



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

MARIA NELÍ COSTA NEVES

***Terreiros de Axé no cinema de Nelson Pereira dos Santos: O amuleto de
Ogum; Tenda dos Milagres; Jubiabá***

*Lieux de Culte de “Axé” dans le cinéma de Nelson Pereira dos Santos:
L’Amulette d’Ogum; La Boutique aux Miracles; Jubiabá*

CAMPINAS

2021

MARIA NELÍ COSTA NEVES

Terreiros de Axé no cinema de Nelson Pereira dos Santos: O amuleto de Ogum; Tenda dos Milagres; Jubiabá

*Lieux de Culte de “Axé” dans le cinéma de Nelson Pereira dos Santos:
L’Amulette d’Ogum; La Boutique aux Miracles; Jubiabá*

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de doutora em Multimeios

Thèse présentée à l'Institut des Arts de l'Université Régionale de Campinas, faisant partie des exigences imposées pour l'obtention du titre de docteure en Multi-Médias

ORIENTADOR: GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA MARIA NELÍ COSTA NEVES E ORIENTADA PELO PROF. DR. GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO.

CAMPINAS

2021

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

N414t Neves, Maria Nelí Costa
Terreiros de Axé no cinema de Nelson Pereira dos Santos : O amuleto de Ogum; Tenda dos Milagres; Jubiabá / Maria Nelí Costa Neves. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Gilberto Alexandre Sobrinho.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Santos, Nelson Pereira dos, 1928-2018. 2. Religiosidade. 3. Cultura afro-brasileira. 4. Candomblé. 5. Umbanda. 6. Cinema. I. Sobrinho, Gilberto Alexandre, 1973-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Lieux de Culte de "Axé" dans le cinéma de Nelson Pereira dos Santos : L'Amulette d'Ogum; La Boutique aux Miracles; Jubiabá

Palavras-chave em inglês:

Santos, Nelson Pereira dos, 1928-2018

Religiousness

Afro-Brazilian culture

Candomble (Cult)

Umbanda (Cult)

Motion pictures

Área de concentração: Multimeios

Titulação: Doutora em Multimeios

Banca examinadora:

Gilberto Alexandre Sobrinho [Orientador]

Stephanie Rhona Dennison

Miriam de Souza Rossini

Noel dos Santos Carvalho

Antonio Carlos Amancio da Silva

Data de defesa: 23-02-2021

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-1690-4488>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/6403620559825883>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

ALUNA: MARIA NELÍ COSTA NEVES

ORIENTADOR: GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO

MEMBROS:

- 1- Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho
- 2- Profa. Dra. Stephanie Rhona Dennison
- 3- Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini
- 4- Prof. Dr. Noel dos Santos Carvalho
- 5- Prof. Dr. Antonio Carlos Amancio da Silva

Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA

23.02.2021

A meus pais (in memoriam)

À amiga Albinha, que se foi abruptamente, levada pela Covid-19 (in memoriam)

AGRADECIMENTOS

Ao longo do processo de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Multimeios, da Unicamp, quando foi elaborada e finalizada a minha tese, muitas pessoas me ajudaram, seja ouvindo sobre meus estudos, descobertas, escritas, trazendo indagações, ou possibilitando acesso a acervos de conhecimento. Outras delas me serviram de apoio apenas pelo afeto que me dispensaram quando existiam fisicamente nessa vida.

Sou e sempre serei grata a meus pais, já falecidos, por sua educação, sua confiança e seu amor. Entre tantos motivos de gratidão, reconheço em meu pai a sua paciência e palavras sábias e, em minha mãe, seu grande estímulo à leitura, à busca pela erudição, ao questionamento e à discussão.

A meu orientador Gilberto Alexandre Sobrinho, por suas preciosas indicações, por suas maravilhosas aulas e análises fomentadoras do pensar. Elas me possibilitam ver com mais agudeza as representações cinematográficas e suas questões.

Aos professores da Pós-Graduação em Multimeios - Unicamp que com seus cursos, abriram oportunidades para a reflexão sobre a encenação, a representação, e os diversos temas que se colocam antes, durante e como resultado da filmagem. Aprendi bastante com eles e esses saberes afetaram sobremaneira meu amadurecimento e meu trabalho intelectual. Obrigada, professores: Karla Bessa; Noel Carvalho; Pedro Guimarães; Alfredo Suppia.

Ao professor Marcelo Ridenti, da área de Sociologia, por suas aulas marcantes.

À banca da qualificação: prof. Noel Carvalho e prof. Ignacio Del Valle que, com suas observações e críticas à minha produção escrita, auxiliaram-me a reconsiderar, a mudar o ângulo do foco e a perceber muitos dos meus enganos.

À Academia Brasileira de Letras, na sua sede no Rio de Janeiro, que amavelmente me autorizou a pesquisa nos jornais e vídeos do acervo do cineasta e acadêmico Nelson Pereira dos Santos.

À Fundação Casa de Jorge Amado que, por meio de seus funcionários extremamente solícitos, me ofereceu grande suporte, compartilhando artigos de jornais, revistas etc.

À Cíntia Costa Neves Leite Guimarães, minha irmã, que me ouviu inúmeras vezes quando expus das etapas da minha pesquisa e escrita, e sempre me proveu do seu interesse, questionamentos, entusiasmo e apoio.

À amiga Claude Camuyrano, ouvinte empolgada e hábil perguntadora sobre os assuntos desenvolvidos na minha tese.

A meus primos João Roberto Martins Filho e Tânia Pellegrini, por terem me acolhido em sua casa quando precisei de guarita, e terem me trazido questões sobre o que era, na época, somente um projeto de doutorado.

A Sandro de Oliveira, que conheci no curso de doutorado. Ele se tornou um amigo querido e alguém com quem tenho podido ouvir e discutir teorias do cinema, a performance do ator em filmes e no teatro, além de coisas da vida.

À Eliane Santos de Souza, pelas ótimas conversações e boas dicas de leituras.

À grande amiga baiana, Alba Mesquita, a Albinha, levada embora pela Covid-19, por sua amizade, sua generosidade, e que me fez entender como os baianos podem ser incríveis.

Aos meus colegas de curso da Pós-Graduação e ao grupo de Cotas do Multimeios, com quem tive a chance de entrar em contato e me integrar nas lutas pelas cotas aos afrodescendentes, indígenas, pessoas com deficiência (PCD), pessoas trans (transgênero, transexuais e travestis) e quilombolas. Nesses tempos duros de pandemia, de ataques à universidade e ao pensamento, foi um alento ter essa convivência, embora virtual, onde se juntavam discussões e amizade. Obrigada, Natasha dos Santos Rodrigues, Fernando Esposito, Priscilla de Oliveira, Diego Damasceno, Petrus de Bairros, Marcelo Moraes, Guilherme Franco (in memoriam).

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 (processo no. 88882.441658/2019-01).

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios, do Instituto de Artes - UNICAMP, pelo suporte durante os anos de doutorado.

O terreiro [...] afigura-se como a forma social negro-brasileira por excelência, porque além da diversidade existencial e cultural que engendra, é um lugar originário de força ou potência social para uma etnia que experimenta a cidadania em condições desiguais. Através do terreiro e de sua originalidade diante do espaço europeu, obtêm-se traços fortes da subjetividade histórica das classes subalternas no Brasil (SODRÉ, 1988, p.19).

Axé é força vital, energia, princípio de vida, força sagrada dos orixás. Axé é o nome que se dá às partes dos animais que contém essas forças da natureza viva, que também estão nas folhas, sementes e nos frutos sagrados. Axé é benção, cumprimento, votos de boa sorte e sinônimo de Amém. Axé é poder. Axé é o conjunto material de objetos que representam os deuses, quando estão assentados, fixados nos seus altares particulares para ser cultuados. São as pedras e os ferros dos orixás, suas representações materiais, símbolos de uma sacralidade tangível e imediata. Axé é carisma, é sabedoria nas coisas do santo, é senioridade. Axé se tem, se usa, se gasta, se repõe, se acumula. Axé é origem, é a raiz que vem dos antepassados, é a comunidade do terreiro (PRANDI, 1996, p. 5).

*A Umbanda é linda, ninguém pode negar.
A Umbanda é linda. De Zambi a Oxalá¹.*

¹ Canção umbandista presente no filme “O amuleto de Ogum”. Encontra-se transcrita no livro *Três vezes Rio*, de NPS (SANTOS, 1999, p.308).

RESUMO

Com base em três filmes de Nelson Pereira dos Santos: *O Amuleto de Ogum* (1974); *Tenda dos Milagres* (1977); *Jubiabá* (1986), analisados sob o prisma da representação da religiosidade afro-brasileira, esta tese incide sobre o legado cultural afro-brasileiro, onde se situam o Candomblé e a Umbanda. O estudo parte da trajetória do diretor dos longas-metragens, sublinhando o contexto histórico e sociocultural do período de sua juventude e maturidade, suas influências, atuação artística e política, assim como a relação do seu cinema com o imaginário popular. Atenta-se, seguidamente, nas análises fílmicas, aos debates sobre a nação e ao percurso dos personagens socialmente estigmatizados, devido à condição étnico-racial não branca, à pobreza financeira e/ou a seu aspecto marginal, dando relevo às questões de racismo e às estratégias populares de sobrevivência e resistência cultural. A tese é realizada por meio de uma metodologia multidisciplinar, abrangendo Estudos Cinematográficos, História, Sociologia e Dramaturgia.

Palavras-chave: Religiosidade; Afro-brasileira; Candomblé; Umbanda; Cinema; Nelson Pereira dos Santos.

ABSTRACT

This thesis focuses on the representation of Afro-Brazilian religiosity, in particular Candomble and Umbanda, in three of Nelson Pereira dos Santos films: *The Amulet of Ogum* (1974); *Tent of Miracles* (1977) and *Jubiaba* (1986). The director's trajectory is the starting point for the analysis, especially the historical and sociocultural context of his youth and maturity, the influences he was subject to, his artistic and political role, as well as the relationship of his movies with the popular imaginary. The analysis pays a lot of attention to the debates about Nation's identity, the issues of racism, the paths taken by socially stigmatized characters, due to their non-white ethnic-racial condition, poverty and social marginality, and common strategies developed by these groups for survival and cultural resistance. A multidisciplinary methodology was used for the research, including cinematography studies, history, sociology and dramaturgy.

Keywords: Religiosity; Afro-Brazilian; Candomble; Umbanda; Movie; Nelson Pereira dos Santos.

RÉSUMÉ

A partir de trois films de Nelson Pereira dos Santos: *L' Amulette d'Ogum* (1974); *La Boutique aux Miracles* (1977); *Jubiaba* (1986), analysés sous le prisme de la religiosité afro-brésilienne, cette thèse met en lumière le legs culturel dans lequel se situent le Candomblé et l'Umbanda. Elle s'attache particulièrement aux débats sur la Nation et aux parcours des personnages socialement stigmatisés en raison de la condition ethno-raciale non blanche dont ils font partie, leur pauvreté financière et/ou leur apparence marginale, faisant apparaître les questions de racisme d'une part et de l'autre les stratégies de survie et de résistance culturelles. L'étude se développe à partir de la trajectoire du directeur de ces longs-métrages, soulignant le contexte historique et socio-culturel à l'époque de sa jeunesse et de sa maturité, ses influences et choix politiques et artistiques ainsi que la relation de son œuvre cinématographique avec l'imaginaire populaire brésilien. Cette étude a été réalisée à travers une méthodologie multidisciplinaire comprenant: Études Cinématographiques, Histoire, Sociologie et Dramaturgie.

MOTS-CLÉS: Religiosité; Afro-brésilienne; Candomblé; Umbanda; Cinéma; Nelson Pereira dos Santos.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

CAPÍTULO 2

Fig. 1.A- “Ceguinho” é aguardado por assaltantes.....	p.89
Fig. 2.A- O cantador conta a história de "O amuleto de Ogum”.....	p.89
Fig. 3.A- Início da história de Gabriel, contada pelo cantador cego.....	p.90
Fig. 4.A- Bandidos do jeep fazem ameaças à mãe de Gabriel.....	p.90
Fig. 5.A- Ritual Umbandista para o “fechamento” de corpo de Gabriel.....	p.95
Fig. 6.A- Pai de Santo conduz o ritual.....	p.95
Fig. 7.A- Gabriel tem o “corpo fechado”.....	p.97
Fig. 8.A- Pai de Santo submete Gabriel a ritual umbandista.....	p.97
Fig. 9.A- Gabriel aprende a ser “macho”.....	p.103
Fig. 10.A- Prova de “macho” com os membros da gangue.....	p.98
Fig. 11.A- Pai Erley passa na rua por Gabriel (disfarçado de cego).....	p.103
Fig. 12.A- Chico encara o homem a ser assassinado.....	p.109
Fig. 13.A- Gabriel reage aos tiros de Chico.....	p.109
Fig. 14.A- Chico está prestes a atirar em Gabriel.....	p.110
Fig. 15.A- Gabriel de pé na escadaria. Ao fundo, imagens de São Jorge (Ogum) e de Nossa Senhora.....	p.111
Fig. 16.A- “Ceguinho” canta junto à estátua da Pombagira.....	p.114
Fig. 17.A- Eneida e Gabriel na piscina. Severiano chega com a gangue.....	p.118
Fig. 18.A- Gabriel lê sobre o crime que cometeu.....	p.118
Fig. 19.A- Eneida e Gabriel se encaram.....	p.121
Fig. 20.A-Severiano fala a Gabriel.....	p.121
Fig.21.A- Severiano chega a uma instituição qualquer.....	p.122

Fig.22.A- Severiano contrata Gogó para fazer um “despacho” contra Gabriel.....	p.125
Fig.23.A- Pai Gogó mostra o “trabalho” da Quimbanda preparado contra Gabriel.....	p.126
Fig.24.A- Águas de Oxum.....	p.128
Fig.25.A- Pedra de Xangô.....	p.128
Fig.26.A- Pai Erley e Gabriel caminham pelo terreiro umbandista.....	p.129
Fig.27.A- Gabriel se submete a “passes” no terreiro de Umbanda.....	p.130
Fig.28.A- Zé Índio recebe “passes” de pai de santo.....	p.130
Fig.29.A- Severiano é incorporado por um Exu e começa a correr pela varanda.....	p.132
Fig.30.A- Severiano entorta pernas e braços como um Exu.....	p.132
Fig.31.A- Severiano sofre a possessão do Exu.....	p.132
Fig.32.A- Severiano chora aos pés do “Preto Velho”	p.133
Fig.33.A- Severiano rejeita rosas e Umbanda. Expulsa Zé Índio do bando.....	p.135
Fig.34.A- Severiano e dr. Baraúna planejam a morte de Gabriel.....	p.136
Fig.35.A- Gabriel se submete a rituais para sua filiação à Umbanda.....	p.137
Fig.36.A- Gabriel entrega a arma ao pai de santo Erley.....	p.137
Fig.37.A- Gabriel participa, junto aos adeptos, de rituais umbandistas.....	p.138
Fig.38.A- Parte do ritual de iniciação de Gabriel na Umbanda.....	p.138
Fig.39.A- Severiano atira em Gabriel (fora de quadro).....	p.140
Fig.40.A- Gabriel abre os olhos dentro da piscina.....	p.140
Fig.41.A- Gabriel surge de pé sobre o barco.....	p.141

CAPÍTULO 3

Fig.1.T-Cineasta F. Pena escolhe cenas com o montador Dadá.....	p.169
Fig.2.T-Fausto Pena e Ana Mercedes na recepção.....	p.169
Fig.3.T-Livingston e Ana Mercedes.....	p.169
Fig.4.T-Moça comenta a postura de Ana Mercedes.....	p.169
Fig.5.T-Livingston e Ana Mercedes.....	p.169
Fig.6.T-Pedro Archanjo entra na casa com os amigos.....	p.170
Fig.7.T-Morte de Pedro Archanjo.....	p.170
Fig.8. T-Enterro de Pedro Archanjo.....	p.170
Fig. 9.T-Baianas no enterro de Pedro Archanjo.....	p.170
Fig.10.T-Ana Mercedes, Livingston e Fausto Pena.....	p.173
Fig.11.T-Mãe Mirinha do Portão no terreiro.....	p.173
Fig.12.T-No terreiro de Mirinha do Portão.....	p.173
Fig.13.T-Ana Mercedes, Livingston e Fausto Pena no terreiro.....	p.173
Fig.14.T-Ana Mercedes entra em transe.....	p.174
Fig.15.T-Livingston e Ana Mercedes entram no hotel.....	p.174
Fig.16.T-O bedel Archanjo anda no pátio da Faculdade.....	p.185
Fig.17.T-Pedro Archanjo conversa com estudantes.....	p.185
Fig.18.T-Fausto Pena ouve discurso do “professor”	p.185
Fig.19.T-O “professor” discursa contra a figura de Archanjo.....	p.185
Fig.20.T-laba na entrada da Tenda dos Milagres.....	p.189
Fig.21.T-laba na porta da Tenda dos Milagres.....	p.190
Fig.22.T-Amigos de Pedro Archanjo reagem à chegada da laba.....	p.190
Fig.23.T-Archanjo diante do templo de Exu.....	p.190
Fig.24.T-Pedro Archanjo se prostra diante do templo de Xangô.....	p.190
Fig.25.T-laba aparece na soleira da porta do quarto de Archanjo.....	p.190

Fig.26.T-Pedro Archanjo aguarda a laba.....	p.190
Fig.27.T-laba olha para Pedro Archanjo (fora de quadro).....	p.190
Fig.28.T-Pedro Archanjo e laba “lutam” corporalmente.....	p.190
Fig.29.T-laba abre os olhos após a “luta” com Pedro Archanjo.....	p.190
Fig.30.T-Pedro Archanjo olha para a laba (fora de quadro).....	p.191
Fig.31.T-Archanjo caminha junto à mãe de santo.....	p.191
Fig.32.T-Pedro Archanjo escreve.....	p.191
Fig.33.T-Archanjo entrevista morador da periferia de Salvador.....	p.191
Fig.34.T-Pedro Archanjo entrevista moradores.....	p.191
Fig.35.T-Archanjo ouve a mãe de santo Runhó do Bogum.....	p.191
Fig.36.T-Lídio Corró lê uma página do livro de Archanjo.....	p.197
Fig.37.T-Pedro Archanjo segue Nilo Argolo.....	p.203
Fig.38.T-Conversa de Pedro Archanjo e Nilo Argolo.....	p.203
Fig.39.T-Festa em Tenda dos Milagres: formatura de Tadeu Canhoto.....	p.209
Fig.40.T-Mãe de Santo na festa.....	p.209
Fig.41.T-Festa na casa do coronel Gomes.....	p.210
Fig.42.T-Criada e convidados na festa do coronel.....	p.210
Fig.43.T-Delegado Pedrito Gordo fala aos jornalistas.....	p.211
Fig.44.T-Delegado Pedrito Gordo fala aos jornalistas.....	p.214
Fig.45.T-Terreiro do pai Procópio.....	p.214
Fig.46.T-Velório do compadre Praxedes.....	p.214
Fig.47.T-Delegado Pedrito Gordo e asseclas ameaçam os enlutados.....	p.214
Fig.48.T-Reação do grupo.....	p.214
Fig.49.T-Pai Procópio sai da cadeia.....	p.217
Fig.50.T-Pai Procópio dança no terreiro.....	p.217
Fig.51.T-Pedro Archanjo gesticula e chama os “encantados”	p.217

CAPÍTULO 4

Fig.1.J-Pai Jubiabá ouve o menino Balduíno.....	p.244
Fig.2.J-Pai Jubiabá ampara tia de Balduíno.....	p.244
Fig.3.J-Despedida de Baldo. Pai Jubiabá oferece uma guia religiosa.....	p.245
Fig.4.J-Balduíno é introduzido na casa do comendador Ferreira.....	p.251
Fig.5.J-Balduíno e Lindinalva na adolescência.....	p.252
Fig.6.J-Baianas andam pelas ruas.....	p.256
Fig.7.J-Baianas continuam sua caminhada. Os meninos da rua se aproximam.....	p.257
Fig.8.J-Balduíno e seus companheiros de rua passam pelas baianas.....	p.257
Fig. 9.J-Balduíno adolescente pede esmolas.....	p.258
Fig.10.J-Balduíno se ajoelha diante do pai Jubiabá.....	p.260
Fig.11.J-Balduíno adolescente mostra seus ferimentos ao pai Jubiabá.....	p.260
Fig.12.J-Festa no terreiro de pai Jubiabá.....	p.263
Fig.13.J-Balduíno adulto bate tambor no terreiro.....	p.263
Fig.14.J-Terreiro de pai Jubiabá.....	p.269
Fig.15.J-Balduíno começa a falar aos homens do sindicato.....	p.269
Fig.16.J-Balduíno fala aos homens do sindicato dos estivadores.....	p.270
Fig.17.J- Os homens do sindicato escutam o discurso de Balduíno.....	p.270
Fig.18.J-Pai Jubiabá chama por Balduíno.....	p.270

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p.19
METODOLOGIA.....	p.22
ESTRUTURA DA TESE.....	p.24

CAPÍTULO 1:

FORMAÇÃO INTELECTUAL E POLÍTICA DO CINEASTA NELSON PEREIRA DOS SANTOS.....	p.28
1.1. O Nacional-Popular.....	p.31
1.2. Década de 1960.....	p.42
1.3. Nelson Pereira dos Santos (NPS).....	p.51
1.4. Pós golpe militar de 1964. Anos 1970.....	p.61
1.5. Tropicalismo.....	p.64
1.6. Anos 1980, 1990, 2000.....	p.70
1.7. Considerações de fim de capítulo.....	p.73

CAPÍTULO 2:

<i>O AMULETO DE OGUM: O CRIME, O IMAGINÁRIO E A UMBANDA.....</i>	p.75
2.1. Fortaleza de Severiano.....	p.131
2.2. Gabriel é acolhido pela Umbanda.....	p.136

2.3. Na fortaleza do chefe do bando.....	p.139
2.4. Considerações de fim de capítulo.....	p.141
CAPÍTULO 3:	
TENDA DOS MILAGRES: QUESTÕES IDENTITÁRIAS, RELIGIOSAS,	
REPRESENTAÇÃO DO POVO.....	p.144
3.1. Década de 1970, em Salvador.....	p.186
3.2. Sala de Tenda dos Milagres.....	p.197
3.3. A entrevista.....	p.210
3.3. Considerações sobre o filme.....	p.223
CAPÍTULO 4:	
JUBIABÁ: MELODRAMA, REALISMO, “RELAÇÕES ÉTNICO-RELIGIOSAS” E A	
SOLIDARIEDADE DO TERREIRO.....	p.226
4.1. O melodrama.....	p.238
4.2. Sindicato dos estivadores- Terreiro do pai Jubiabá.....	p.259
4.3. Considerações de fim de capítulo.....	p.271
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p.272
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	p.275
FILMOGRAFIA.....	p.291

Introdução

No decurso de sua trajetória como cineasta, Nelson Pereira dos Santos (1928-2018) engendra uma cinematografia perseverante em focalizar populações que vivem às margens da sociedade brasileira. Nas suas obras, o povo da periferia ganha as feições do afrodescendente e do mestiço, surgindo como crianças que descem da favela para vender amendoim no centro da cidade do Rio de Janeiro (*Rio, 40 graus*); como um sambista, Espírito da Luz, que se empenha para que seus sambas sejam veiculados por uma rádio (*Rio, Zona Norte*); os cantores de música sertaneja Milionário e José Rico, que pelejam por cantar, sobreviver e ter sucesso em São Paulo (*Estrada da vida*) e, entre várias outras histórias, são justamente esses grupos de pessoas humildes vivendo numa marginalidade social, que se convertem em potentes personagens e, assim, protagonizam os longas selecionados para essa tese.

A produção fílmica de Nelson Pereira dos Santos estimula discussões em termos estéticos, políticos, sociais, históricos e filosóficos. O entrecruzamento desses aspectos impulsiona minha pesquisa de doutorado que, no início, tem a proposta de verificar, em quatro das obras² do diretor, como as imagens e enredos validam a religiosidade da população das periferias. Após um pouco mais de um ano, a pesquisa adquire diferente propósito, isso devido especialmente ao impacto que algumas aulas do curso de pós-graduação causam em mim: elas põem em relevo as maneiras que o cinema ocidental e, particularmente, o brasileiro, têm retratado as populações negras e outros vulneráveis sociais. Motivos adicionais vão surgindo, alavancados por reflexões acerca dos resultados do meu exame de qualificação e de conversas travadas com o orientador da minha tese. Chega-se ao entendimento que há um tema mais substancial a ser pensado e aprofundado, e ele se calca especificamente na representação do afrodescendente, do mestiço e da religiosidade afro-brasileira no cinema *nelsonpereiriano*. Essa mudança de foco abre espaço para uma abordagem que incide sobre as práticas religiosas de matrizes africanas por grupos vulnerabilizados, atendo-se à questão do racismo, da dominação e da ameaça dos grupos brancos hegemônicos à existência física, cultural e ao legado ancestral dos afrodescendentes. Com essa distinção, os longas

² Os filmes elencados inicialmente foram: *O amuleto de Ogum*, *Tenda dos Milagres*, *Estrada da Vida: Milionário e José Rico*; *A terceira margem do rio*.

selecionados e que se mantêm na tese que aqui se apresenta, passam a ser três: *O amuleto de Ogum, Tenda dos Milagres e Jubiabá*.

A elaboração da escritura segue um percurso que abarca pesquisas, mudanças de rumo e a vivência de um isolamento social por mais de um ano, esquema este que é requerido para o enfrentamento da disseminação da pandemia da Covid-19 pelo Brasil³ e de toda a devastação que ela provoca: são doenças, sequelas físicas e cognitivas, mortes. No meu caso, é uma experiência de constante insegurança, ansiedade, dificuldade na concentração mental. Apesar disso e da necessidade de um maior esforço para efetuar investigações acadêmicas, refletir e escrever, a tese é realizada.

Para esse trabalho, concebe-se como relevante trazer dados sobre o diretor, mas também sobre o romancista Jorge Amado, cujos livros alicerçam dois dos filmes elencados. Além disso, tem-se como essencial a pormenorização imagética-cinematográfica das religiões Umbandista e Candomblecista em razão delas formarem aqui, o centro da questão religiosa.

No que se refere ao realizador, procura-se expor de sua formação, do mundo em que ele cresce e que o influencia na sua ação política e artística, do contexto histórico e sociocultural dos anos de sua juventude e maturidade, privilegiando as décadas de 1950, 1960, 1970 e 1980. As palavras de José Mário Ortiz Ramos (1983) dão luz aos movimentos do cineasta, quando afirmam que nos anos 1950 e 1960, a “cultura brasileira” se junta às batalhas que perpassam o tecido da sociedade, e o cinema entra num “corpo a corpo” “com a realidade” nacional (RAMOS, 1983, p.11). Mostrar a realidade do país é uma preocupação assumida por Nelson Pereira dos Santos, o que se evidencia na escolha dos temas de seus filmes e no que ele diz em depoimentos e entrevistas.

O sentido litúrgico, os personagens, os tipos retratados nas cenas fílmicas que se sucedem, são pontos essenciais na análise efetuada. No processo de escrita, as imagens são as reclamantes por mais pesquisas, mais estudos, mais correções; elas demandam por visualização, exame e esmiuçamento dos enredos dos longas-metragens, pela observação das

³ Segundo o Ministério da Saúde, foi em dezembro de 2019, que teve início em Wuhan (China) a “transmissão de um novo Coronavírus (SARS-CoV-2)” de pessoa para pessoa. O primeiro caso conhecido no Brasil é de 26 de fevereiro de 2021. Desse momento em diante, até março de 2021, tem havido explosões de casos pelo país, com uma enorme mortalidade. No dia 04 de março de 2021, o número total de mortes por Covid-19 no Brasil alcança o número de 260.970.

situações encenadas que se relacionam com fatos da história e com as estruturas vigentes no país. A elaboração textual é empreendida a partir de inúmeras leituras, sendo que estas frequentemente surpreendem, trazem *insights* que reverberam dentro de mim, impulsionando aprofundamentos e desvios de caminho.

Em seguimento ao que é discorrido acima, chego à proposição dessa tese de doutorado: ela gravita em torno das representações religiosas afro-brasileiras em três filmes de Nelson Pereira dos Santos: *O Amuleto de Ogum* (1974); *Tenda dos Milagres* (1977), e *Jubiabá* (1986). Por meio da *mise en scène* estabelecida nos artefatos cinematográficos, é apresentado o contexto histórico e social brasileiro da época em que as narrativas se assentam, com destaque às atitudes discriminatórias contra os afrodescendentes e a participação destes na criação e manutenção de coletivos litúrgicos, espaços em que se agregam saberes conectados com a ancestralidade, com o cosmos, e onde se constitui uma força que envolve flexibilidade e resistência. A hipótese desenvolvida é que, por meio da representação cinematográfica das práticas religiosas, intenta-se reconhecer os valores do povo, isto é, dos negros e brancos pobres, dos situados às margens da sociedade hegemônica.

As representações dos filmes da seleção remontam a episódios que se dão em três momentos da história do país: no alvorecer do século XX, nos anos 1930 e na década de 1970, com a exibição de rituais religiosos afro-brasileiros, como os do Candomblé e da Umbanda, sendo esta última fortemente amalgamada com elementos do cristianismo católico, do próprio Candomblé, do espiritismo kardecista e de tradições indígenas.

O longa-metragem *Tenda dos Milagres* (1977), com base no livro homônimo de Jorge Amado, focaliza distintos períodos baianos. Um deles retrata circunstâncias de uma dezena de anos após a abolição da escravatura e da instauração da República no Brasil, quando as instituições sociais passam a legitimar teorias raciais europeias e norte-americanas que proclamam o mérito do *sangue puro*, isto é, da pele branca, em detrimento da *inferioridade* dos negros e do *erro* da miscigenação entre os povos. Uma outra fase é a dos anos 1970, que coincide com a época da realização cinematográfica, em pleno governo militar.

Jubiabá (1986), igualmente alicerçado em Jorge Amado, dá um vislumbre da década de 1930, quando é iniciado o processo de industrialização e urbanização do país, e conceitos valorizadores da mestiçagem e da “democracia racial” ganham proeminência, sendo assimilados pelos discursos da ordem social brasileira.

Em *O Amuleto de Ogum* (1974), o cenário em que se passa a história, durante os anos setentistas, é a cidade de Duque de Caxias, na Baixada Fluminense. O filme enquadra a violência de um bando de malfeitores que age no crime organizado, convivendo lado a lado com as práticas religiosas de um coletivo de umbandistas articulados com a aceitação das diferenças e com a transcendência do humano.

Metodologia: Diante dos retratos fílmicos de episódios da história brasileira, das representações de um povo humilde na sua aliança com o Candomblé, com a Umbanda, seus cultos, rituais, divindades – depreende-se que, para esse trabalho, a melhor forma de capturar, organizar conhecimentos para a escrita, é através de uma abordagem transdisciplinar, no sentido que ela possibilita a análise dos filmes com a ativação de diversos campos do saber. Com isso, a tese é elaborada integrando observação dos longas-metragens, pesquisa textual na literatura histórica, na Sociologia, Antropologia, Dramaturgia e Cinema.

Entre os autores que dão esteio a esse estudo, estão: Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão, com destaque às apreciações contidas no livro *O nacional e o popular na cultura brasileira: Cinema* (1983), onde os teóricos abordam a produção cinematográfica do país segundo um viés histórico e ideológico, marcando o vínculo com o *popular* que se constitui desde as primeiras obras realizadas. Bernardet é uma referência acionada algumas vezes na tese, devido a suas avaliações minuciosas dos filmes e mesmo à posição crítica que estabelece em face das representações cinemanovistas do povo brasileiro como “esmagado”, “oprimido, sem reação” (BERNARDET, TUTAMÉIA, 2018). Num artigo, entretanto, o teórico demonstra seu entusiasmo com *O amuleto de Ogum* (1974), explicitando que é com essa película que os estratos inferiores da sociedade começam a ser mostrados como seres operantes e donos de suas escolhas, e que a atitude do filme é uma estremeção profunda no “cinema brasileiro”, o que alcança vários níveis, até os “econômicos e culturais” (BERNARDET, 1975, p. 12).

Lília Moritz Schwarcz (1993, 2000), assim como Thomas Skidmore (1976) estão presentes no capítulo sobre *Tenda dos Milagres* (ela é mencionada em todos os capítulos com análises dos filmes). Os historiadores constroem precisos painéis das questões étnico-raciais no Brasil, dando ênfase às teorias de racismo científico que se popularizam em fins do século XIX e princípio do século XX e são usadas como guiões para as relações entre as elites dominantes e os não brancos. Schwarcz (2010) se debruça sobre o mito da democracia racial brasileira que, segundo ela, é oficializada por Gilberto Freyre e difundida pelos romances de Jorge Amado. Nas películas, o tema da miscigenação e dos preconceitos raciais aparece de

forma crítica e vigorosa, e escritos dos autores mencionados acima, assim como os do sociólogo Florestan Fernandes, ajudam na compreensão desse retrato de uma faceta do Brasil.

Entre numerosos teóricos que dão fundamentos à tese, José Mário Ortiz Ramos (1983) desenfronha o cenário cultural-artístico dos anos 1950, 1960 e 1970 e a relação dos grupos de cinema com o Estado. O cientista social discorre sobre o empenho dos cineastas pela criação de uma indústria cinematográfica, por retratar a “realidade” do país, por encontrar “o homem brasileiro” (ORTIZ RAMOS, 1983, p. 13). A tese também se refere aos estudos de Marcelo Ridenti e Renato Ortiz, salientando a descrição que ambos fazem da ebulição cultural e dos movimentos ocorridos no período dos anos 1950 e 1960, sendo que Ridenti menciona uma “brasilidade (romântico) revolucionária” para especificar o aporte de “significados e valores” dos produtores culturais (RIDENTI, 2010, p. 10), que os mobiliza para uma ação artística, política, uma aspiração revolucionária e modernizante, e ainda, pela busca do legítimo “homem do povo, com raízes culturais, do interior, do ‘coração do Brasil” (RIDENTI, 2010, p. 88). Ortiz (2006) explicita a importância do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) como criador de um tipo de consciência nacional que compreende a *desalienação*, o afastamento de padrões estrangeiros, a “descolonização” mental. O ISEB (1955-1964) seria o grande estimulador de proposições relativas à cultura do país, afetando diversos setores da sociedade e provocando nos cineastas o desejo de realização de um cinema popular e nacional. Textos de um dos participantes desse órgão, o sociólogo Guerreiro Ramos, trazem importante esteio à tese, em virtude das discussões que provocam com relação à posição do negro na sociedade brasileira e aos rótulos que são impetrados a ele. Ramos (1957) avalia que há uma “alienação estética” impedindo que o indivíduo afrodescendente se reconheça como tal, que “negro é povo, no Brasil” e “não um componente estranho de nossa demografia” (RAMOS, 1957, p.157).

Roger Bastide, Reginaldo Prandi, Muniz Sodré, Juana Elbein dos Santos, Luis Nicolau Parés, são alguns dos estudiosos que dão aportes para a compreensão do Candomblé e da Umbanda nos filmes. O historiador Parés (2018), por exemplo, tece considerações sobre o processo de “transferência” cultural e a constituição das comunidades litúrgicas que se apoiam em fragmentos religiosos tangíveis e simbólicos trazidos pelos povos africanos escravizados, bem como por sua descendência. Outrossim, o autor explana sobre a construção da identidade étnica dos afrodescendentes na diáspora, o que, segundo suas palavras, excede

questões como “origem, parentesco biológico, língua, religião etc”, mas se realiza como “processo histórico” e “dinâmico” de reelaboração de sinais “em relação de contraste com o ‘outro’”(PARÉS, 2018, p.15). A Sociologia e a Antropologia proporcionam indicações para os significados ritualísticos e seu valor simbólico dentro dos coletivos aludidos; ajudam na interpretação dos símbolos materiais, imateriais e da importância dos terreiros como espaço de proteção, “afirmação grupal”, como centro “irradiador” da “reterritorialização do homem negro na diáspora” (SODRÉ, 2018, p. 194).

Ivette Huppés, Peter Brooks e Ismail Xavier explicam o melodrama, gênero absorvido pelo filme *Jubiabá* quando conta a história de amor entre o personagem negro Antônio Balduino e a personagem branca Lindinalva. Huppés (2000) especifica certos padrões da forma melodramática, como o da existência de personagens opressores e de vítimas, bem como da importância de se passar uma “mensagem moralizante” (HUPPES, 2000, p. 35). Nesse esquema, conforme a estudiosa, geralmente não há felicidade amorosa para os enamorados, mas sim “uma sucessão de desventuras”, de “desespero e morte” (HUPPES, 2000, p. 36).

Estudiosos como os citados acima, além de Elisa Larkin Nascimento, Pierre Verger, Lisias Nogueira Negrão, Durval Albuquerque Júnior e vários outros não menos importantes, oferecem material intelectual e sustentação acadêmica, complementam, incrementam a problematização dos filmes e enriquecem enormemente a escritura construída com referências às imagens, arranjos, pensamento e olhar voltado para o cinema.

Estrutura da tese:

O conteúdo desse trabalho é dividido em quatro capítulos. No primeiro, com base particularmente em Estudos do Cinema, Sociologia e História, discorro sobre a conjuntura histórica e social do período da juventude e maturidade do cineasta Nelson Pereira dos Santos, salientando seu papel nas décadas de 1950, 1960, 1970, 1980, 1990, 2000, fase que abrange desde suas primeiras participações em congressos de cinema, a assimilação da influência do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), a inspiração dos escritores regionalistas da década de 1930 (Jorge Amado, Graciliano Ramos, entre outros), as realizações cinematográficas e o movimento do Cinema Novo - que surge na década de 1960, e no qual ele se integra. Escrevo sobre o choque que o golpe militar de 1964 ocasiona na produção intelectual, cultural e artística do país e o sentimento de perplexidade que passa a figurar nas obras cinemanovistas. Falo sobre a relação do cineasta com o Estado ditatorial e a Embrafilme, no decênio de 1970; o fechamento da empresa de filmes, as retiradas das leis de incentivo

pelo governo Collor no início dos anos 1990; a produção fílmica documental e ficcional do diretor nos anos 2000.

O capítulo dois é relativo ao filme *O amuleto de Ogum*, com a história de Gabriel, um garoto do nordeste rural que na infância tem seu corpo *fechado* pela Umbanda, e na juventude migra para Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, onde se associa a um bando de contraventores. Nessa parte da escritura, detenho-me nos aspectos cinematográficos, religiosos, assim como nas disputas internas e matanças dos personagens ligados ao banditismo e a um imaginário de macheza, motivos explorados também na literatura de cordel. Discorro sobre o cinema de cangaço e a trajetória do político alagoano Tenório Cavalcanti que, estabelecido em Duque de Caxias e tendo a vida envolta em boatos de violência e bizarrice, é transformado numa lenda viva na qual o longa-metragem se baseia. Falo sobre o interesse do diretor, a exemplo do cineasta Eisenstein e de outros criadores cinematográficos, de usar como intérpretes de seus relatos, múltiplos atores não profissionais, verdadeiros tipos humanos que dão feição e caráter aos personagens; detalho as influências do tropicalismo na feitura do filme; descrevo nas cenas, as características míticas das entidades umbandistas, da ligação dessa religião com o patrimônio cultural afro-brasileiro somado aos do catolicismo, do espiritismo kardecista, do próprio Candomblé e das tradições indígenas.

O capítulo 3 é voltado para *Tenda dos Milagres*. O filme perpassa três períodos diferentes da Bahia, tendo como ponto principal a história de Pedro Archanjo. Nesse segmento, valho-me de publicações sobre figuras históricas que inspiraram a criação de personagens como o de Pedro Archanjo, fundamentado principalmente no escritor Manuel Querino (1851-1930) e, adicionalmente me refiro ao professor da Faculdade de Medicina Nilo Argolo, que se respalda na atuação social e científica do médico Nina Rodrigues (1862-1906); faço menção aos depoimentos de Jorge Amado sobre o romance, cito matérias jornalísticas com críticas à película, entrevistas com Nelson Pereira dos Santos, comentando sua proposta de cinema e a obra amadiana. Uso de investigações históricas e, em particular, a pesquisa apurada de Luis Nicolau Parés (2018), para explicar sobre a estruturação do Candomblé na Bahia, que se se coloca entre a manutenção das tradições e a “adaptação criativa” (PARÉS, 2018, p.17). Particularizo a influência tropicalista - com sua negação a uma acepção dual do Brasil, que é absorvida pelo filme e demonstrada já na trilha sonora de Gilberto Gil e na incorporação ao elenco, do cantor e compositor Jards Macalé.

O capítulo 4 serve para a dissertação sobre o filme *Jubiabá*, de 1986. Nele, além das matérias de jornais da época do lançamento do romance (1935), dos artigos enfocando a estreia do longa-metragem, dos depoimentos do cineasta, trago dados da biografia de Grande Otelo e de Ruth de Souza, dois atores que interpretam personagens de vulto na trama fílmica, bem como na própria história da dramaturgia e do cinema brasileiro. Exponho do uso de elementos do melodrama na narrativa do amor entre Antônio Balduino e Lindinalva; das teses racistas disseminadas pelo Brasil no começo do século XX; das análises feitas por Lilia Schwarcz e por Florestan Fernandes sobre a questão racial na sociedade brasileira; ressalto o papel do *griot* como contador de histórias míticas das tradições africanas e suas similitudes com o personagem do pai de santo Jubiabá.

O que esta tese tem a nos dizer no Brasil de hoje, por meio de histórias como a de um jovem nordestino que migra para o estado do Rio de Janeiro e se associa a uma gangue de criminosos da Baixada Fluminense (*O Amuleto de Ogum*)? Quando dá corpo e fisionomia a um afro-baiano pobre que se torna pesquisador no início do século XX, escrevendo sobre costumes e tradições de matrizes africanas (*Tenda dos Milagres*)? Ou no relato da paixão de um jovem negro, completamente vulnerável, e uma moça branca da elite baiana, nos anos 1930 (*Jubiabá*)?

Existe resposta na relação e interdependência entre passado e presente, na atualidade que as narrativas conservam devido a não superação brasileira de uma *realidade* de desumanização, em que estão inseridas as opressões contra negros e pobres, mas também a desqualificação das mulheres; na violência institucionalizada que se sustenta no acossamento daqueles situados na periferia social e entendidos como cidadãos de segunda categoria ou como não cidadãos. O menosprezo pelos não brancos e por sua cultura religiosa perdura na base dos comportamentos sociais; o sistema patriarcal continua sendo referência para condutas de homens e mulheres, com a depreciação destas últimas e a sua manutenção em posições de inferioridade e de submissão. Apesar do anacronismo, do remontar a um tempo pregresso, essas construções sociais escancaram seu enraizamento no reacionarismo das elites e das instituições hegemônicas, e ganham intensificação nos tempos de agora.

A compreensão é que os filmes elencados são vitais para a pesquisa e a reflexão sobre o papel do cinema na representação do país e da sociedade brasileira nas suas contradições, no que apresentam de genuinidade das suas histórias, no que suscitam do pensamento e de sua transformação, e no que possuem de esperança, jocosidade, alegria na encenação de atos

de solidariedade dos coletivos litúrgicos do Candomblé, da Umbanda, com seus posicionamentos de resistência contra a insensibilização.

Por fim, posso dizer que os capítulos 2, 3, 4, especialmente no que tange ao embasamento teórico e a análise fílmica, estão imbricados uns nos outros e compõem uma unidade - pois conversam entre si por meio de seus assuntos, de seus protagonistas oriundos do Nordeste, das classes baixas, da população de despossuídos e/ou desqualificados em função da cor, da penúria financeira, por terem a sua condição de seres humanos *invisibilizada* ou criminalizada- e por buscarem de uma forma ou outra, nas tradições religiosas e culturais afro-brasileiras uma força e uma perspectiva para a descoberta/consolidação de uma identidade que os celebra como sujeitos e como povo.

CAPÍTULO 1: Formação intelectual e política do cineasta Nelson Pereira dos Santos

Para a análise das práticas religiosas no cinema de Nelson Pereira dos Santos (NPS), procuramos inicialmente nos deter nos acontecimentos e autores marcantes na formação intelectual e política do cineasta desde sua adolescência, e que ele incorpora na sua trajetória cinematográfica. Neste primeiro capítulo, baseamo-nos especialmente em pesquisas de teóricos como Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão, Renato Ortiz, Marcelo Ridenti, José Carlos Ortiz Ramos, Ismail Xavier, Marilena Chauí, Caio Navarro de Toledo, Guerreiro Ramos, entre outros. Há convergências e diferenças nas suas proposições, mas elas fortalecem a reflexão sobre a importância do contexto social-histórico, filosófico, político, artístico na constituição do pensamento brasileiro, e nos permitem um aprofundamento no estudo das teses correntes no Brasil dos anos 1930 até década de 1980, que são cruciais para nosso trabalho.

Iniciamos por um percurso pelas teorias disseminadas no fim do século XIX - princípio do XX até chegarmos e nos determos no tópico “*nacional-popular*”, firmado nas ideias veiculadas pelo ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), e considerado como estrutura da “análise ideológica” cinematográfica brasileira (BERNARDET, GALVÃO, 1983, p. 11).

Nos anos 1950, Nelson Pereira dos Santos (NPS) começa a participar dos Congressos de Cinema e da realização de filmes. Desde suas primeiras produções, ele revela seu talento de criador cinematográfico guiado pela *realidade* brasileira, isto é, por histórias vividas pelo *povo* socialmente marginal, com ênfase no protagonismo do afro-brasileiro. Procuraremos dar alguns vislumbres de sua ação nas décadas de 1950 e 1960, de seu papel junto ao grupo do Cinema Novo e depois, do seu trabalho cinematográfico durante o governo ditatorial no país.

Marilena Chauí, em *Conformismo e Resistência*, afirma que desde o início do século XX, a nação é pensada como produto da “ação do Estado sobre a sociedade” (CHAUÍ, 1986, p. 99) e é pela “mitologia verde-amarela” que a “cultura popular” é absorvida pelo nacional (CHAUÍ, 1986, p. 99). Os principais slogans elencados por Chauí refletem diferentes momentos da história do país: nos anos 10, o objetivo do Estado é “Consolidar a nação”; nos anos 20 e 30, é “construir a nação”; “no decorrer dos “anos 40 e 50: desenvolver a nação” ou, em outras palavras, procurar desvalorizar a “Cultura Popular”, relacionando-a com “atraso, ignorância e folclore”; no princípio dos anos 60, a intenção é dar uma consciência nacional e, em seguida,

no período pós 64 e na década de 70: “*Proteger e Integrar a Nação*”⁴, o que demonstra a determinação do Estado em manter a “Cultura Popular” sob controle (CHAUI, 1986, p. 99-100).

De uma forma ou outra, desde seus primórdios, o cinema brasileiro já se guiava por uma orientação nacionalista e visando o popular. De acordo com Bernardet e Galvão, (1983), as concepções de “nacional e de popular” preenchem quase toda a “história do cinema brasileiro e das ideias cinematográficas no Brasil” (BERNARDET, GALVÃO, 1983, p. 11). Mesmo no século XIX, em vários segmentos “da vida Cultural” era corrente o desejo de exprimir a originalidade brasileira na produção artística e ao mesmo tempo, sua diferença em comparação a dos outros países. Isso atingiu o cinema no seu nascimento “e por motivos estéticos, ideológicos, políticos e/ou [...] comerciais-[...]tem marcado em inúmeros momentos o trabalho de artistas no Brasil, no sentido de levar a uma produção artística que se refira ao povo e também, frequentemente, a ele se dirija” (BERNARDET, GALVÃO, 1983, p. 11). Para esses estudiosos, não é possível encontrar uma problematização do significado de “nacional” nos escritos do início do século XX sobre cinema brasileiro, e a questão da nacionalidade aparece constantemente relacionada a nossos “nossos usos e costumes, belezas naturais, acontecimentos e personalidades etc” (BERNARDET, GALVÃO, 1983, p. 18). Na revista *O cruzeiro*, de 21/03/1936, num artigo sobre o filme *Cidade Mulher*, de Humberto Mauro, pode-se ler: “O cinema brasileiro vai cumprindo a sua *verdadeira finalidade*”⁵, desvendando nossos ritmos, nossos artistas, nosso folclore...” (BERNARDET, GALVÃO, 1983, p. 18). A revista *Cinearte*, de 16/03/ 1927, publica sobre as fitas *O vale dos Martírios*, de Almeida Fleming, e *Tesouro Perdido*, de Humberto Mauro: elas “possuem *nacionalidade*”⁶ nas suas cenas” (BERNARDET, GALVÃO, 1983, p.18).

Uma das categorias esquadrinhadas pelos pesquisadores, a de “representação”, segue duas linhas, uma vinculada ao “Brasil rural” e a outra, ao “Brasil urbano”. A primeira procura exaltar “a natureza” e os “usos e costumes do interior”, como aparece numa matéria elogiosa do jornal *O Estado de São Paulo*, de 1928, sobre *Nos Sertões do Brasil*⁷:

⁴ Grifos da autora.

⁵ Grifos dos autores.

⁶ Grifo meu.

⁷ Segundo Bernardet e Galvão (1983) é Alex Vianny que aponta para a existência desse documentário. Não há informação sobre data de realização ou do nome do diretor (BERNARDET, GALVÃO, 1983, p. 33).

[E'] Um deslumbramento de tudo o que é *nosso*, de tudo o que vive para a *grandiosidade e beleza do nosso querido solo*; um filme mais que interessante pelo que nos mostra da fauna e da flora exuberante das nossas matas (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1928 apud BERNARDET, GALVÃO, 1983, p.25).

Num outro artigo, também de *O Estado de São Paulo*, o enredo do filme *O curandeiro*, de 1918, dirigido por Antônio Campos, é aclamado como valorizador dos “costumes nacionais em que se espelha a vida simples do caipira em todos os seus detalhes, credices e ingenuidades” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1928 apud BERNARDET, GALVÃO, 1983, p.26).

Para Bernardet e Galvão, desde as primeiras fitas produzidas no Brasil, é estabelecido o aspecto relacionado à nacionalidade, mas o do “popular” só surge mais tarde. Até 1912, nos jornais e revistas circulantes, o termo “popular” se circunscreve à ideia de ser “muito frequentado [...], conhecido, apreciado pelo público” (BERNARDET, GALVÃO, 1983, p. 29) seja ele qual for: os operários ou a “elite mundana”; também se vincula à noção de um cinema “pobre e vagabundo, [...] tão popular que só pode ser apreciado pelo povo - a plebe, as camadas mais populares do público” (BERNARDET, GALVÃO, 1983, p. 31). Os pesquisadores sublinham que há filmes do início do século XX, que hoje seriam reputados como populares, isto é, com temas que se remetem “ao povo”, embora sem indicações que na sua época tenham sido assim catalogados. Alguns dos títulos dessa fase exemplificam bem a conexão com temas populares: “*Aspectos do Pic-Nic Operário*”, “*Festa dos Marinheiros da Tijuca*”, “*Reunião dos Círculos Operários em São Paulo*” (BERNARDET, GALVÃO, 1983, p. 30).

Nas primeiras películas brasileiras, torna-se nítido o anseio por um “cinema nacional”, sendo que a concepção de “brasilidade” surge atrelada a de “povo brasileiro” na sua singularidade, na forma de viver, no seu cotidiano, na demonstração de fé. Então, é pelo nacional que se chega ao “popular” (BERNARDET, GALVÃO, 1983, p.30).

É na década de 30 que se dá início uma percepção do “popular” como forma de representação do “povo” (BERNARDET, GALVÃO, p.33). Um exemplo disso é *Favela dos Meus amores*, de Humberto Mauro (1934), filme que, segundo relatos, já que não existem cópias, tenta fazer a representação do cotidiano em comunidades pobres do Rio de Janeiro. Mais tarde, na década de 40, a Atlântida Cinematográfica passa a produzir um cinema voltado para o popular, com obras como *Moleque Tião*, de 1943, dirigido por José Carlos Burle, sobre um compositor negro pobre; *Também somos irmãos*, de 1949, do mesmo diretor. Este último destaca questões étnico-raciais e de discriminação racial. Há também um documentário:

*Nordeste*⁸, de Pedro Lima, que revela a indigência de um dos territórios do país. As chanchadas e os melodramas produzidos nos anos 30 e 40 estariam inscritos nesses filmes populares, objetivados a falar e se dirigir às camadas populares.

Segundo os autores, de forma geral, até o fim dos anos 40, o pensamento cinematográfico se atrela a noções que num período anterior, se ligava à literatura. É apenas nos anos 50 que o cinema passa a se sintonizar com outros segmentos culturais, isso numa fase em que se elabora uma teoria para o Brasil.

1.1. O Nacional-Popular

Após o primeiro governo getulista (1937-1945), num período de intensas transformações industriais, urbanas e culturais, há uma acentuação no empenho para se definir nossa identidade nacional, pressupondo-se a existência de “um só povo e uma única nação” (OLIVEIRA, p.14). É por meio do Estado que a “elite intelectual e política” vai encontrar saída para a questão da diversidade da “formação brasileira” (CARVALHO, 2012, p.33) que tem diferenças em termos geográficos, étnicos e culturais. O Estado é aquele que desempenha o papel de homogeneizador desta “sociedade desagregada por suas múltiplas práticas desencontradas”; é através dele que os diferentes agrupamentos de “trabalhadores se tornaram, na representação social, um povo organizado para a nação” (PAOLI, SADER apud CARVALHO 2012, p.33).

O sociólogo Renato Ortiz (2006) relata que nos anos 1950, são majoritariamente os intelectuais do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) como Guerreiro Ramos, Cândido Mendes, Hélio Jaguaribe, Nelson Werneck Sodré, Roland Corbisier e Álvaro Vieira Pinto, aqueles a trabalharem sobre a questão cultural, dissociando-a dos conceitos anteriormente propostos por intelectuais influentes tais como Sílvio Romero e Gilberto Freyre, e passando a pensar esse tema sob o prisma da filosofia e sociologia (ORTIZ, 2006, p.44).

Não obstante o ISEB seja implantado durante o Estado desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, que instava se legitimar ideologicamente junto a ele, os intelectuais da sua composição, seguem caminho diverso ao estatal. Kubitschek se empenha pela internacionalização da “economia”, no mesmo momento em que o ISEB forja um ideário

⁸ Não foram encontradas informações sobre a data de realização do documentário *Nordeste*, de Pedro Lima.

nacionalista propondo compreender e estimular uma ação sobre os problemas do país. Formulações como a de "cultura alienada", 'colonialismo' ou autenticidade cultural" (ORTIZ, 2006, p. 46) são engendradas pelo ISEB, e, conforme Ortiz, têm na sua estrutura semelhanças com as desenvolvidas por Frantz Fanon, em "A dialética do senhor e escravo" (ORTIZ, 2006, p. 50). Para os intelectuais "reformistas" brasileiros, torna-se essencial categorizar o país como "nação" (ORTIZ, 2006, p.54) e questões identitárias aparecem como assunto preponderante. Critica-se a utilização de categorizações estrangeiras e de "sociologia alienada". Contra esta última, propõe-se uma outra sociologia, uma de raízes nacionais e verdadeiramente "autêntica" (ORTIZ, 2006, p.55). Dizem os membros do ISEB:

A falta de consciência nacional, a falta de consciência crítica em relação a nós mesmos se explica pela alienação, pois o conteúdo da colônia não é a própria colônia, mas a metrópole... A tomada de consciência de um país por ele próprio não ocorre arbitrariamente, mas é um fenômeno histórico que implica e assinala a ruptura do complexo colonial (CORBISIER, 1959 apud ORTIZ, 2006).

Ortiz concebe que as ideias do ISEB impactam tão extensa e profundamente o pensamento social, que estruturam uma forma de reflexão que marca os debates em torno da cultura brasileira desde a década de 60 até a contemporaneidade. Caio Navarro de Toledo (1977) detalha temas desenvolvidos pelo grupo isebiano com o objetivo de elaborar de forma específica uma ideologia de "desenvolvimento social, que comporta representatividade e autenticidade, expressando os interesses das diversas classes componentes da sociedade brasileira" (TOLEDO, 1977, p. 42). Segundo ele, a consciência das massas, a verdadeira interessada no "processo de desenvolvimento" é quem indicaria as diretrizes "objetivas" desse mesmo processo (TOLEDO, 1977, p. 44). Um dos integrantes do ISEB, Vieira Pinto, teoriza que no momento da transmissão dos elementos ideológicos desenvolvimentistas, eles se tornam *naturalmente* identificados como autênticos e próprios pelas "consciências das massas", as viabilizadoras de seu programa existencial (TOLEDO, 1977, p. 46-47). Outros membros do ISEB como Guerreiro Ramos, Cândido Mendes, Roland Corbisier, aglutinam-se em torno da formulação de Hélio Jaguaribe que vê na "burguesia industrial" um caminho para a conquista das massas para o propósito desenvolvimentista (TOLEDO, 1977, p. 47).

Toledo destaca as questões fundamentais exploradas pelos isebianos e as frases de efeito empregadas por eles, como por exemplo, "tudo é colonial na colônia" ou então: "tudo é subdesenvolvido no país subdesenvolvido" (CORBISIER apud TOLEDO, 1977, p. 68). A palavra "alienação" surge nos trabalhos isebianos como sinônimo de "inautenticidade, mimetismo,

transplantação e dependência” (TOLEDO, 1977, p. 68) dos países periféricos na sua relação com as metrópoles. A existência de uma “consciência nacionalista” se coaduna com o “desenvolvimento econômico”(TOLEDO, 1977, p. 75), pois é o subdesenvolvimento a raiz da alienação do homem e da nação, e isso só pode ser superado através de duas expressões correspondentes: o “humanismo e o nacionalismo”(TOLEDO, 1977, p.76), num afastamento crítico dos modelos estrangeiros, na não submissão aos projetos alienígenas.

O desenvolvimento econômico e o seu correlato, a consciência nacionalista, representariam desta forma, simultaneamente, a desalienação da consciência proletária e do proletário histórico (em todos os seus níveis: econômico, político e cultural), bem como a realização do projeto de destino da nação através da conquista da autonomia e da verdadeira independência (TOLEDO, 1977, p. 76).

Entre 1957 e 1958, Hélio Jaguaribe e Guerreiro Ramos produzem textos valorizando o governo de Juscelino Kubitschek, o fomento ao “desenvolvimento econômico” e a transfiguração da sociedade brasileira (TOLEDO, 1977, p. 76).

Para Osny P. Duarte, o ISEB é o produto das contradições entre propósitos imperialistas e os da “burguesia nacional”, engendrado para veicular os anseios da própria burguesia que procura uma ideologia que traduza seus desejos (DUARTE apud TOLEDO, 1977, p. 152). Seria uma

escola de patriotismo, baluarte das lutas para a emancipação de nossa Pátria, uma Casa onde se fala a verdade, onde se pensa em voz alta, onde se cultiva a dignidade, a firmeza, o destemor, a solidariedade para com os trabalhadores, para com os pobres, os humildes, os analfabetos e os enfermos (DUARTE apud TOLEDO, 1977, p. 152).

O nacionalismo se mostra como “ideologia hegemônica” dentro do ISEB, embora seus integrantes tenham desavenças e disputas intestinas. Guerreiro Ramos, sociólogo e um de seus membros, aprofunda teoricamente o que é chamado de *questão do negro* em nossa sociedade. Em *Introdução crítica à sociologia brasileira* (1957), ele afirma que há uma extensa literatura nacional direcionada ao “problema do negro”, mas é travestida por um viés estrangeiro e segue os valores e categorias provenientes principalmente da Europa. Ramos menciona autores brasileiros como Nina Rodrigues, Euclides da Cunha e Gilberto Freyre, para condenar seus escritos apoiados em preconceitos “pobres de experiências cognitivas genuinamente vividas” (RAMOS, 1957, p. 124), e teses que funcionam apenas como transmissoras de formulações alheias. Para Ramos, as ideias desses teóricos podem se

enquadrar em duas correntes: uma contém as teorias de Sylvio Romero (1851-1914), Euclides da Cunha (1866-1909) e Alberto Torres (1865-1917), e singulariza o negro dentro do enquadramento do exótico ou estranho. A outra corrente tem Nina Rodrigues (1862-1909) como fundador, e ganha continuidade nos escritos de Arthur Ramos (1903-1949) e Gilberto Freyre (1900-1987), os quais, apesar das diferenças nos métodos ou nos esquemas científicos, explicam a atuação do afrodescendente por um mesmo viés, o da estranheza, do exotismo, o de um “não-Brasil” (RAMOS, 1957, p. 149). O negro brasileiro é classificado como problemático por comportar particularidades culturais africanas. O autor questiona: Que tipo de normas, de padrões ou valores são autorizados para determinar o *problema* do negro? Quais são as bases que sustentam o rótulo do negro como criminoso, incapaz, limitado? Como ratificar esse posicionamento num momento em que o “desenvolvimento econômico” (década de 50) já deixa à mostra que o negro desempenha importantes papéis em todos os níveis da escala social brasileira, a despeito das instituições nacionais ainda lhe barrarem a entrada? (RAMOS, 1957, p. 149). A resposta apareceria nas formas de constrangimento e nos valores opressivos dos colonizadores que são espelhados pelos nativos que, na sua ambição de se tornarem brancos, se desvalorizam: “O negro europeizado, via de regra, detesta mesmo referências à sua condição racial” (RAMOS, 1957, p. 153). No Brasil, a aderência ao protótipo de beleza europeia se evidencia desde quando o brasileiro se autoavalia e aprecia aqueles que habitam no país e que não estão adequados a esse padrão. Ao se afirmar como branco, o brasileiro demonstra sua alienação e subserviência ao poder estrangeiro. Ramos acentua que

A alienação estética [...] é da mesma espécie da alienação linguística. Ambas resultam de uma falta de suficiência da comunidade, do autodesprezo, de um sentimento coletivo de inferioridade, da renúncia a critérios naturais da vida, em benefício de critérios artificiais, dogmáticos ou abstratos (RAMOS, 1957, p. 154).

Para Ramos, a problemática do negro se distancia do aspecto racial explorado teoricamente por Nina Rodrigues no início do século XX, e passa a ser posta de forma cultural, com uma defesa da *aculturação* que estabelece a “brancura” europeia como sendo inerentemente superiora. Seu argumento é que a única possibilidade de se descolar desse paradigma depreciador do negro, está na *conscientização* do branco ou do negro “culturalmente embranquecido”, de sua própria “alienação” (RAMOS, 1957, p. 155). O autor afirma que identifica seu corpo como parte de seu eu, sua cor negra como integrante à sua “condição étnica” e alicerce de seu amor-próprio; por isso revolta-se com quem o mensura e

o valoriza com base em seu acultramento. Segundo Ramos, o branco brasileiro que cobiça se reconhecer dentro do “padrão estético europeu”, se insere nos casos de “patologia social”, assim como os negros que rejeitam sua cor, pois eles explicitam sua divisão psicológica. Com essas premissas, o teórico demonstra rejeitar totalmente a proposição da sociologia brasileira que se dispõe a solucionar o “problema do negro” do país através do embranquecimento da população (RAMOS, 1957, p. 157).

Negro é povo, no Brasil. Não é um componente estranho de nossa demografia. Ao contrário, é a sua mais importante matriz demográfica. E este fato tem de ser erigido à categoria de valor, como o exige a nossa dignidade e o nosso orgulho de povo independente. O negro no Brasil não é anedota, é um parâmetro da realidade nacional. A condição do negro no Brasil só é sociologicamente problema em decorrência da alienação estética do próprio negro e da hipercorreção estética do branco brasileiro, ávido de identificação com o europeu (RAMOS, 1957, p. 157).

Ainda que os especialistas da sociologia se fixem numa espécie de visão compartilhada da questão do negro, ela não se coaduna com a real maneira que essa situação é vivida. Conforme o autor, é premente que haja crítica e autocrítica por parte dos teóricos que se apoiam em concepções estrangeiras e colonialistas. Eles precisam se *desalienar* e com isso ganhar a capacidade de conquistar autenticidade na análise do Brasil. O protesto de Ramos vai contra as apreciações redutoras do negro ao plano do “popular, folclórico, ingênuo ou exótico” (RAMOS, 1957, p. 195) e que cultivam o desprezo ao próprio povo em favor de um servilismo aos padrões estéticos europeus. O sociólogo defende a necessidade de conscientização dos intelectuais e do povo acerca da natureza do país que é uma terra de mestiços, os quais têm se deixado possuir pelo desejo de brancura. Para Ramos, a validação do negro, o descobrimento de sua beleza intrínseca e “não alienada”, é um ato audacioso e fundamental (RAMOS, 1957, p. 195).

Tópicos como os de alienação, de libertação do colonialismo mental, de enxergar o desenvolvimento econômico como tradutor do crescimento da nação, de valorizar a importância do povo – o negro e o indígena – aparecem como essenciais para o aprofundamento da consciência e da autovalorização do país, e afetam gerações, sendo que a de Nelson Pereira dos Santos (NPS), e a posterior, a da maior parte dos integrantes do Cinema Novo, absorverão e darão uma expressão contundente através da literatura, das artes e do cinema.

Segundo Ortiz (2006), é o golpe de 1964 que vai encerrar definitivamente, de forma autoritária, o trabalho dos intelectuais do ISEB, mas as teorias do grupo se espalham e solidificam, tornando-se chavões e verdades nas discussões culturais, o que acontece ainda nos nossos dias. Nas décadas de 1950 e 1960, as teorias *isebianas* afloram nas bases da "esquerda marxista" e no "pensamento social católico", vão além do denominada "cultura popular", e passam a ser incorporadas configurando uma maneira de apreender e pensar o país (ORTIZ, 2006, p. 47), além de se estabelecer como o dialeto político e ideológico de vários domínios sociais brasileiros. Na década de 50, num momento de grande ebulição cultural, a cinematografia ganha legitimidade como expressão artística e política, são criados cineclubes, cursos e congressos cinematográficos, onde se discute o papel do cinema como mecanismo estimulador de reflexões acerca da "realidade" brasileira. O nacional-populismo se faz presente através do verbo e das imagens dos "líderes políticos,[...], partidos, governos, intelectuais e artistas" (CARVALHO, 2012, p.32); palavras como "povo, nação, cultura e consciência nacional" (CARVALHO, 2012, p.33) e conceitos como o de alienação se alastram pelos escritos de teatrólogos como Guarnieri e Boal, nas discussões teóricas de realizadores cinematográficos como Nelson Pereira dos Santos, Alex Vianny, e são defendidos nos anos 60, por Glauber Rocha, Cacá Diegues, entre outros. A palavra de ordem é "cultura popular", subentendendo-se que o sentido de popular interpenetra o de nacional. O cinema deve ser "popular"- para o povo, "com matéria prima popular (que vem do povo)" (BERNARDET, GALVÃO, 1983, p. 139).

Conforme Roberto Schwarz (1978), esse é um curto período em que questões culturais realmente "democráticas" irrompem em todos os lugares, espreiadas por um sopro de pré-revolução libertadora da "consciência nacional", permitindo a popularização de temas como "reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas americanas etc". Segundo suas palavras, é uma fase em que o país se mostra "irreconhecivelmente inteligente" (SCHWARZ, 1978, p. 69).

Para Ortiz, na área do cinema, dois documentos demonstram a influência *isebiana*. São eles: *Uma situação colonial*, de Paulo Emílio Salles Gomes, e *Uma estética da Fome*, de Glauber Rocha. O Movimento de Cultura Popular no Recife e o CPC da UNE assumem, nos anos 60, de forma diferenciada, os princípios políticos teorizados pelo ISEB, e pode-se afirmar que de alguma forma, eles se estruturam no conceito de "alienação cultural" (ORTIZ, 2006, p.48).

Num exemplar da revista *Civilização Brasileira*, de 1965, Sebastião Uchoa Leite afirma que até 1955, a cultura popular era pensada como proveniente do "povo", e o que se mostrava problemático era a distinção entre o sentido de "popular" e de "folclórico". Com a mentalidade “desenvolvimentista” surgida no governo de Kubitschek e nos subsequentes, nos de Jânio Quadros e de João Goulart, houve uma aceleração do "processo político", e que estabeleceu o envolvimento dos intelectuais" (LEITE apud BERNARDET, GALVÃO, 1983, p.138). Nas palavras do autor:

A partir desse período é que o termo cultura popular, com significações muito diversas, começou a ter um trânsito intensificado. Surgiram grupos culturais que praticamente lançaram o termo com uma concepção de caráter nitidamente político. O mais destacado destes grupos foi o CPC [...]. Foi posta em ação a tese que a cultura popular não era apenas a cultura que vinha do povo, mas sim a que se fazia pelo povo. A cultura popular é então conceituada como um instrumento de educação, que visa dar às classes economicamente (e ipso facto culturalmente) desfavorecidas uma consciência política e cultural (LEITE apud BERNARDET, GALVÃO, 1983, p. 138).

Se Renato Ortiz avalia como hegemônica a influência da ideologia do ISEB nas discussões sobre a questão cultural nos anos 50/60, de forma diversa Marcelo Ridenti (2010) defende, em *Brasilidade Revolucionária*, formulações assentadas nas "reflexões de Raymond Williams", como "estruturas de sentimento", e nos de Löwy e Sayre, como "romantismo" (RIDENTI, 2010).

Para Ridenti, a ideia do amálgama do “branco, do negro e do índio” como representante da “brasilidade” (RIDENTI, 2010, p. 85), que é reafirmada na década de 30 por Gilberto Freyre, vai ganhar novas versões no fim dos anos 50, não mais para justificar "a ordem social" estabelecida, mas para colocá-la em questão. O sociólogo afirma haver nessa fase o amadurecimento de “uma estrutura de sentimento” existente nas produções e na “imaginação” de vastos grupos ligados à arte e à atividade intelectual, e que se transforma no decurso do tempo. O conceito de "estrutura de sentimento", de Raymond Williams, refere-se a “significados e valores” que são experimentados operativamente, o que o diferencia de outras expressões mais formais como "visão de mundo" ou "ideologia". É decorrente da "experiência viva" e apenas com o passar do tempo que a “estrutura do sentimento” pode ser percebida, consolidada, ultrapassada, transformada e superada (RIDENTI, 2010, p. 86):

Quando essa estrutura de sentimento tiver sido absorvida, são as conexões, as correspondências, e até mesmo as semelhanças de época que mais saltam à vista. O que era uma estrutura vivida é agora uma estrutura registrada, que pode ser

examinada, identificada e até generalizada (WILLIAMS apud RIDENTI, 2010, p. 86-87).

Outro conceito utilizado pelo autor é o de romantismo, segundo a formulação de Löwy e Sayre, que extrapolaria os valores do movimento artístico nascido na Europa no fim do século XVIII; sendo mais um modo de ver o mundo: "uma resposta a essa transformação mais lenta e profunda - de ordem econômica e social - que é o advento do capitalismo" (LOWY, 1995 apud RIDENTI, 2010, p. 86). Admite-se então, que no fim dos anos 50 até os 60 e início da década de 70, há um amadurecimento do se sentir pertencente "a uma comunidade imaginada", nos termos de "Benedict Anderson", principalmente nas áreas da intelectualidade e das artes que se conectam à programas "revolucionários" (RIDENTI, 2010, p. 87). À essa "estrutura de sentimento", o teórico dá o nome de "brasilidade (romântico) revolucionária" (RIDENTI, 2010, p. 10), e a relaciona com um tipo "brasilidade" que pode ser observada nas teses, nas associações políticas, intelectuais de esquerda e nos movimentos artísticos do período. Seria ela a impulsionar a prosperidade cultural e política da época, traduzida como uma

Vontade de transformação, [...] [da] ação para mudar a História e para construir o *homem novo*, como propunha Che Guevara, recuperando o jovem Marx. Mas o modelo para esse *homem novo* estava, paradoxalmente, no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do "coração do Brasil", supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista (RIDENTI, 2010, p. 88).

Ridenti observa que na conjuntura brasileira da época, o enaltecimento do popular expressa uma contradição: a de se procurar no "passado (nas raízes populares nacionais)" os fundamentos para a estruturação *futura* de "uma revolução nacional modernizante" (RIDENTI, 2010, p. 89) e com ela, romper as margens capitalistas. Para o autor, mesmo que se possa creditar uma influência do ISEB e do Partido Comunista sobre essa "estrutura de sentimento" que floresce no Brasil, ela não deve ser confundida com as ideologias propagadas por essas instituições. É certo que muitos dos intelectuais e artistas desse período se consideram dando voz a uma sorte de "potência inata da condição de ser brasileiro", mas eles, de fato, estão construindo imaginariamente "uma utopia" (RIDENTI, 2010, p.10): Para Ridenti, a "brasilidade revolucionária" não pode ser substancializada. Essa estrutura de sentimento é germinada não na luta contra a ditadura, mas numa fase democrática que se dá entre 1946 e 1964, sobretudo

durante o governo João Goulart. A atuação de "artistas engajados das classes médias urbanas" tem correlação com a identificação desses grupos com os "deserdados da terra no campo ou migrantes na cidade" que incorporariam o espírito do "povo brasileiro" para o qual se deveria ensinar a luta e conscientização política (RIDENTI, 2010, p.91).

O pensamento comunista exerce grande influência no Brasil dos anos 40-50, o que é explicado por Roberto Schwarz (1978), no ensaio *Cultura e Política*:

Muito mais anti-imperialista que anticomunista, o PC distinguia no interior das classes dominantes um setor agrário, retrógrado e pró-americano, e um setor industrial, nacional e progressista, ao qual ele se aliava contra o primeiro. [...] Seus termos e seu movimento foram a matéria prima da crítica e da apologética do período. Sumariamente era o seguinte:- O aliado principal do imperialismo e, portanto o inimigo principal da esquerda, seriam os aspectos arcaicos da sociedade brasileira, basicamente o latifúndio, contra o qual deveria erguer-se o povo, composto por todos aqueles interessados no progresso do país. Resultou no plano econômico-político uma problemática explosiva mas burguesa de modernização e democratização: mais precisamente, tratava-se de ampliação do mercado interno através da reforma agrária, nos quadros de uma política externa independente. No plano ideológico resultava numa noção de "povo" apologética e sentimentalizável, que abraçava indistintamente as massas trabalhadoras, o lumpesinato, a intelligentsia, os magnatas sociais e o exército (SCHWARZ, 1978, p. 64-65).

Junto às representações artísticas e as lutas em torno do nacional e do popular realizadas nos anos 50, quando a esquerda está em ascensão e a atividade cinematográfica começa a ser reconhecida como atividade "cultural 'digna'", surge a companhia Cinematográfica Vera Cruz. É o momento em que se divulga o

ideário do neorrealismo italiano, [e] a preocupação crescente das elites culturais brasileiras com o cinema levam a discussão sobre o cinema no Brasil a adquirir uma originalidade que não tinha na primeira metade do século e a se politizar fortemente. Nesse contexto, as ideias de "nacional" e de popular" se imbricam uma na outra, o que não acontecia anteriormente (BERNARDET, GALVÃO, 1983, p. 62).

Entre os jovens que fazem suas participações em congressos de cinema ou nos artigos da revista *Fundamentos*⁹, os futuros cineastas Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos e Rodolfo Nanni, marcam posição em defesa da cinematografia "nacional e popular" (BERNARDET,

⁹ A revista *Fundamentos* foi fundada em 1948, mas, conforme Bernardet e Galvão (1983), vai *existir* realmente a partir de 1950, com o artigo "Defesa do Cinema Brasileiro", de Nilo Antunes. O pensamento cinematográfico "que circulava na revista" era especialmente o de Carlos Ortiz, Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos e Rodolfo Nanni (BERNARDET, GALVÃO, 1983, p. 63).

GALVÃO, 1983, p. 63) e, como diz na época o cineasta Nelson Pereira dos Santos, "a favor do povo" (BERNARDET, GALVÃO, 1983, p. 139). O povo seria, para eles, aquele que comporta o "espírito do camponês e do imigrante favelado a trabalhar nas cidades" (RIDENTI, 2000. p.13), mas abrangendo também as "pequena burguesia, partes da alta e da média burguesia" (WERNECK SODRÉ apud CARVALHO, 2013, p.35), que têm seus interesses fundidos aos da nação.

Ao falar dos debates nos Congressos de Cinema dos anos 50, José Mario Ortiz Ramos (1983) destaca o empenho dos cineastas em se aprofundar no conhecimento dos problemas obstrutores da cinematografia do país, procurando respostas viabilizadoras de "um cinema em base industriais" (RAMOS, 1983, p. 16). O teórico entende que muitas das proposições surgidas nessas discussões podem ser consideradas como primárias, com pouco fundamento, ou até mesmo irreais, mas compreende nelas a pressão por uma discussão nacional ao redor do cinema.

Numa matéria de 1951 da revista *Fundamentos*, os cineastas sustentam a necessidade de se fazer um cinema refletindo "a realidade e o caráter de nosso povo", e que realmente seja um representante da cultura brasileira (BERNARDET, GALVÃO, 1983, p.64). Além da representação do povo, a ambição é lhe proporcionar "educação cívica" (ELITE, 1954 apud BERNARDET, GALVÃO, 1983, p.73), desenvolver "seus gostos, elevar suas exigências, enriquecê-lo de ideias novas, levá-lo adiante"¹⁰ (FUNDAMENTOS, 1951 apud BERNARDET, GALVÃO, 1983, p.74). O interesse é por

Um cinema que apresente a realidade nacional tal qual é, que fale ao povo com sua própria linguagem, em razão de seu ambiente, de seus costumes, de seus problemas e de sua vida cotidiana ("Cinema Brasileiro a serviço do povo" - I Congresso Nacional, 1952 apud BERNARDET, GALVÃO, 1983, p.79).

Conquanto esses novos cineastas se manifestem sobre arte, nação e popular, eles reclamam adicionalmente pela saída dos moldes artesanais para a industrialização, pois não se pode criar cinema algum sem base "industrial e comercial" (BERNARDET, GALVÃO, 1983, p. 80). Na década de 50, a indústria cinematográfica praticamente inexistia; ela se situa "entre o desinteresse do capital internacional" (BERNARDET, GALVÃO, 1983, p. 20), que já domina o

¹⁰ Texto de Nelson Pereira dos Santos, para a revista *Fundamentos*, 1951.

mercado brasileiro, e a confiança no Estado como aquele com poder para seu incremento, pois o cinema teria potencial agregador e de fortalecimento da prosperidade do país. É por essa vertente que se defende o cinema brasileiro: ressaltando sua importância “como gerador de divisas” e seu potencial econômico (BERNARDET, GALVÃO, 1983, p.21). Devido a industrialização cinematográfica precária no país, ele se torna espaço fecundo para a difusão de ideias desenvolvimentistas.

Com base em um artigo de Alex Viany, Ortiz Ramos (1983) enfatiza a luta de alguns cineastas em favor de uma posição relevante para o cinema brasileiro, procurando fazer “a passagem de um cinema ‘inferiorizado’, ‘subdesenvolvido’, para uma cinematografia forte, nos moldes dos países ricos” (RAMOS, 1983, p. 21). Segue parte do texto de *Introdução ao cinema brasileiro*, livro de Alex Viany, publicado em 1959:

A súbita e vertiginosa industrialização do Brasil cria para o cinema condições favoráveis que há bem poucos anos não existiam. Com o aumento da produção de filmes, por mais desordenada que seja, dentro em breve o cinema brasileiro estará inevitável e firmemente no caminho da industrialização total.[...] Já é tempo de pensar num programa de ação no terreno das ideias, dos temas, do que se pretende fazer para ‘realizar o nacionalismo’ em cinema (VIANY apud RAMOS, 1983, p.21).

A luta pela *industrialização* do cinema, postulado fundamental do “nacionalismo desenvolvimentista” (BERNARDET, GALVÃO, 1983, p. 82), não preserva os cineastas de viverem um dilema, pois esse cinema almejado não pode ser “convencional, cosmopolita, mistificador do povo” (BERNARDET, GALVÃO, 1983, p. 82), mas sim “industrial” e simultaneamente “independente”; sem objetivar o lucro e se colocando como “instrumento de conscientização” do povo (BERNARDET, GALVÃO, 1983, p.82). Segundo Bernardet e Galvão, seria Nelson Pereira dos Santos o único a oferecer uma proposta ideológica e materialmente coerente, ao discursar no “I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro (1952)”, e estabelecer o elo entre a natureza “popular”, o êxito financeiro e o domínio do “mercado”. O argumento do cineasta é em favor do “conteúdo” como aquele que oferece a base primordial para que o filme seja aceito pelo público brasileiro, pois este espera encontrar nas telas a representação de

sua vida, seus costumes. Como o povo brasileiro é muito patriótico, ele quer conteúdos de características nacionais. [Ele tem a ânsia de ver na tela assuntos ligados à nossa terra. [...] Se a produção cinematográfica seguir essa orientação nacionalista, ela simultaneamente satisfará os desejos do público e conquistará a totalidade do mercado. Assim o nosso cinema estará ao mesmo tempo

desenvolvendo-se materialmente e atuando profundamente na vida social e moral. As fontes para alcançar esse conteúdo serão principalmente a literatura, o folclore e a história (BERNARDET, GALVÃO, 1983, p.74 -75).

1.2. Década de 1960

A existência de um florescimento cultural no final dos anos 50 e começo dos anos 60 no Brasil, pode ser notada através das pesquisas nos assuntos veiculados em revistas, como a *Brasiliense*, veiculada bimestralmente “de meados dos anos 50 até 1964” (RIDENTI, 2000, p. 82). Com a tradição de publicar assuntos ligados a questões "sociais, econômicas e políticas brasileiras", ela passa a abrir lugar para temas artísticos no início da década de 60. Outra revista, *Estudos Sociais*, com inclinação "marxista", e de regularidade trimestral¹¹, publica textos de diversas fontes e os põe em discussão, junto a questões que envolvem o vínculo da arte com o político (RIDENTI, 2000, p.82).

A enorme ebulição “social e revolucionária” da época estimula uma vontade de atuação política por parte dos artistas, teatrólogos e cineastas, como os integrantes do Cinema Novo, grupo que surge "paralelamente aos movimentos de cultura popular" (BERNARDET, GALVÃO, 1983, p. 136). Do início dos anos 60 até o golpe militar de 64, intensifica-se a luta ideológica, assim como aumentam os conflitos “sociais na cidade e campo” (RAMOS, 1983, p.41); o “ideário *isebiano*” é rearranjado e a influência do CPC se fortifica nas áreas culturais e artísticas. Temas como alienação e nacionalismo se entrecruzam e se fazem sustentáculo e ponto de união da heterogeneidade de produtos culturais do período. Segundo Ortiz Ramos, os diferentes grupos do pensamento e da produção artística, colocam-se em torno da produção de “uma arte 'revolucionária' que seria construída pelos 'militantes da cultura popular' (ou 'artistas revolucionários')” e tendo como alvo intensificação da "consciência de pertencimento ao todo social" (RAMOS, 1988, p. 42). Essa é uma fórmula usada pelo CPC, que atribui um traço bem específico ao "intelectual" no seu vínculo com o "popular" (RAMOS, 1988, p. 42). Segundo Ramos, há um

burburinho [que] penetra também o espaço cinematográfico, gerando revisões e propiciando o aparecimento de novas posturas diante da cultura brasileira. [...] É tempo da primeira fase do Cinema Novo, que mesmo resguardado em sua riqueza e diferenciação internas, orbita culturalmente em torno deste forte centro de atração que [...] prega a ‘desalienação do público e a ‘libertação nacional’ (RAMOS, 1988, p. 41-42).

¹¹ A revista “Estudos Sociais” foi editada de maio de 58 a fevereiro de 64.

Solidifica-se a tese de que qualquer intromissão cultural alienígena desvirtua e perverte a "cultura brasileira" (RAMOS, 1988, p. 40). Grupos nacionalistas proclamam a necessidade de uma "libertação nacional", de uma "pureza cultural", e o cinema passa a procurar parâmetros nas suas "fortes motivações políticas" e na "literatura social dos anos 30", fazendo restrições a tudo aquilo que não possua essa legitimidade pretendida (RAMOS, 1988, p. 41).

A turma do *Cinema Novo*, composta por jovens realizadores como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos¹², Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Paulo César Saraceni, Gustavo Dahl, entre outros, ao debater sobre o papel do cinema junto ao povo e à sociedade brasileira, dá uma nova interpretação para o "caráter nacional e/ou popular de um filme", este deixa de ser afirmado apenas no seu "conteúdo" como é defendido na década de 50, mas passa a ser reivindicado na "forma". Há uma busca da "linguagem nacional, de uma linguagem 'popular' e com frequência, de uma linguagem 'nacional e popular" que não embrome "o povo" (BERNARDET, GALVÃO, 1983, p.157), o que é rejeitado pelo CPC, que a encara como "esteticismo, elitismo, *antirrevolucionarismo*"¹³ (BERNARDET, GALVÃO, 1983, p. 160).

A expressão *Cinema Novo* teria sido forjada pelo crítico Ely Azeredo, ao se referir aos filmes que começavam a ser realizados no mesmo período de tempo- início dos anos 60- todos eles com pequeno orçamento e com a pretensão de representar os problemas sociais do país (SADLER, 2009, p. 37). Consoante Sadler (2009), os princípios do *Cinema Novo* teriam sido propostos em 1959-1960, quando os jovens críticos e cineastas se encontravam em cineclubes e "no Grupo de Estudos Cinematográficos" e falavam sobre cinema em páginas do *Jornal do*

¹² Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos começam a fazer filmes na década de 1950, antes que o movimento do Cinema Novo tenha início. Eles adotam ideias do ISEB, têm relações com o PC e seus filmes seguem uma temática popular. São produções desse período: *Agulha no Palheiro* (dirigido por Alex Viany, 1953); *Rio, 40 graus*, (1955); *Rio, Zona Norte* (1957). Os dois últimos têm a direção de Nelson Pereira dos Santos.

Nelson Pereira dos Santos pode ser entendido como participante do movimento cinemanovista, conforme suas próprias palavras e mesmo as de outros cinemanovistas, como Glauber Rocha. Para o Bafafá on line, com publicação de 03/01/2004, Nelson Pereira dos Santos explica: " A questão é que eu aconteci antes do Cinema Novo. Quando ele surgiu eu estava no meu 5º filme. Na verdade, eu fui cooptado pelo Cinema Novo, eu já tinha meu estilo, meu caminho". Em outra entrevista, nesse caso para Carta Maior: "Quando aconteceu o Cinema Novo eu estava no meu quinto filme. Então, eu digo que eu fui cooptado pelo Cinema Novo. Eu participei do movimento, mas os meus filmes não representam o Cinema Novo. Eu tinha um bom relacionamento, no entanto, eu já havia começado anteriormente. Muita coisa que eu fiz o Cinema Novo incorporou. Eu fui, sim, uma referência. Mas eu não posso dizer que o meu trabalho represente o Cinema Novo". (BAFAFÁ ON LINE, maio de 2016): <http://bafafa.com.br/mais-coisas/entrevistas/nelson-pereira-dos-santos-fala-do-cinema-novo>
<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia-e-Redes-Sociais/MELHORES-ENTREVISTAS-2003-Nelson-Pereira-dos-Santos-o-pai-do-cinema-moderno-brasileiro/12/6195>

¹³ Grifo meu.

Brasil e de *O metropolitano* (SADLIER, 2009, p. 37), não obstante essa "agenda" já remontasse os primeiros anos da década de 50, surgindo nas discussões e incursões cinematográficas de Alex Vianny e Nelson Pereira dos Santos.

Glauber Rocha, reputado como o "líder teórico do movimento" cinemanovista, conta que essa titulação surgiu numa reunião da "Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos", no Rio de Janeiro, e que na época até se chegou a pensar na criação de um jornal que tivesse esse nome (SADLIER, 2009, p. 37).

Em 1999, NPS dá uma entrevista ao programa Roda Viva, falando do caráter espontâneo e não homogêneo do grupo cinemanovista. Ele explana que cada um dos integrantes se apresenta com "seu mundo, sua formação", que o movimento segue a forma de produção do neorrealismo, mas sendo influenciado pela "Nouvelle Vague, que é a grande revolução da linguagem nela mesma: o rompimento com o plano tradicional, a montagem interior: tudo isso vai aparecer nas obras do Cinema Novo". Também há a influência do "underground americano".

Não era um grupo com um pensamento único, seja estético ou... que cada um tinha seu mundo diferente [...], mas o que havia em comum era a demonstração de que a linguagem universal do cinema tinha sido dominada por alguns brasileiros e que essa linguagem universal estava sendo utilizada para a recuperação da nossa memória cultural. Então, o Cinema Novo é intimamente ligado a todo o processo de descolonização da cultura brasileira iniciado na semana de Arte Moderna... afirmada, porque o processo é longo (SANTOS, ENTREVISTA RODA VIVA, 1999).

Em 2020, Cacá Diegues tem uma fala semelhante a de NPS, para se referir às proximidades e diferenças do grupo:

Hoje vejo o cinema novo como uma chegada tardia do modernismo ao nosso cinema, no sentido de uma construção de linguagem com elementos brasileiros. Mas cada um de nós criou uma forma de filmar. O realismo social do Nelson [Pereira dos Santos] não tem nada a ver com o barroco do Glauber [Rocha], que não tem nada a ver com o cinema do Paulo César [Saraceni] (CACÁ DIEGUES, FOLHA DE SÃO PAULO, 18/05/2020).

Com integrantes provenientes majoritariamente da classe média paulista, baiana, mineira e carioca, o cinemanovistas se propõem a realizar "obras populares" (BERNARDET, GALVÃO, 1983, p. 160) que estimulem o pensamento. Cacá Diegues escreve para o jornal *O metropolitano*, em 1962:

Estamos preocupados em transformar consciências, não levá-las a novas formas de entorpecimento [...] Transformá-las profundamente, levá-las a novas formas de raciocínio (no caso do cinema, até formas visuais de raciocínio condizentes com sua situação de classes novas [...]) Não nos interessa tocar e dirigir consciências. Interessa-nos acordá-las e fazê-las criar seu novo ser (DIEGUES, O METROPOLITANO, 03-10-62 apud BERNARDET, GALVÃO, 1983, p.160-161).

Através de filmes como "*Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Porto das Caixas* (Paulo César Saraceni, 1963), [...], *Menino de Engenho* (Walter Lima, 1965), *A hora e a vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1965), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969)", surge o que é chamado de *Cinema Moderno*, exprimindo uma relação com a literatura e levando para discussão questões identitárias e as "interpretações conflitantes do Brasil como formação social" (XAVIER, 2004, p. 18-19). O diálogo do "jovem cinema brasileiro" com as estratégias do neorrealismo italiano e da *nouvelle vague* francesa, colocam na cena cinematográfica, no decorrer da década de 60, imagens relacionadas ao "realismo" ou ao "cinema de autor", percursos que se utilizam de um vocabulário mais "convencional", outros que abrangem a "colagem e a experimentação", documentários com formatos tradicionais e aqueles que seguem linhas mais inquiridoras e próximas do modelo do "*cinema vérité*" (XAVIER, 2004, p. 15-16).

Documentários e ficções do início do Cinema Novo listam problemas "sociais" brasileiros e incrementam uma "verdadeira descoberta do Brasil", frase que para o crítico Ismail Xavier, não parece exagerada, já que até aquele período, eram praticamente inexistentes imagens de muitas das regiões brasileiras. Xavier classifica como expressão plena desse grupo, os filmes que formam a "trilogia" nordestina: *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Os fuzis* (XAVIER, 2004, p. 27). São longas-metragens produzidos antes do golpe militar de 64.

No decurso dos anos 60, o Cinema Novo e o Cinema Marginal tendem para um "cinema de poesia" com a manutenção do aspecto político, ou seja, eles centralizam "as determinações subjetivas" com "a *performance*¹⁴ do autor", personagem este idealizado por Glauber, como antinomia da "indústria" (XAVIER, 2004, p. 24). No Brasil, a questão autoral é construída em combinação "com uma cinefilia internacional", mas aglutina os pressupostos da "ideia do autor": contra "o cinema dominante e o comércio internacional", o que vai reforçar nela um sentido nacionalista e de esquerda (XAVIER, 2004, p.24). Haveria uma tendência

¹⁴ Grifo do autor.

cinemanovista de "pensar a memória como mediação" em torno do projeto de construção de uma "nova consciência nacional" (XAVIER, 2004, p. 22).

Sobre o "romantismo revolucionário" do grupo do Cinema Novo, ele se evidenciaria em filmes como *Arraial do Cabo*, de 1960, dirigido por Paulo César Saraceni, com cenas documentais da vida de pescadores no litoral do estado do Rio de Janeiro. Em *Arraial do Cabo*, os personagens fílmicos rejeitam o progresso, pois ele é parte de uma "modernidade capitalista" que determinará a desagregação de "sua comunidade" (RIDENTI, 2000, p. 87). Um dos artigos de Maurice Capovilla sobre esse curta-metragem, demonstra a persistência de uma "idealização romântica" dos intelectuais com relação ao "homem do campo". Segue um trecho:

O filme acaba por mostrar que os pescadores fogem do progresso, porque este é um fenômeno que não integra o homem na comunidade pelo trabalho, quando é aplicado de cima para baixo, sem levar em consideração suas atividades mais vitais (CAPOVILLA, 1962 apud RIDENTI, 2000, p. 86).

Em outro escrito, Capovilla se refere ao *Cinema Novo*, com quem compartilha afinidades, e enaltece a atenção que o grupo dá

à realidade social do país subdesenvolvido e dessa forma [...] [espelha] seus problemas [...] não mistificando ou idealizando, rechaçando, portanto, a imitação dos cânones estrangeiros, e com eles as formas importadas de narcose, ilusão e opressão do povo (CAPOVILLA, 1962 apud RIDENTI, 2000, p. 85).

O romantismo dos cineastas *cinemanovistas*, está presente também em outros textos, como nos de Cacá Diegues, quando ele afirma que:

A minha geração foi a última safra de uma série de redescobridores do Brasil. O Brasil começa a se conhecer[...] sobretudo com o romantismo [...] aquele desejo de uma identidade. [...] Minha geração, do Cinema Novo, do tropicalismo [...] é a última representação desse esforço secular (DIEGUES apud RIDENTI, 2000, p. 50).

Num artigo para o jornal Pasquim, em 4 de janeiro de 1972, Arnaldo Jabor se refere ao período anterior ao golpe militar:

o que ficou de maravilhoso no período 61-64 da Cultura Brasiliensis foi justamente a doideira *conscientizante*¹⁵ que se apossou dos artistas. Como as esquerdas estavam próximas do Poder, montaram-se mil veículos de conscientização de massa do povo brasileiro. Aviões, caminhões, transformáveis em palco, circos, funâmbulo etc... saíram pelo país afora numa louquíssima mambembice revolucionária, nunca vista na história das esquerdas próximas do Poder.

¹⁵ Grifo meu

O povo olhava embasbacado aquela multidão de jovens que lhes ensinavam coisas de dedo em riste, lhes faziam equações, empurrões, gritos de estímulo, ias! Sus! Querendo transformar os operários e camponeses em revoadas de torsos heroicos. O que ficou foi esta inédita, incrível, infantil, generosa, genialmente ridícula crença nos poderes transformadores da arte. Nunca se acreditou tanto na arte como força política no mundo! (JABOR, PASQUIM, 1972 apud HOLANDA, 1981, p. 28).

NPS dá sua versão para a proposta cinemanovista. Diz ele:

Tem uma característica muito importante o Cinema Novo: é que foi um movimento Cinematográfico [...] incentivado, é claro, pelos acontecimentos cinematográficos no mundo, mas foi um movimento independente...e, por ser independente, ele foi original. Você pode falar de *Nouvelle Vague*, mas você não pode dizer que o Cinema Novo é filho da *Nouvelle Vague*. Você pode falar do cinema realista da época, mas também não tem nada a ver. Por que não tem nada a ver? Porque o Cinema Novo está ligado à realidade brasileira. E a realidade brasileira é uma só. [...] E foi o que realmente nos inspirou a todos - os cineastas da época (SANTOS, CANAL BRASIL, 2016).

"Falar do povo, pelo povo, dar palavra ao próprio povo" (RIDENTI, 2000, p. 102): esse é o mote que marca os trabalhos e as discussões daqueles que vivem e são intensamente participantes desses tempos; aparece nas pesquisas e esquadrinhamentos impetrados pelos intelectuais do ISEB; está vivo nas posturas e discursos de muitos dos que se exprimem através da música, do teatro e do cinema: "Dramaturgos, cineastas, escritores e demais artistas e intelectuais do PCB" tomam para si a responsabilidade de popularizar a arte e a cultura do Brasil, voltando-se para as massas e indo ao encontro com o que se supõe ser do interesse delas, seja na sua educação, no enaltecimento de suas origens e no rompimento "com o subdesenvolvimento" (RIDENTI, 2010, p. 74), ainda que por vezes incidam em atitudes despóticas e arrogantes relacionadas "ao mito do partido [...], o intérprete qualificado das leis da História" (RIDENTI, 2010, p. 75).

Em 1978, Arnaldo Jabor relata sua atuação nos anos 60: "A gente pensava que a fome era um caso de falta de informação: se o povo fosse informado, aconteceria a revolução, sem nos darmos conta da extrema complexidade do problema" (JABOR apud HOLANDA, 1981, p. 26).

Bernardet, em *Brasil em Tempo de Cinema* (2016), chama de "paternalismo" a atitude daqueles que assumem "a perspectiva social da classe operária", colocando-se como realizadores culturais em prol do povo, e mais ainda, como "produtores de obras populares" feitas junto ao povo, pois nesse projeto, só se difunde o que é de interesse dessa pequena e

grande burguesia que, no fundo, quer controlar a “massa” (BERNARDET, 2016, p.49). Participante ativo dos anos 60, quando as ideias nacional-populistas se mostram firmemente alastradas pelo país, o cinema brasileiro procura sua ligação com o *povo*. Dessa forma, segundo Bernardet, são exibidos nas telas “proletários sem defeitos, camponeses esfomeados e injustiçados, hediondos latifundiários e devassos burgueses” (BERNARDET, 2016, p. 49).

Reportando-se ao assunto do nacional-popular, Ortiz Ramos afirma que a crítica que é feita a ele se deve a sua “capa ideológica de uma ‘libertação nacional”, embora “ofuscando as incoerências de classe, a composição policlassista da aliança populista” (RAMOS, 1983, p. 42) que impedem o surgimento das “lutas populares”. Entretanto, argumenta o teórico, é importante assinalar as particularidades culturais das décadas de 1950 e 1960, quando as questões nacionais se mostram inseridas “no centro da cena” (RAMOS, 1983, p. 42), e há um empenho por se realizar mudanças em termos políticos.

É um momento importante de erupção de visões da cultura brasileira que procuram uma aproximação politizada com a cultura popular – mesmo que de forma equivocada e oscilando do paternalismo ao tradicionalismo –, forçam a relação entre intelectuais e classes populares, caracterizando um momento fundamental de colocação da questão nacional. Mesmo sendo necessárias todas as críticas que se fazem ao ISEB e CPC e a uma análise da cultura que, centrada numa visão específica do conceito de alienação, conduziu a uma desenfreada busca de conscientização do público e da nação [...] (RAMOS, 1983, p. 42-p.43)

Os que se identificam com as causas abraçadas pelo Cinema Novo, seguem filmando e colocando nas telas o que consideram ser da problemática e da expressão nacional, incorporando as limitações técnicas e a pobreza de recursos de linguagem, levando à frente a tese isebiana da necessidade de se conscientizar politicamente as massas e de afirmar a cultura nacional e o homem brasileiro; porém, as enormes transformações políticas que ocorrem a partir de meados dos anos 60 em diante, vão determinar outras formulações.

Nos anos 70, em plena ditadura militar, o Estado interfere nas produções cinematográficas através da Embrafilme (criada em 1969), por meio de pressões políticas e mediante a censura. Segundo Bernardet (2009), a intervenção Estatal é legitimada não apenas no aspecto industrial, como também no que se refere à cultura e ao aspecto ideológico. Pleiteia-se um Estado neutro. Bernardet faz uma analogia com o estudo de Nicos Poulantzas, em *Fascismo e Ditadura*, sobre o fascismo italiano e alemão na sua relação com a ideologia pequeno-burguesa:

Devido a seu isolamento econômico (que motiva também o individualismo pequeno-burguês), e a sua aproximação-oposição econômica em relação à burguesia e ao proletariado, a pequena burguesia acredita no Estado “neutro” acima das classes. Ela espera que esse Estado lhe traga “de cima a chuva e a bonança” [...] Isto leva frequentemente a uma “estadolatria”. A pequena burguesia identifica-se neste caso ao Estado, cuja neutralidade iria ao encontro da sua, já que se concebe como uma classe “neutra” entre a burguesia e a classe operária, pilar, portanto de um Estado que seria “seu” Estado (POULANTZAS apud BERNARDET, 2009, p. 65).

O teórico faz uma analogia com a posição de cineastas cinemanovistas que defendem a participação estatal, mas pressupondo-a como tendo um distanciamento normativo. Cacá Diegues, por exemplo, argumenta pelo “direito de usar o Estado” sem que isso signifique um comprometimento “com o governo” (DIEGUES apud BERNARDET, 2009, p. 66), ou seja, que não se confunda Estado com governo. Em 1976, Glauber Rocha também se diz pró Embrafilme, alegando que a instituição tem importância na “luta” pela ampliação do “mercado brasileiro” e por se ocupar com a “exportação”, mas não representa uma gerência ideológica (ROCHA apud BERNARDET, 2009, p. 66).

Para Bernardet, o golpe de 1964 e os fatos que decorrem de sua instauração, surpreendem e impactam cineastas e intelectuais brasileiros que, embora anteriormente tenham se vinculado a um organismo Estatal como o ISEB, com feitiço populista, não se preparam para lidar com a repressão do governo militar. O crítico se remete à censura, que é entendida especialmente nos anos 1970, com poder decisivo junto às produções culturais devido à ligação destas com o Estado. Os impedimentos estatais conduzem a um “estancamento” ou ao que se chamou de “vazio cultural”, justamente por conta dos elos estabelecidos entre o Estado, as produções e a circulação das obras artísticas (BERNARDET, 2009, p. 68).

A justificativa para a letargia que se instala é atribuída ao poder da censura, porque ela está permanentemente à postos para coibir. O teórico não nega a ação da censura, mas diz ver nesse raciocínio, um “álibi” para legitimar uma não realização por parte dos produtores culturais que, submissos ao Estado, posicionam-se como “objetos, e não sujeitos, da vida cultural” (BERNARDET, 2009, p. 69). O crítico chega a dizer que o que era “cinema independente dos anos 60” se torna mais e mais “cinema-de-autor-dependente-do-Estado”; que o protótipo do cinema de autor já existente desde o cinema mudo e que atinge seu ápice nas produções do Cinema Novo e do Cinema Marginal, ao se subordinar ao Estado, não

consegue escapatória, ou seja, ele não logra viabilizar a “produção, através do público” e portanto, não repõe “seus meios de produção” (BERNARDET apud JOHNSON, 1993, p. 48).

Num artigo sobre a censura no governo militar, Leonor Souza Pinto (2006) afirma que esta não pode ser pensada somente como “repressão localizada, mas [também como] mecanismo essencial para a estruturação e a sustentação do regime militar” (PINTO, 2006, p. 3). A censura se objetiva a proibir, às vezes cortando ou então engavetando o projeto. A pesquisadora subdivide a atuação da censura em quatro fases. A primeira vai de 1964 a 1966, é denominada por ela como “moralista”, e se mostra presente no INC, Instituto Nacional de Cinema, que é criado em 1966, mas perde grande parte de suas funções em fins de 1969, quando a Embrafilme é instituída. O segundo momento da censura se inicia em 1967, com a militarização dos órgãos governamentais, e se consolida com o AI-5. Termos como “subversão”, “ditadura”, “revolução” são encontrados nos atos dos censores (PINTO, 2006, p. 8). A terceira fase seria a “político-ideológica”, vigente de 1969 a 1974, quando se intensifica o impedimento dos produtos culturais, e os cineastas passam a se utilizar de alegorias e de metáforas em substituição ao “discurso direto”, o que, segundo Cacá Diegues, citado por Pinto, acaba descambiando para uma “louca abstração” (PINTO, 2006, p. 12-13). A quarta fase seria a de “distensão”, que permanece de 1975 a 1988, com inúmeros decretos de atos censórios, e que perdura até a extinção da censura, pela Constituição de 1988.

Em fins da década de 70, NPS afirma para a revista Manchete, que a censura federal faz parte de uma

censura maior, que é a econômica. O que comanda a seleção é o complexo exibidor de filmes, é ele quem determina o que o espectador pode ou deve ver [...]. Na verdade, existe é um modelo de sociedade que impõe ideologicamente uma estrutura impraticável no país, porque as condições de vida e a representatividade popular aqui são diferentes de outros países. Se for feita uma análise estrutural do cinema e da televisão, o resultado será uma sociedade brasileira composta de brancos dolococéfalos, membros de famílias unidas e coesas, cristãos, que gozem de alto padrão de vida em termos de vestuário e habitação, sem qualquer tipo de antagonismos sociais- Um caso típico é do negro- para ser visto aqui, só mesmo em seriado americano, no papel de professor, bandido ou detetive.[...] A opção é libertar o comportamento humano e social do homem brasileiro. Não devem existir impedimentos de se mostrar como o brasileiro realmente é, e deve-se permitir que o cinema, assim como outros meios de produção difusão cultural, seja um instrumento de análise da sociedade (SANTOS, entrevista MANCHETE, sem data).

1.3. Nelson Pereira dos Santos (NPS)

O cineasta conta que nasceu em São Paulo, a 22 de outubro de 1928, filho de alfaiate do oeste do estado, e mãe com “descendência italiana”. Ele passa sua infância e adolescência no Bexiga e na Vila Mariana. Em 1947, durante o Estado Novo, no Colégio Roosevelt, NPS tem iniciação comunista e segue com ela quando cursa a Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, numa fase de esperança pós segunda guerra mundial, quando se dá a vitória da “democracia e da liberdade” sobre o nazismo, e quando ele e seus companheiros se sentem repletos de rebeldia e de fé na capacidade de influir e trazer mudanças para o país:

A minha geração é toda impregnada dessa grande e generosa ideia que é de mudar o país... não só o cinema, toda a literatura, todos os pensadores do Brasil, em torno do século XX... Então tem toda essa combinação... O bom artista brasileiro, o grande intelectual brasileiro, são todos da esquerda. Nem todos marxistas, mas tinham um pensamento com o caminho da transformação, de acabar com os arcaísmos da sociedade brasileira (SANTOS, 2001, REVISTA CONTRACAMPO).

No que se refere à sua participação no Partido Comunista, NPS a relativiza dizendo que ela teria acontecido “até certo ponto”. Em meados dos anos 50, ao se decidir pela realização do longa-metragem *Rio, 40 graus*, após um desentendimento com um dos dirigentes que enquadra seu projeto como “uma ilusão pequeno-burguesa, porque o cinema no Brasil, só depois da revolução” (RIDENTI, 2010, p. 70), ele se afasta do PCB. Numa conversa com Gerald O’Grady, em 1995, o cineasta relata sobre a importância do marxismo em sua vida. Diz que na época de sua juventude, o Partido Comunista era “tendência” difundida entre “intelectuais, homens de negócio e jovens” (SANTOS, 2012, p. 140), embora os textos marxistas, eles mesmos fossem encontrados apenas traduzidos para o espanhol e de forma simplificada. O cineasta assegura que ganhou consciência de muitas coisas nessa “fase marxista”, análoga a “uma segunda universidade” pelo fato de esclarecer como são as “relações de poder entre as nações”, o valor da visão histórica, e por oportunizar um mergulho na “história econômica do país e de seu completo desenvolvimento desde a colônia” (SANTOS, 2012, p.140). Segundo ele, havia concordância no partido “com programas de transformação da sociedade, de defesa dos interesses nacionais” (SANTOS, 2012, p. 141), mas isso mudava de figura quando o tópico *cultura* era colocado em pauta: a questão cultural era razão de grandes dissidências. Seu distanciamento do partido teria acontecido antes de 1956 e, embora sempre tenha sido

tachado de “marxista”, NPS diz que suas vivências o levaram para uma posição mais próxima do pensamento de caráter “humanista” (SANTOS, 2012, p. 141).

Sobre sua frequência no cinema, NPS diz que assistia de tudo, fossem filmes B ou policiais, mas ele reconhece na sua formação a importância de películas de “Chaplin, John Ford, Howard Hawks”, as de John Huston (SANTOS, 2001); refere-se a Orson Welles, ao diretor John Grierson pelo “conjunto da obra”; fala da “visão livre” de Buñuel “do fato social” e do que Jean Rouch lhe proporcionou em termos de “dimensão antropológica” cinematográfica (SANTOS, 2017, p.93). O diretor assume ter absorvido várias influências e cita os escritores regionalistas brasileiros, como Graciliano Ramos e Jorge Amado, mas destaca o significado da filosofia francesa, particularmente do existencialismo de Sartre; das ideias veiculadas no curso da faculdade de Direito de São Paulo, e do pensamento freudiano. Conta que após a segunda guerra, o “movimento” existencialista era discutido nas revistas literárias e isso o impressionava sobremaneira: o teatro de Sartre teria sido fundamental “para sua educação”. Uma vez, em 1949, na França, ele teve a chance de presenciar debates entre marxistas e existencialistas, e seu coração pendeu mais “para o lado existencial” e pela defesa do indivíduo com “seu espírito livre” (SANTOS apud O’ GRADY, 2012, p.142).

NPS elogia o pragmatismo da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, onde se torna bacharel, pela capacidade que ela tem de ser uma escola “da sociedade brasileira”, lugar onde o cineasta pode se conscientizar de como é organizada a sociedade, “como seu sistema legal e judicial” é historicamente constituído, “como é manipulado, gerido, manuseado e moldado”(SANTOS apud O’ GRADY, 2012, p. 142).

No filme lançado em 1955: *Rio, 40 graus*, o diretor encena histórias que se entrelaçam e expõem um momento da vida de moradores de uma favela dos morros cariocas, destacando principalmente a atuação das crianças que *descem do morro* para trabalhar na cidade. Nesse trabalho inicial, ao focalizar parte da população carioca, ele explicita sua interpretação do sentido de “descolonização” promulgado pelos isebianos, com destaque ao pensamento de Guerreiro Ramos: o povo é o negro, o pobre, o humilde, o deseducado, o racializado e abandonado pelo Estado, mas também impregnado de valores do imaginário nacional, com amor ao samba, ao futebol.

Na película seguinte: *Rio, Zona Norte* (1957), inspirada na vida do compositor Zé Ketí, algumas questões dos grupos economicamente marginalizados aparecem na história que acontece num subúrbio carioca, com a representação da luta de um sambista pelo

reconhecimento de sua música e por ter um espaço valorizado na sua comunidade (SANTOS, 1999). Na sua trajetória cinematográfica, NPS se mantém perseguindo ideias e imagens tradutoras de sonhos e da *realidade* vivida pelo povo humilde de vários cantos do Brasil. Em *Vidas Secas* (1963) o cineasta traz para as telas a miséria e falta de horizonte do sertanejo nordestino dos anos 30; em *O amuleto de Ogum* (1974) e *Tenda dos Milagres* (1977), ele se aproxima de práticas religiosas populares, e mostra a Umbanda e o Candomblé no cotidiano de grupos populacionais do país, discute a miscigenação, o racismo e coloca em evidência a incongruência das teorias raciais do fim do século XIX e do início do XX no Brasil. Nas películas seguintes, em *Memórias do Cárcere* (1984), *Jubiabá* (1987) e *A terceira margem do Rio* (1994), o diretor sustenta de maneiras diversas o cerne do seu foco, no qual frequentemente se evidenciam problemáticas do povo periférico, das relações étnico-raciais, da segregação social, da vivência do "ser qualquer"¹⁶ (AGAMBEN, 2013, p. 09).

Em *O sonho possível do cinema Brasileiro*, a jornalista Helena Salem compõe a biografia de Nelson Pereira dos Santos a partir de entrevistas com o biografado, com amigos e família, e oferece dados da infância de NPS no Brás, em São Paulo, de suas idas ao cinema junto ao pai e a mãe, da relação com a literatura brasileira, da escola de advocacia, e do que chama como *quase obsessão* por fazer cinema. Em 1950, com 21 anos, casado, perto de ser pai e integrando o grupo "Juventude Comunista" (SALEM, 1987, p. 61), ele faz seu primeiro filme, um documentário encomendado pelo Partido Comunista: *Juventude*; em 1951, trabalha como assistente de direção em *O saci*, película dirigida por Rodolfo Nanni; em seguida, está com Alex Vianny na feitura de *Aguilha no palheiro*.

Para a estudiosa Mariorosaria Fabris, a influência do Neorrealismo italiano é nítida em vários níveis do trabalho *nelsonpereiriano*, sendo mesmo anunciada nos artigos escritos por ele na década de 50, para a revista *Fundamentos*, apostolando que a filmagem fora dos estúdios, em espaços exteriores, seria uma maneira de entrar em contato com a realidade, porque "o verdadeiro realismo não se acha somente na forma; está além de tudo, no assunto e no tratamento" (SANTOS, 1951 apud FABRIS, 1994, p. 66).

¹⁶ Giorgio Agamben (2013) em *A comunidade que vem*, usa de uma frase latina: "*quodlibet ens est unum, verum, bonum seu perfectum*", para retirá-la de sua tradução usual. Diz ele: "*quodlibet ens* não é 'o ser, não importa qual, indiferentemente', mas 'o ser tal que, de todo modo, importa. [...] O ser tal qual é'" (AGAMBEN, 1990, p. 09, p. 10).

A influência neorrealista é admitida pelo diretor, mas ele diz vê-la refletida no seu cinema “mais na produção que na estética”, ao filmar sem estúdio, com poucos recursos, e utilizando atores não profissionais, trabalhando “diretamente com o povo” (SANTOS, ENTREVISTA CONTRACAMPO, 2001).

Cesare Zavattini, o roteirista de *Ladrões de Bicicleta* e *Milagre em Milão*, de Vittorio de Sica, é considerado pelo cineasta como quase um mentor: "O Zavattini [...] foi o grande argumentista e roteirista do neorrealismo, desenvolvia uma atividade teórica e crítica intensa. Era um filósofo, um ideólogo. Ele não era Partidão, era Zavattini" (SALEM, 1987, p. 75).

Em 2003, NPS volta a falar do neorrealismo e a relação desse movimento com seu trabalho e o de outros cineastas *cinemanovistas* como Glauber Rocha:

O negócio era o seguinte, não precisava ter grandes estúdios, nem grandes estrelas. Não precisava de muito dinheiro. Era ter o equipamento necessário, e o Glauber depois iria dizer "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça". [...] O resto era nossa vida: não ter vergonha dos problemas. Pelo fato da Itália ter sofrido as consequências da guerra, a sociedade italiana foi desestabilizada, a família foi "mexida". As crianças, as mulheres... todos se viam em uma nova realidade, que se chocava com as convenções. Era uma realidade que não vinha com as convenções da Itália tradicional e patriarcal. No Brasil, eu sempre dizia assim: 'o Brasil sempre viveu como se estivesse em um pós-guerra'. Sociedade desestabilizada, família perdida, crianças abandonadas, mulheres também. Outra coisa também, evidenciada, sobretudo na obra do Roberto Rossellini, era a liberdade no tratamento das histórias, sem a dependência daquele roteiro fechado e acadêmico; uma grande liberdade da câmera em investigar personagens novos. O filme *Paisá* é contado assim. Essa foi a grande descoberta! Foi um grande impacto de atitude (SANTOS, CARTA MAIOR, 2003).

Para o diretor, o "cinema na rua" ainda que com técnica rudimentar proposto pelo Neorrealismo, tem importância "desde que o conteúdo do filme esteja ligado a uma cultura nacional ou expresse, de qualquer modo, essa cultura" (SALEM, 1987, p. 159).

Na revista *Fundamentos*, os textos de NPS enfatizam a importância da literatura brasileira para um cinema "nacional e popular", e que dê rosto e voz ao povo. Nos anos 50, esse cinema não existe ainda, já que a burguesia está relacionada ao “imperialismo americano”, portanto é necessário que seja inaugurado (FABRIS, 1994, p. 67). NPS escreve em 1951:

Os cineastas brasileiros [...], e todos aqueles que esperam o nascimento do verdadeiro cinema nacional têm, portanto, o dever de tomar posição decisiva nessa luta em prol da utilização de assuntos que reflitam a realidade, os sentimentos e a vida do povo de nossa terra (SANTOS, revista FUNDAMENTOS, 1951 apud FABRIS, 1994, p. 68).

Rio, 40 graus é realizado em 1954, apesar das enormes dificuldades financeiras. A fim de concretizar o projeto, NPS consegue agregar uma equipe que trabalha em sistema de cotas e, no momento da produção, passa a coabitar com ela no mesmo apartamento no bairro da Cruz Vermelha, no Rio. Sua escolha do elenco recai majoritariamente em atores pouco conhecidos ou sem profissionalização, como os meninos que protagonizam no filme. "*Rio, 40 graus*" focaliza a cidade do Rio de Janeiro num dia de domingo, quando crianças da favela descem do morro para os espaços "turísticos" da cidade (Quinta da Boa Vista, Copacabana, Corcovado, Pão de Açúcar e Maracanã) no intuito de conseguir um *dinheirinho* com a venda de amendoim. Entremeando as imagens que detalham os garotos nas andanças e vivências pelas ruas, outras tramas vão se desenrolando: a de uma empregada doméstica, grávida do namorado, a de grupos de burgueses aproveitando o dia de sol na praia de Copacabana, um acontecimento futebolístico no Maracanã... com tipos físicos e encenações assinalando a diferença entre os valores do *povo pobre e humano*, dos da *burguesia interesseira e mercantilista*¹⁷.

Apesar da liberação do filme para exibição nas salas de cinema, ele é, logo em seguida, censurado (23 de setembro de 1955) por um coronel, chefe do Departamento Federal de Segurança Pública, com a justificativa que o filme tem a intenção de difamar o país na amostragem e "até enaltecimento" dos "delinquentes, viciosos e marginais", e no emprego de "expressões impróprias à boa educação do povo" (FABRIS, 1994, p. 140-141). Diante disso, vários membros da intelectualidade brasileira, como Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, além de boa parte da imprensa, tomam posição a favor do filme e de sua liberação.

NPS afirma que certos fatos da realidade nacional teriam decidido suas opções cinematográficas e políticas ao longo da vida: a existência de grandes diferenças sociais que marginalizam parte do povo, as discriminações raciais na representação dos negros nas encenações fílmicas. Até sua preparação para realizar *Rio, 40 graus*, ele não havia encontrado "ponto de referência no cinema brasileiro anterior" que se vinculasse a encenação do povo e dos problemas do país:

Debatíamos muito os preconceitos terríveis que havia no cinema em São Paulo: por exemplo, o preto não aparecia nos filmes a não ser em papéis determinados, estereotipados para pretos, como o da Ruth de Souza, que era sempre empregada. Isso era preconceito, era o preto enxergado do ponto de vista do branco burguês,

¹⁷ grifo meu.

era característica do cinema americano para o cinema brasileiro. Lá, pretos e brancos viviam em mundos estanques, aqui não, o inter-relacionamento era muito maior, embora preconceituoso (SANTOS apud GALVÃO, 1981, p. 205).

Numa entrevista citada por Mariorasaria Fabris, NPS ratifica sua posição no que se refere à proximidade com questões populares. Ele diz:

[...]Fiz e continuarei a fazer filmes que sirvam a nosso povo, refletindo e resgatando ao mesmo tempo a sua valiosa tradição cultural. Quero mostrar que nosso povo, tão humilhado e sofrido, possui uma vontade de viver tão grande que nada o abate. Seus valores morais e humanos, sua alegria e confiança são inesgotáveis e, por isso, coloco-me a seu serviço na tarefa de mostrar, sem retoques artificiais, sem mistificações, ao Brasil e ao mundo, que o nosso povo existe (SANTOS apud FABRIS, 1994, p.130).

No final de 1955, a película *Rio, 40 Graus*, ganha consentimento para ser exibida. Começa sua carreira no exterior, recebendo prêmios em festivais como o de *Jovem Realizador*, em Karlovy-Vary (1956); e depois, o de melhor direção e roteiro, do Governador do Estado de São Paulo; o de melhor filme do ano, pelo IV Festival Cinematográfico do Distrito Federal. Progressivamente o filme passa a ser considerado como um marco, balizando fortemente o grupo do *Cinema Novo* que se constitui nos anos 60.

Em 1957, NPS lança *Rio, Zona Norte*, onde o protagonismo é do negro, do homem das camadas subalternas da sociedade brasileira. O enredo gira em torno do personagem Espírito da Luz (o roteiro é baseado na vida do músico Zé Kéti, compadre do cineasta), morador de uma favela carioca, sambista e compositor, interpretado por Grande Otelo que, segundo o diretor, é um ator "dramático" (SANTOS, CONTRACAMPO 2001).

NPS conta que passou a se envolver com a montagem fílmica quando, diante de uma cena em que Grande Otelo contracenava com Ângela Maria e ela começava a cantar, o montador cortou “à americana”, não levando em conta o ritmo do que estava no quadro”, mas apenas o “ritmo mecânico”. O cineasta percebeu que a edição cinematográfica era uma etapa importante para a definição do que se queria no filme. Nesse caso, era a imagem de Otelo que devia ser priorizada: “Porque quando a Ângela Maria começa a cantar, a reação do Otelo é o que interessa, não é ela [...]. Porque ela vem de fora, e ele valoriza, porque o Otelo é um ator do cacete, ele valoriza...” (SANTOS, CONTRACAMPO, 2001).

A história é construída por meio de *flashbacks*, tendo como ponto de partida as imagens do protagonista ferido e caído nos trilhos da Central do Brasil. Ele delira, tem vislumbres de momentos vividos: quando vai às rádios à procura de quem aceite gravar seus

sambas; mostrando sua ingenuidade diante da esperteza dos outros e aceitando que assumam a autoria de suas músicas; ao assistir a morte do filho que é assassinado por colegas da delinquência; ao encontrar seu barraco vazio após o abandono da companheira; sorrindo ao compor um samba, instantes antes de cair de um vagão do trem.

O roteiro do longa é inspirado no sambista Zé Kéti, que é também quem introduz NPS aos programas culturais populares do Rio de Janeiro de 1954, “dos ensaios de escolas de samba às rádios”. NPS se decide pela realização de um filme sobre

um compositor de sambas que não sabe escrever partituras – tem a música na cabeça, mas tem que passar por um crivo. Nessa passagem, muitas vezes, perde a autoria, especialmente quando a música é muito boa. Casos como esse eram muito comuns naquela época (SANTOS, ESTUDOS AVANÇADOS, 2007)

Em 1975, NPS explica a Marcelo Beraba que na época de lançamento, *Rio, Zona Norte* foi mal acolhido pela crítica especializada.

[...] *Rio, Zona Norte*, quando foi lançado, teve uma visão crítica um pouco equivocada. Naquela época a crítica ficou neorrealista e o filme não era neorrealista. A crítica exigia que o filme tivesse paisagens de bairros da Zona Norte, quando não era nada disso. É um filme muito mais psicológico, todo ele na cuca do compositor: é ele contando a própria vida (SANTOS, O GLOBO, 1975, p. 9).

Anos mais tarde, o cineasta David Neves escreve na revista *Filme Cultura* sobre *Rio, Zona Norte*, elogiando a "simplicidade e a pobreza de recursos" da película de 1957, que teve a “desventura” de surgir “antes do tempo” (NEVES, 1978 apud SALEM, 1987, p. 137). Randal Johnson se refere ao longa, vendo nele uma crítica à "Indústria Cultural" que expropria a cultura popular, particularmente através dos "meios de comunicação de massa (rádio) e a indústria fonográfica", enormemente subjugados ao "capital internacional" (JOHNSON, 1984 apud SADLER, 2009, p.28).

Em 1961, NPS lança *Mandacaru Vermelho* (1961) e, em 1963, *Boca de Ouro*. O diretor relata que o primeiro é resultado de uma incursão ao nordeste na tentativa frustrada de filmar *Vidas Secas*, com base no livro de Graciliano Ramos. Conta que quando chegou com a equipe ao lugar de filmagem, encontrou muitas chuvas e então resolveu improvisar um outro enredo, interpretando ele mesmo um dos personagens. Filme considerado menor, conta uma "história de amor ingênua", mas consegue uma ou outra crítica positiva da imprensa. Uma delas, publicada no Jornal do Brasil, fala do longa como "uma das primeiras tentativas válidas de descobrir o Brasil no que ele oferece de melhor e mais autêntico em termos de cultura"

(SOUZA apud SALEM, 1987, p. 151). De qualquer forma, há um malogro de bilheteria e NPS, arruinado financeiramente, vai trabalhar no jornalismo a fim de pagar as dívidas.

Quando, em 1962, é convidado por Jece Valadão para dirigir *Boca de Ouro*, peça teatral de Nelson Rodrigues, o cineasta aceita: "[...] O Nelson Rodrigues é um autor muito curioso, tem certos filões que podem nos enriquecer: ele vislumbra o ser humano bem definido socialmente, o cara do subúrbio, a professora, o bicheiro" (SANTOS, 1975, p. 10). *Boca de Ouro* é o título do filme, lançado em 1963, além de ser o apelido do protagonista (Jece Valadão), um bicheiro de Madureira, subúrbio do Rio de Janeiro, que aparece morto numa certa manhã. A partir de uma investigação jornalística, três versões da vida dele vão sendo contadas por sua amante. Uma, que é feita antes dela saber de sua morte, descreve-o como facínora; a outra, após a mulher se informar do assassinato, retrata-o como bom e amigo; a última atribui a ele aspectos que misturam bondade com malvadeza, ingenuidade e esperteza.

Ainda no ano de 1962, baseado no livro *Vidas Secas*, NPS começa a filmar o longa homônimo, em Palmeira dos Índios, Alagoas. Sem filtro nas lentes, a fotografia do filme usa pouquíssima iluminação artificial: "o diafragma pela luz do rosto, de modo que tudo que vem atrás aparece estourado, aquele branco, transmitindo a sensação de uma luz ofuscante, de temperatura alta, da seca, do ambiente da caatinga" (SANTOS apud SALEM, 1987, p. 164). Jofre Soares, ator não profissional palmeirense, é agregado à equipe técnica e interpreta um dos personagens, numa parceria com o diretor que vai perdurar por vários anos.

Clássico da literatura brasileira, de Graciliano Ramos, a história de *Vidas Secas* versa sobre uma família de retirantes na peleja para sobreviver: Fabiano, Sinhá Vitória, os dois filhos ainda garotos, e a cachorra Baleia. Passando por situações difíceis, eles sofrem com a arrogância dos que se apresentam como autoridades, são humilhados por uns e outros, seja o latifundiário que contrata Fabiano para um trabalho e depois não lhe paga suficientemente, ou pelos soldados que o açoitam sem razão. NPS explica que embora o livro seja de 1938, ele o datou em períodos "decisivos da segunda Guerra mundial: 1940, 1941, 1942" compreendendo as datas de "invasão da França, o bombardeio de Pearl Harbor e a Batalha de Stalingrado, a fim de realçar a singularidade da vida no sertão, longínquo espaço do mesmo planeta" (SANTOS, ESTUDOS AVANÇADOS, 2007). O cineasta ouviu do escritor Ricardo Ramos, filho de Graciliano, que este queria incluir a história de *Vidas Secas* "no debate sobre a reforma agrária", já que acreditava, assim como o Partido Comunista, que a "revolução social" aconteceria: "Os personagens de *Vidas secas* e muita 'gente bruta' como eles, procuram

mudar para [...] a cidade grande, com escolas e trabalho. No sertão ficam os velhos e doentes, incapazes de fazer revoluções” (SANTOS, ESTUDOS AVANÇADOS, 2007).

Randal Johnson se refere ao filme, dizendo que

Nelson adaptou *Vidas Secas* não apenas por ser uma obra clássica da literatura brasileira, um dos maiores romances dos anos 1930, mas também porque tinha muito a dizer ao debate da sociedade brasileira daquele momento, especialmente a questão da reforma agrária. Havia uma afinidade política e ideológica entre Graciliano e Nelson (JOHNSON, GLOBOUNIVERSIDADE, 06/12/2011).

Vidas Secas é a segunda adaptação literária feita por NPS para o cinema- depois da peça teatral *Boca de Ouro*- e em vários depoimentos o cineasta exprime sua admiração pela obra de Graciliano Ramos, cujo livro, *Memórias do Cárcere*, vai filmar em 1983. O diretor destaca o senso de dramaticidade de Ramos, a firmeza de sua agudeza psíquica e diz ter encontrado na literatura do romancista, o espelho de um Brasil injusto e naquele momento quase desconhecido:

Os personagens que ele criou não eram títeres, criaturas inventadas, simples sombras saídas da imaginação de um ficcionista. Eram, ao contrário, seres vivos, de carne e osso, sangue e nervos, com reações lógicas e atos que obedeciam sempre a motivações profundas. Não há tipos inconsequentes ou artificiais em seus livros (SANTOS apud SALEM, 1987, p. 174).

Vidas Secas é lançado nos cinemas em 1963, e tem excelente avaliação pela crítica especializada, que chega a afirmá-lo, entre outras coisas, como filme "fundador de uma linguagem brasileira de cinema" (SOUZA apud SALEM, 1987, p. 175); "concentrado e áspero, mas ao mesmo tempo banhado de poesia e aberto à comunhão de todas as sensibilidades" (AZEREDO apud SALEM, 1987, p. 176). Em Cannes, ganha inúmeros prêmios, como o do OCIC (*Office Catholique de Cinéma*), Prêmio de Cinema de Arte; o de "Melhor Filme para a Juventude" " (SALEM, 1987, p. 179). Glauber Rocha saúda *Vidas Secas* como sendo obra seminal do *Cinema Novo*, e escreve no manifesto de 1965, *Uma Estética da Fome*:

De Aruanda a *Vidas Secas*, o *Cinema Novo* narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o *Cinema Novo* com o miserabilismo, hoje tão condenado pelo Governo do Estado da Guanabara, pela Comissão de Seleção para Festivais do Itamaraty, pela crítica a

serviço dos interesses oficiais, pelos produtores e pelo público - este último não suportando as imagens da própria miséria (ROCHA, 1981, p. 30)

Com o golpe militar de 1964, a vida do país dá uma enorme virada. Diz o sociólogo Renato Ortiz:

O advento do Estado militar possui na verdade um duplo significado: por um lado se define por sua dimensão política; por outro, aponta para transformações mais profundas que se realizam no nível da economia. O aspecto político é evidente: repressão, censura, prisões, exílios. O que é menos enfatizado [...] é que o Estado militar aprofunda medidas econômicas tomadas no governo Juscelino, `as quais os economistas se referem como “a segunda revolução industrial” no Brasil. [...] O Estado autoritário permite consolidar no Brasil “o capitalismo tardio”. Em termos culturais, essa reorientação econômica traz consequências imediatas, pois, paralelamente ao crescimento de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais (ORTIZ, 1988, p. 114).

Em 1966, NPS realiza a comédia ou "sátira social", *El Justicero*, com base no livro de João Bethencourt, *As vidas de El Justicero*, contando a história de um rapaz, filho de general, morador da Zona Sul do Rio de Janeiro, que se coloca como um defensor dos "fracos" e desamparados. O filme registra elementos do momento social e político brasileiro após o golpe de 1964, mas fracassa na bilheteria: “ninguém entendeu”. Depois disso teve as cópias confiscadas, “foi proibido em 68, e desapareceu do mapa” (SANTOS, CONTRACAMPO, 2001). Só mais tarde o diretor fica sabendo que numa época posterior ao AI-5, quando o longa estava sendo projetado numa sala em Belém,

um coronel foi lá e disse "Tal, e tal!", pegou o filme na cabine do cinema, fez um ofício, e o filme foi apreendido [...]. Aí abriram um inquérito na censura para saber quem é que tinha permitido aquele filme”, pegaram todas as cópias e também o negativo (SANTOS, CONTRACAMPO, 2001).

Só uma cópia em 16mm foi salva, porque David Neves a havia levado para o festival de Cinema em Pesaro. Com ela, a Cinemateca Brasileira pode fazer um contratipo.

Em 1968, NPS lança o filme *Fome de Amor*, que tem como base inicial o livro de Guilherme Figueiredo, *História para se ouvir de noite*. O cineasta diz não ter se interessado pelo projeto, e que chegou a argumentar com o produtor: a “história é uma babaquice, não sei como fazer, não quero fazer”, mas o produtor o persuadiu a realizar o filme, dando-lhe “carta branca” (SANTOS, CONTRACAMPO, 2001). Na feitura do longa, o diretor manteve os

personagens do livro e construiu o enredo no dia a dia da filmagem acontecida majoritariamente em Angra dos Reis, mas com algumas imagens captadas em Nova York.

A trama se compõe em torno de Mariana (Irene Stefânia), uma jovem brasileira que vive em Nova York, apaixona-se pelo "oportunista" Felipe (Arduíno Colasanti), que a convence a viver numa ilha paradisíaca e solitária. Lá, ela passa a se envolver mais e mais com estudos marxista-leninistas e vai se afastando do rapaz, que se torna inseparável de Ula (Leila Diniz), esposa do cego, surdo e mudo Alfredo (Paulo Porto), que no passado havia se ligado à "revolução internacional". A história é contada de forma fragmentada e sem linearidade. Segundo NPS: "É todo um jogo de personagens ambivalentes e personagens camaleônicos, o próprio Arduíno, o próprio Paulo, cego-surdo-mudo, ele é um cientista, e ao mesmo tempo era um revolucionário, poderoso, é isso e é aquilo..." (SANTOS, REVISTA CONTRACAMPO, 2001).

Para o diretor, *Fome de Amor* é um filme que lhe concede uma desvinculação com o rótulo de cineasta sociológico, e se dar conta das emoções que refletem sua angústia em face dos acontecimentos políticos e da repressão, da "necessidade do exílio e a crítica do exílio", pois é um momento em que se sente "ilhado", vivendo "uma situação-limite", sem "saída" para si próprio (SANTOS apud SALEM, 1987, p. 216).

No dia 13 de dezembro de 1968, o Ato Institucional no. 5 entra em vigor, dando ao Estado Militar o poder de suspender direitos políticos de qualquer cidadão, de proibir manifestações de caráter político, impondo censura prévia a periódicos, aos livros, cinema, teatro e música. Muitos intelectuais saem do país para o exílio, mas NPS permanece no Brasil e se exila de uma outra maneira: vai para a região de Paraty com sua *trupe*, onde desenvolve projetos como o de *Azyllo Muito Louco* (1970), uma livre adaptação do conto *O alienista*, de Machado de Assis; depois faz o filme *Como era gostoso o meu francês* (1971) e, em seguida, *Quem é Beta?* (1973).

1.4. Pós golpe militar de 1964. Anos 1970.

Conforme Ismail Xavier (2004), numa fase em que projetos imperialistas e nacionais se justapõem, a esquerda se vê dividida entre vínculos com o populismo e com a guerrilha, ao mesmo tempo que a política direita é fortalecida pelo aparato militar e o estímulo econômico modernizante, porém conservador. Inicialmente, o *Cinema Novo* responde a esse sistema, problematizando a cultura de massa, oferecendo-se mas negando o mercado,

articulando a política mercadológica com uma cultura erudita que dialoga com o Modernismo dos anos 1920, ou seja, que articula o "nacionalismo cultural e experimentação estética"(XAVIER, 2004, p. 26). Xavier sublinha que esse é um processo que vai resultar no que há de excelência num cinema autoral, com a produção de filmes suficientemente complicados para aqueles que buscavam "uma arte pedagógica" (XAVIER, 2004, p. 26). Uma série de longas reflexivos põem em relevo os sentimentos de perplexidade e descrença em face do decurso do golpe militar: *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), *O bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968), *Fome de Amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1968) e *Os herdeiros* (Carlos Diegues, 1969).

Aliado da modernização desenvolvimentista fomentada pela Indústria Cultural e simultaneamente no controle de tudo o que é transmitido pelos veículos de comunicação, o Estado usa a censura de duas maneiras, uma delas servindo para coibir, a outra, "para disciplinar". Durante o governo militar, a censura age "seletivamente", sem interditar *todos* os "produtos culturais" (ORTIZ, 1988, p.114), mas impossibilitando determinados trabalhos artísticos, um tipo de pensamento, proibindo obras específicas e não a totalidade do que se produz. Com o objetivo explícito de integrar a nação, é utilizada uma retórica que restringe atitudes dissidentes, mas encoraja atuações que estejam subordinadas à "razão" estatal (ORTIZ,1988, p. 116). Os veículos de comunicação de massa são valorizados com o pressuposto de sua cooperação com o regime; "novas instituições" são estruturadas, e há um empenho em se estabelecer uma política cultural para o país na qual são as normas do mercado que imperam, e junto com elas, "a despolitização da discussão" (ORTIZ,1988, p.164). Partindo disso, é o consumo que vai mensurar o valor da produção cultural. A questão do nacional é transformada, conduzida agora pela Indústria Cultural; são trazidas novas definições para a "identidade nacional", que é rearranjada pelo viés do mercado;

A ideia de "nação integrada" passa a representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional. Nesse sentido, se pode afirmar que o nacional se identifica ao mercado; a correspondência que se fazia anteriormente, cultura nacional-popular, substitui-se uma outra, cultura mercado-consumo (ORTIZ, 1988, p. 165)

É com esse esteio que o Instituto Nacional do Cinema – INC (1966) e posteriormente, a Embrafilme (1969) são criados. Ortiz frisa que a política e a ideologia desses órgãos apregoam a importância de se desenvolver no Brasil um cinema aliado ao mercado e que essa nova

filosofia entra em conflito especialmente com os dogmas do *Cinema Novo*. A problemática da estética e da arte com dimensão política é criticada em favor da “comunicação universal do mercado” (ORTIZ, 1988, p. 167-168), e histórias facilmente assimiláveis são incentivadas, em detrimento das do período anterior - do início década de 60 – que se voltavam para um aprofundamento de questões sociais e políticas do país.

José Ortiz Ramos (1983) sumariza as lutas dos cineastas nacionalistas nesse período, dizendo que o Estado pós golpe militar passa a ser requerido pelos realizadores como “neutro”, pois se ele, na aliança com a “burguesia nacional”, não é capaz de dar suporte para um programa da Nação, deve no mínimo, se conduzir com neutralidade “em termos culturais, e adotar medidas [...] [privilegiando] o desenvolvimento cinematográfico” (RAMOS, 1983, p. 57).

O estudioso observa que a independência na produção como quer o *Cinema Novo*, em especial Glauber Rocha, se relaciona com um tipo de feitura de filmes nos moldes de uma indústria de “baixo custo” e conectada aos problemas culturais do país: “cinema de autor” (RAMOS, 1983, p.58). Essa proposta difere substancialmente das do grupo “universalista”, orientado por uma ideia de cinema dos “grandes estúdios”, de “padrão internacional de qualidade” (RAMOS, 1983, p. 58). Em 1966, Glauber Rocha afirma que “o cinema é uma indústria, certo; mas uma indústria cultural. Uma indústria que tem que ser amparada pelos órgãos oficiais, tem que ter do Estado todo o incentivo possível e ao mesmo tempo toda a liberdade possível” (ROCHA apud RAMOS, 1983, p. 58). É para essa mesma direção que NPS aponta quando afirma, em 1975, que os cineastas precisam do apoio estatal “como empresário”, não como “um organismo de Estado de administração direta”, pois o cinema necessita de liberdade e a sua realização deve estar a cargo dos “produtores e dos autores” (SANTOS apud BERNARDET, 1975, p. 6).

Ramos explana que com o intuito de realizar o filme comercialmente bem-sucedido *Macunaíma* (1969), o diretor Joaquim Pedro de Andrade recorre `a associação com empresas estrangeiras e `a intermediação do INC, isso num momento - final da década de 60 - em que os cineastas nacionalistas, críticos da política do “órgão Estatal”, se encontram apartados “dos jogos de poder” (RAMOS, 1983, p. 86). Conforme o teórico, diante dessa “forma de produção”, a questão da conquista de um público, “tormento do Cinema Novo”, começa a ganhar relevo, levando os realizadores identificados com um “projeto político-cultural” a se vincular à “empresas estrangeiras” com objetivos comerciais (RAMOS, 1983, p. 86).

De acordo com Heloísa Buarque de Holanda (1981), com o golpe militar há um previsível afastamento do povo, e o temor do desmembramento faz com que a esquerda siga para o âmbito dos shows e representações teatrais, onde existe um ajuntamento de público e é possível simular uma militância. O show *Opinião* catalisa esse tipo de manifestação que, segundo ela, acontece como “um rito coletivo, um programa festivo, uma ação entre amigos” (HOLANDA, 1981, p. 35). Holanda avalia a posição dos integrantes do concretismo, assim como a de outros intelectuais e artistas, com ideias assentadas no nacional-populismo - para criticar o que designa como “equivoco” desses grupos na crença que o subdesenvolvimento é um estágio para se alcançar o crescimento, pois o que eles não se dão conta, é que a estrutura do subdesenvolvimento está integrada ao “sistema capitalista internacional” (HOLANDA, 1981, p. 41), seguindo a lógica de manutenção dos países periféricos, como o Brasil, em situação de dependência das metrópoles. Para ela, realmente há uma modernização do país, mas de maneira que a economia brasileira se adapte a um novo ciclo de subordinação “ao capital monopolista” (HOLANDA, 1981, p.41).

A teórica destaca as palavras de Caetano Veloso, em 1965:

Qualquer um pode ver claro que os problemas culturais do Brasil estão bem longe de serem resolvidos. Depois da euforia desenvolvimentista (quando todos os mitos do nacionalismo nos habitaram) e das esperanças reformistas (quando chegamos a acreditar que realizaríamos a libertação do Brasil na calma e na paz), vemo-nos acamados numa viela: fala por nós, no mundo, um país que escolheu ser dominado e, ao mesmo tempo, arauto-guardião-mor da dominação da América Latina (VELOSO, PEDRA Q. RONCA, 1977 apud HOLANDA, 1981, p. 53).

1.5. Tropicalismo

Na música *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso, Holanda aponta elementos tropicalistas que criticam os intelectuais das esquerdas: “por entre fotos e nomes/ sem livros e sem fuzil/ sem fome, sem telefone/ no coração do Brasil” (VELOSO apud HOLANDA, 1981, p. 55). Diz ela que, com indumentárias cheias de cor, cabelos longos, e performances estranhas aos modelos socialmente estipulados, há uma demonstração da “recusa aos padrões de bom comportamento, seja ele cênico ou existencial” (HOLANDA, 1981, p. 55).

Ismail Xavier (2004) considera o tropicalismo, movimento cultural que acontece entre a segunda metade de 67 e final de 68, no período em que o governo militar decreta o Ato Institucional no. 5 e a ditadura se torna mais repressiva, como uma força particular que surge

na música brasileira, via Caetano Veloso e Gilberto Gil; nas artes plásticas, por Hélio Oiticica; no teatro, pela direção de José Celso Martinez Corrêa com as peças *O rei da Vela* (1967) e *Roda Viva*¹⁸ (1968). O tropicalismo transforma o que era antes a arte "pedagógico-conscientizadora", em provocações dos espetáculos que se apoiam em estratégias agressivos e "colagens pop" (XAVIER, 2004, p. 28-29) oriundos dos Estados Unidos, mas que adquirem um outro significado no Brasil.

A ironia dos artistas privilegia a sociedade de consumo como alvo, num momento em que no Brasil, há uma nova forma de entender a questão da Indústria Cultural e o novo patamar de mercantilização da arte, da informação e do comportamento jovem, incluída a rebeldia. A tradição do rádio e da televisão passa a ser observada com outros olhos: o cinema reincorpora a chanchada (*O bandido da Luz Vermelha*, *Macunaíma*, *Brasil Ano 2000*), os artistas trabalham com maior nuance as ambiguidades do fenômeno Carmen Miranda, antes reduzida a um paradigma do colonialismo; a vanguarda flerta com o *kitsch*, abandonando de vez qualquer resíduo de pureza, tanto no eixo da poesia, quanto no eixo da questão nacional (XAVIER, 2004, p. 29).

Pelo Tropicalismo, há uma negação à interpretação "dualista do Brasil" que opõe o lado agrário, "matriz da identidade nacional", ao "país urbano" no qual os valores capitalistas já fixados, deturpam a cultura. É pelo choque de "colagens" que se expressa a "contaminação" entre o "nacional" e o "estrangeiro": o Brasil moderno e seu outro lado arcaico. As ideias modernistas de Oswald de Andrade são invocadas na absorção do "outro", na promoção da intertextualidade e no favorecimento da aglutinação de "linguagens [e] tradições" (XAVIER, 2004, p. 30). O fator "mistura" se torna patente na cinematografia de Joaquim Pedro de Andrade, tendo como ponto inicial o filme *Macunaíma*, e se apresenta nos trabalhos de Rogério Sganzerla, de Arthur Omar e de Júlio Bressane. Também aparece nos trabalhos de outros realizadores, como nos de Nelson Pereira dos Santos, o que é manifesto em alguns dos elementos constituintes do filme *Tenda dos Milagres*, do qual falaremos mais adiante.

Para Xavier, "a colagem tropicalista" recria os atos descontínuos da história, esmiúça essas passagens pelo viés dos "vencidos" e evidencia "a crise do sujeito no mundo contemporâneo", especificando particularmente "a morte de dois sujeitos históricos: a do proletário no seio da cultura de massa e a das nações no seio da globalização" (XAVIER, 2004, p. 31).

¹⁸ A peça *Roda Viva* foi escrita por Chico Buarque de Holanda.

Segundo Holanda (1981), ao se valer do “fragmentário”, do “alegórico, do “moderno e da “crítica de comportamento, o tropicalismo expressa “uma crise” na sua negativa à retórica populista, aos planos de “tomada de poder” e no elogio aos veículos de massa”. Em contraposição aos projetos das esquerdas, para o tropicalismo “não há proposta, nem promessa, nem proveta, nem procela” (HOLANDA, 1981, p. 55). O amanhã deixa de portar esperança; contra ele os tropicalistas propõem a vivência do “aqui e agora” (HOLANDA, 1981, p. 61), da revolução corporal e comportamental.

Citando Walter Benjamin, Holanda diz que a alegoria é a “representação do outro, de vários outros, mas não do todo”. Ela é plural, diversa, sem “uma fisionomia fixa”. Sua postura ambígua diante do factual, é essencialmente crítica, pois não se presta “à construção de naturezas estáticas”, e demonstra sua “desconfiança da realidade e da linguagem” (HOLANDA, 1981, p. 59). Signo da “modernidade”, a alegoria ressurge nitidamente na “estética” tropicalista que dá fisionomia aos contrastes de uma nação em dependência, onde o arcaísmo e a modernidade se afrontam, imprimindo à essa terra, “a imagem do absurdo” (HOLANDA, 1981, p. 59).

José Celso Martinez Corrêa explica que a corporeidade, o “erotismo”, o rompimento com procedimentos e padrões da época, são realçados como reação e descontentamento com o regime ditatorial. O presente revela que os discursos anteriores não têm mais razão de ser. Há uma necessidade de se pensar nas contradições dos que participam do processo, sejam “intelectuais”, “estudantes”, “público”, pois não há donos da verdade, mas integrantes “de um todo” contraditório. Para o dramaturgo, é disso que se trata seu teatro ao expor o “pé em duas culturas”, assim como “a própria coisa do brasileiro, aquele equilíbrio desequilibrado” (CORRÊA, 19/10/1978 apud HOLANDA, p. 62).

Consoante Roberto Moura (2003), ao longo dos anos 70, o *Cinema Novo* se debate com as diretrizes do governo militar e há uma reviravolta na área cinematográfica, pois ideias “nacionalistas” (MOURA, 2003, p. 75) que são incorporadas pelo governo, afetam alguns grupos que mudam sua rota, aliam-se ao Estado, e ganham espaço na Embrafilme, passando a se posicionar como porta-vozes de toda a categoria dos cineastas. Para esse teórico, a fim de se compreender a produção e os grupos de cinema que se rearticulam a começar de 1974, deve-se olhar para o “protagonismo Estatal na cultura e no cinema brasileiro, a repressão associada à cooptação” como fatores desestabilizadores da “cultura de resistência” que se constituíram após o golpe de 1964 (MOURA, 2003, p. 78). Ele afirma que o grupo de

cinemanovistas se afasta de “um projeto revolucionário de esquerda” elaborado nos anos 1960, vai se acomodar a um programa de capitalismo de Estado nos anos 70, e depois, já na década de 1990, alia-se à “globalização” e às “distribuidoras americanas” (MOURA, 2003, p. 79).

Por outro prisma, Ortiz Ramos (1983) explana que o “mecanismo” colocado em ação pelo Instituto Nacional de Cinema (INC), segue menos uma orientação do Estado sobre as questões culturais, e mais a direção “global” que acompanha a “expansão capitalista” (RAMOS, 1983, p. 87). Dessa forma, argumenta o estudioso, mostra-se inconsequente a acusação de que os cineastas cinemanovistas teriam capitulado ou sido cooptados, pois o que ocorre é

a inevitável aderência do cinema brasileiro, e de sua ala politizada, à expansão capitalista, articulada com uma postura mais cautelosa e investigativa, antropológica se seguirmos Cacá, induzida pela derrota do projeto avanço repressivo do Estado (RAMOS, 1983, p. 87).

A interpretação do pesquisador Tunico Amancio (2007) para a aliança entre cinema e Estado nos anos 1970, é a de “pacto”, pois para ele, é através de uma relação de interesses dos dois lados que são viabilizados extensos ganhos no campo do “mercado” cinematográfico (AMANCIO, 2007, p. 173). O período de funcionamento da Embrafilme é entendido como “um dos ciclos do cinema brasileiro” que procura exceder as formas artesanais preconizadas pelo *Cinema Novo* e a “sazonalidade histórica” de produção. A “agência estatal” participa de um tipo de cinema que é basicamente custeado pelo Estado, tem aspectos nacionalistas e populares, aparta-se de uma liberdade “estética” e além de tudo, está objetivado a ser mercadologicamente capaz (AMANCIO, 2007, p.173). Com a extinção do INC (Instituto Nacional de Cinema) em 1975, é a Embrafilme que passa a cuidar da produção, financiamento, da promoção, distribuição e premiação do cinema nacional, encarregando-se também de seu aspecto “cultural, com orçamento ampliado por dotações, taxas e receitas diversas, todas advindas da própria atividade cinematográfica” (AMANCIO, 2007, p.177). O cinema brasileiro vive a “fase áurea da relação pré-industrial” intermediada pelo Estado militar, ganhando “otimismo” na crença de uma futura “consolidação industrial” e da conquista de sua emancipação “econômica” (AMANCIO, 2007, p.177). Ademais, é o momento no qual a “atividade” cinematográfica procura se legitimar junto a ala governamental e ao público.

Para Ortiz Ramos, a despeito do cinema brasileiro crescer em termos mercadológicos, ao mesmo tempo se torna evidente a destruição do projeto nacionalista que na década de 60 aliava cineastas ao Estado e à sociedade. Apontando para o filme *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman, o teórico afirma que o longa-metragem retoma uma perspectiva “do realismo crítico” e tem foco no alienamento, mas simultaneamente critica a “coisificação” na consciência dos próprios capitalistas” (RAMOS, 1983, p. 105), além das consequências da “expansão e modernização capitalistas”, normalmente obliteradas quando na afirmação da “cultura brasileira” (RAMOS, 1983, p. 106). Para o pesquisador, essa postura expõe a existência de uma objeção no âmbito “cinematográfico a todo um movimento que centrava seus esforços na industrialização e na ampliação indiscriminada do mercado” (RAMOS, 1983, p. 105).

Ao longo do período governamental de Médici, desarticulam-se as propostas dos cineastas, torna-se mais frágil a ação dos “mais politizados” (RAMOS, 1983, p.114), e o teor dos filmes é esvaziado. Em 1975 é criada a PNC (Política Nacional de Cultura), já prenunciada no I Congresso de Indústria Cinematográfica, em 1972. Ortiz Ramos explica a PNC como “produto da necessidade de o Estado refinar e adequar a sua forma de dominação política” que até esse instante estava apoiada “no binômio segurança e desenvolvimento” (RAMOS, 1983, p. 118) junto à repressão, e desde então, passa a se dirigir para a valorização cultural quando aliada ao crescimento da economia. Contida num documento que acopla conceitos de cultura, identidade e nacionalidade, a PNC tem base antropológica, exalta o aspecto cultural para além do lado unicamente “econômico do desenvolvimento” (RAMOS, 1983, p. 119), e se utiliza de frases como “busca de uma identidade nacional”, “teor de brasilidade’ da cultura nacional”, “preservação de nossos valores”, “resguardar o homem brasileiro”, “independência da nação” (RAMOS, 1983, p. 119). Para Ortiz Ramos, a PNC recombina, mescla e atua com anseios e concepções que frequentavam as requisições e divisas dos promotores de cultura dos períodos antecedentes, especialmente os da área cinematográfica, mas a diferença é que antes havia o “bloco nacional-populista” sonhando com a autonomia nacional; “agora era um Estado” emergido nas teias de um capitalismo “monopolista, nacional e internacional, que tenta identificar e unificar a nação culturalmente” (RAMOS, 1983, p. 123).

NPS vai sintetizar “as sugestões detonadas pela PNC, concretizando o pretendido diálogo do Estado com o ‘nacionalismo’ do campo cinematográfico”(RAMOS, 1983, p. 127-128). Em

1974, o cineasta integra uma comissão organizada por Ney Braga, pleiteando a reformulação da ação estatal no “cinema brasileiro, por meio da criação de um “Conselho Nacional de Cinema (CONCINE)”, de modificações na “Embrafilme”, entre outros tópicos (RAMOS, 1983, p. 128). Nesse mesmo ano, NPS dirige *O amuleto de Ogum*, o primeiro de uma série de três filmes que colocam em cena questões identitárias, religiosas e étnico-raciais. Os dois outros longas-metragens são *Tenda dos Milagres* (1977), e *Estrada da Vida* (1980), através dos quais o diretor firma sua posição diante das “questões da cultura brasileira, da cultura popular” (RAMOS, 1983, p. 128) e sustenta um afastamento do “paternalismo, do desejo de condução” presentes na relação “intelectual cineasta/povo” do *Cinema Novo* dos anos 60. As películas evidenciam “a crise e esfacelamento do projeto cultural nacionalista dos anos 50-60” (RAMOS, 1983, p. 128), colocando em xeque o direito do intelectual se posicionar como aquele que impulsiona-conscientiza o povo. A recusa das “teses sociológicas” que NPS então enxerga e critica nos filmes cinemanovistas é entendida por Ortiz Ramos, não como uma negação da pesquisa baseada na sociologia e na antropologia, pois o cineasta usa desses recursos na produção de *O Amuleto de Ogum*, mas sim como uma rejeição à “pretensão conscientizadora, fortemente politizada, do projeto nacionalista da década anterior” e ao excesso de “dirigismo paternalista” (RAMOS, 1983, p.129). Conforme Ramos, nessa passagem da perspectiva “sociológica” para a “antropológica”, são exorcizados “fantasmas do dirigismo paternalista” e da ausência de “um novo projeto nacional” (RAMOS, 1983, p.129), mas além disso, o primordial é ofuscado, isto é, o comando do projeto nacional está agora nas mãos do Estado. É ele o promotor do que é produzido culturalmente, mesmo das “manifestações culturais populares”, pois tem interesse em buscar o “homem brasileiro”, contanto que de forma despolitizada (RAMOS, 1983, p. 130).

Na rejeição a um direcionamento “cultural”, NPS acampa as diretrizes estabelecidas pela PNC no “seu projeto globalizante travestido de respeito ao pluralismo e `as `diversidades regionais” (RAMOS, 1983, p.130), mas ainda que se coloque em desacordo com “a via totalizante” e a politização extremada de tempos anteriores, o cineasta acaba por favorecer o fracionamento cultural popular, além de seu “esvaziamento político” (RAMOS, 1983, p. 131). Diz Ortiz Ramos:

[...] O poder excessivo imputado ao projeto cultural Estatal, [...] tem como principal consequência a desarticulação dos resquícios do projeto nacionalista do Cinema Novo, [...] [que é repostado] [...] em novas bases sob o controle do Estado, e

comandado culturalmente por alguns cineastas de extração cinemanovista, mas que não [...] conseguem homogeneizar, e nem hegemonizar, o campo cinematográfico (RAMOS, 1983, p. 132).

1.6. Anos 1980, 1990, 2000

Apesar de o cinema da década de 1980 ainda resguardar aspectos da forma de produção do Cinema Moderno, ele sepulta "a estética de fome"(XAVIER, 2004, p. 38), procurando avançar tecnologicamente e com senso de profissionalismo. Na avaliação de Ismail Xavier (2004), essa década produz uma cinematografia mais diversa, fazendo uso de citações e descartando a prioridade realista, além de acoplar referenciais de produtos norte-americanos desses mesmos anos 80. Em meio à inflação e vários problemas econômicos enfrentados pelo país, "o projeto Cultural" governamental é desmobilizado e a produção fílmica apoiada nessas bases, se retrai. Assim sendo, torna-se incontestável para os cineastas, o fracasso da "utopia de independência" (AMANCIO, 2007, p. 173).

No ano de 1980, NPS lança o terceiro da sua dita trilogia de filmes populares: *Estrada da vida*¹⁹, contando sobre o início de carreira dos dois cantores sertanejos Milionário e Zé Rico que, ao viver toda a sorte de dificuldades, apelam com esperança e fé à Nossa Senhora Aparecida e "milagrosamente" têm suas preces atendidas. Os protagonistas do filme têm feições miscigenadas, com postura física, linguajar, trajes e música que os insere à noção generalizada de *popular brasileiro*. O antropólogo Antônio Augusto Arantes (1984) explica que os trajes "possuem significação simbólica, [...] carregam fragmentos de um código com o qual se constroem afirmações metafóricas a respeito das classes vigentes" (ARANTES, 1984, p. 28). Quando a música da dupla de cantores vai para as rádios e é ouvida como fundo musical do filme, surgem imagens de trabalhadores da cidade de São Paulo preparando-se para a labuta no alvorecer do dia, a menininha que traz uma sacola com pão, a gente simples que se espreme nos trens suburbanos.

Em 1984, o cineasta marca seu retorno ao pensamento de Graciliano Ramos, lançando nos cinemas a adaptação de *Memórias do Cárcere*, sobre a prisão do escritor durante o Estado Novo. Convivendo com ladrões, presos políticos, assassinos - o protagonista, que é interpretado por Carlos Vereza, adoece durante a detenção na Colônia Correcional, mas é

¹⁹ Segundo José Carlos Avellar, em *O cinema dilacerado* (1996), *O amuleto de Ogum* (1974), e *Tenda dos Milagres* (1976) e *Estrada da Vida* (1980) comporiam a trilogia *nelsonpereiriana* de filmes com temática e tratamento popular.

apoiado pelos outros prisioneiros que procuram preservá-lo das tarefas mais pesadas. A câmera subjetiva, faz as vezes do seu próprio olhar, observando as figuras e o mundo a sua volta, depois retorna para Ramos que faz anotações na papelada, marcando seu testemunho das experiências, sentimentos de seus companheiros e das inclemências do sistema prisional no Estado Novo.

Num artigo do *Le Nouvel Observateur*, o escritor J- M.G. Le Clézio dá distinção às cenas onde o intelectual Ramos escuta as histórias de seus camaradas e, quando as transporta para seu livro faz com que este deixe de “ser a obra de um só homem para ser a de todos” (LE CLÉZIO, FILME CULTURA, 1984, p. 06). Segundo o articulista, o longa toca num tema “profundo” vinculado ao “nosso mundo moderno”, do qual depende “nossa felicidade e sobrevivência - a liberdade” (LE CLÉZIO, FILME CULTURA, 1984, p. 06). Ele nos direciona para uma determinada reflexão sobre “prisões duramente reais” que são as que impõem o “egoísmo”, a “fome”; onde convivem o “endividamento”, o “racismo”, o “desprezo” (LE CLÉZIO, FILME CULTURA, 1984, p. 07).

Ismail Xavier (1984) se refere à um clima de abertura no filme que prenuncia o término da ditadura militar (o que acontece em 1985, com a eleição indireta de Tancredo Neves) e marca a cristalização de um estilo cinematográfico fundamentado nos “procedimentos clássicos de continuidade, na busca de identificação personagem-plateia” em prol de um diálogo com os espectadores (XAVIER, 1984, p. 16). Para NPS, o *seu Memórias do Cárcere* está voltado para a “condição humana, de forma universal. É uma tentativa de contar uma história para o mundo” (PEREIRA, EDMAR, apud DAVI, TÂNIA NUNES, 2007).

Em 1987, o filme *Jubiabá*, baseado em Jorge Amado e dirigido por NPS, tem sua estreia nos cinemas. Falaremos sobre ele no capítulo 4.

Em 1990, o presidente recém eleito, Fernando Collor de Mello, desmantela por completo a Embrafilme e os organismos relacionados. Segundo Amancio (2007), nem “os mecanismos de controle estatístico por parte do Estado” são resguardados, o que leva o cinema a perder sua posição relativamente cômoda diante do “mercado”, para se reduzir mais uma vez “a uma atividade periférica, recomeçando do zero” (AMANCIO, 2007, p. 181).

Numa conversa com o Jornal da Tarde, em fins de abril de 1990, NPS manifesta sua perplexidade diante do fechamento da Embrafilme e do que ele considera como indecisão governamental quanto ao que se fazer com os contratos já firmados para a realização cinematográfica. Lamentando a extinção do órgão, o diretor argumenta que com sua perda,

vai-se embora o instrumento de “participação no mercado, projetos internacionais ou distribuição [...] dos filmes” (SANTOS, JORNAL DA TARDE, 1990). No aspecto pessoal, o cineasta demonstra sua frustração com a possibilidade de vir a trabalhar para produções estrangeiras no papel de um técnico e não mais como um *autor*, sem poder fazer o *seu* filme, o filme de sua “megalomania de analisar e ajudar a transformação” do país. NPS termina a entrevista explicando que entende a importância do cinema em qualquer “contexto cultural”, pois este sempre vai espelhar o corpo social.

O cinema, à maneira moderna, é combinação de talento artístico, tecnologia e investimento financeiro. Essa combinação está submersa num contexto histórico e cultural que não se faz de um dia para o outro, é uma produção da história, uma acumulação de experiência. Aqui no Brasil, dá banana, mas dá cinema também. A ideia não é ter o cinema brasileiro como cinema hegemônico no seu próprio mercado. A sua presença será proporcional ao movimento cultural do país. Ainda somos importadores, mas somos também produtores (SANTOS, JORNAL DA TARDE, 1990).

Apesar das dificuldades, em 1994, NPS lança, junto à sua produtora, Regina Filmes, e as francesas *La sept*, e *Centre National du Cinéma*, o filme *A terceira margem do rio*, baseado em Guimarães Rosa. Em 1995, comemorando os 100 anos do Cinema Mundial, ele filma *Cinema de Lágrimas*, com o apoio do *British Film Institute* e Metavídeo, reportando-se ao cinema melodramático latino-americano.

Nos anos 2000, o cineasta dirige uma série de documentários para a TV, começando com o curta-metragem *Meu Compadre, Zé Kéti* (2001), sobre o compositor sambista carioca que já havia lhe servido de inspiração para o roteiro de *Rio, Zona Norte* (1957). Os filmes subsequentes são *Raízes do Brasil– Uma Cinebiografia de Sérgio Buarque de Holanda* (2003); *Casa-Grande e Senzala* (2005), baseado no livro de Gilberto Freire, composto por quatro episódios: *O Cabral Moderno*; *A Cunhã, mãe de família Brasileira*; *O português, o colonizador dos trópicos*, e o último: *O escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro*.

Em 2006, ele retorna à ficção com *Brasília 18%*, e depois disso realiza mais três documentários: *Português, a língua do Brasil* (2009), *A música segundo Tom Jobim* (2012), em codireção com Dora Jobim; *A luz do Tom* (2013), em codireção com Marco Altberg.

Em *Brasília 18%*, os personagens têm nome de escritores. O protagonista, por exemplo, um médico legista no filme, chama-se Olavo Bilac. Segundo uma crítica publicada no *Jornal A tarde*, de 2006, a narrativa segue em torno da “corrupção e a decadência política (ou dos

políticos)”. O artigo assinala que “nada é definitivo nem perfeitamente esclarecido nesse roteiro. Realidade, fantasia, alucinação, mortos que caminham” (A TARDE.UOL, 2006). Para NPS, o resultado do filme está de acordo com sua proposta: "Queria que as coisas ficassem assim, ambíguas. Nada é muito certo em *Brasília 18%*. [...] Meu objetivo é mostrar que a corrupção não é exclusividade deste ou daquele partido no poder. Ela ronda a todos."

Em 21 de abril de 2018, Nelson Pereira dos Santos morre no Rio de Janeiro, em razão de um câncer no fígado. Nesse período, Cacá Diegues fala à imprensa sobre o cineasta.

O Nelson inventou uma maneira de fazer cinema no Brasil, todo o cinema moderno foi inventado por ele. Ele foi o primeiro a filmar a favela como um tema nobre, foi o primeiro a fazer cenas na rua como a gente precisava conhecer o Brasil. Ele inventou um cinema para o país e o país coube dentro do cinema dele. O Nelson é uma chama que não se apaga, que vai ficar permanentemente aí na cabeça de todo mundo. Ele encerra uma época, mas é uma época que se encerra com ele, mas não se encerra tragicamente. Se encerra até num momento muito bom, que os meninos estão fazendo filmes por aí. Eu acho que mesmo aqueles jovens cineastas que não viram filmes do Nelson, nos filmes dele cada fotograma tem uma influência do Nelson (DIEGUES, G1. GLOBO, 2018).

1.7. Considerações de fim de capítulo:

Termina aqui o primeiro capítulo da tese, onde se procurou oferecer um pequeno panorama do contexto social e político brasileiro, especialmente dos anos 1950, 1960 e 1970, mostrando a participação dos intelectuais e artistas representativos desse período, além das teorias em torno do nacional-popular, das discussões culturais, do golpe militar de 1964 e do enorme impacto do regime ditatorial na vida política e cultural do país. Também nesta parte, detemo-nos na personalidade de Nelson Pereira dos Santos, cuja representação respeitosa e valorizadora do povo (o negro, o pobre, o mestiço) e da realidade dos desvalidos da sociedade brasileira, está presente desde o primeiro filme e se mantém ao longo de sua carreira cinematográfica.

Nos próximos capítulos, seguiremos com análises das representações religiosas de *O Amuleto de Ogum* (1974), *Tenda dos Milagres* (1977) e *Jubiabá* (1986). Com elas, a observação de pontos referentes ao “mito” da *democracia racial* brasileira, as noções de raça e superioridade racial, as performances de masculinidade e sua relação com o autoritarismo e patriarcalismo. Algumas das encenações retratam como as teorias raciais disseminadas desde fins do século XIX no Brasil aparecem entranhadas no imaginário nacional e são manifestadas nas condutas segregacionistas das elites brancas. Nas películas *nelsonpereirianas*, elas surgem

para serem pensadas, denunciadas e combatidas por aqueles que se contrapõem à discriminação racial, pelos que defendem a legitimidade dos princípios e o direito de existência plena das classes economicamente (e etnicamente) marginalizadas do país.

CAPÍTULO 2: *O AMULETO de OGUM*- O crime, o imaginário e a Umbanda

Na época da estreia de *O amuleto de Ogum* (1974), Jean-Claude Bernardet escreve celebrando o filme pela assunção dos “valores populares” (BERNARDET, 2014, p. 241) propostos pelo realizador Nelson Pereira dos Santos (NPS). Os trabalhos anteriores do cineasta (*Rio, 40 graus*, de 1955; *Rio, Zona Norte*, de 1957) já se ancoravam numa forma de produção modelada conforme a do neorrealismo italiano, movimento considerado deflagrador de um cinema de “poucos recursos”, longe dos “estúdios”, das “grandes estrelas [...] , [da]cenografia”, e disposto a “ir para a rua e filmar o próprio povo” (SANTOS, ESTUDOS AVANÇADOS, 2007). Ao longo da trajetória de NPS, esse sistema é mantido por meio da utilização de equipes pequenas, com atores não profissionais e dinheiro escasso.

Baseado no argumento de Francisco Santos, ex-motorista de Tenório Cavalcanti²⁰ (1906-1987), controvertido político alagoano estabelecido em Caxias na década de 1920, e personalidade na qual a história em parte se baseia, o diretor NPS se utiliza de pesquisas antropológicas sobre religiões de conversão e de consultas a vários pais de santo a fim de “tirar uma média da opinião” (SANTOS, JORNAL DO BRASIL, 1975, p. 58) e construir um roteiro cinematográfico fundindo o universo do “jogo do bicho, do crime, da transgressão, o mundo nordestino no Rio e a Umbanda, a religião popular” (SANTOS, REVISTA CONTRACAMPO, 2001). Para apoiá-lo no que se refere à fidelidade aos princípios umbandistas, ele recorre a um “babalaô”, o *pai* Erley, que já havia interpretado pequenos papéis nos primeiros filmes de NPS.

NPS fala sobre o episódio:

Eu chamei meu ator, Erley, que era pai de santo, e ele me deu todas as dicas, eu comecei a trabalhar com Umbanda, e juntei as coisas, o mundo do jogo do bicho, do crime, da transgressão, o mundo do nordestino no Rio e a umbanda, a religião popular, juntei todas essas coisas... Porque o Tenório tinha usado uma fraude para dizer que ele tinha corpo fechado. Aquela história de botar um revólver com balas de festim, e a última é boa, aí ele toma do cara e derruba alguma coisa, uma jaca, e todo mundo fica dizendo que ele tem corpo fechado. E eu usei o corpo fechado mesmo. Porque quem está contando a história não sou eu, é o cantador cego. Então vale tudo, pode inventar o que quiser. Só que no final o cego também tem o corpo fechado (SANTOS, REVISTA CONTRACAMPO, 2001).

O amuleto é povoado por diversos atores não profissionais ou que se profissionalizam após a participação nos filmes do cineasta. Entre eles, pode-se citar Maria Ribeiro²¹ (ela faz a

²⁰ Tenório Cavalcanti foi vereador de Nova Iguaçu (1936-1937) e deputado Federal, pelo Rio de Janeiro (1951-1955; 1955-1959; 1959-1964).

²¹ Maria Ribeiro trabalhou como atriz em *Vidas Secas* (1963), de N. Pereira dos Santos; *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965), de Roberto Santos; *Os herdeiros* (1970), de Cacá Diegues; *O amuleto de Ogum* (1974), de N.P. dos Santos; *Soledade* (1976), de Paulo Thiago; *Perdida* (1976), de Carlos Alberto Prates Corrêa; *A terceira margem*

mãe do personagem Gabriel) que, em 1962, ao trabalhar como técnica na Líder Cine Laboratórios, no Rio de Janeiro, recebe o convite para protagonizar *Vidas Secas* (1963), como Sinhá Vitória. Depois dessa experiência, ela passa a fazer pequenos papéis em cinema como, por exemplo, no filme de Roberto Santos: *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de 1965, e no de Cacá Diegues: *Os herdeiros*, de 1970. Também o cineasta e produtor Luiz Carlos Lacerda²² faz uma *ponta* em *O amuleto de Ogum*, interpretando *Madame Moustache*, além de dar assistitência à direção cinematográfica. Adicionalmente há o músico Jards Macalé, que compõe a trilha sonora e interpreta o cantador repentista cego Firmino. Em outro filme de NPS, *Tenda dos Milagres* (1977), Jards Macalé vai encarnar o Pedro Archanjo na juventude.

Jofre Soares, que personifica Severiano, o chefão da contravenção de Duque de Caxias, em 1961, aos 43 anos, troca a vida de aposentado como oficial da marinha e artista amador, para a de ator cinematográfico em *Vidas Secas* (1963), quando é “descoberto” por Nelson Pereira dos Santos. A partir dessa data, Jofre, que é de Palmeira dos Índios, Alagoas, desenvolve uma vasta e profícua carreira no cinema e na TV, até sua morte em 1996. De rosto de traços angulosos, nariz levemente adunco, feições rudes, jeito duro, o ator se torna um *tipo* perfeito para diversas películas *nelsonpereirianas*, onde engendra figuras como a de chefões, coronéis, latifundiários cruéis e matadores, isto é, personagens que dialogam entre si trazendo algo de um imaginário do Nordeste. Na sequência de filmes de NPS, Jofre Soares vivencia um coronel latifundiário, em *Vidas Secas* (1963); um implacável chefe de quadrilha de criminosos, em *O amuleto de Ogum* (1974); o despótico coronel Gomes, em *Tenda dos Milagres* (1977); um ancião comunista, aprisionado pelo Estado Novo, em *Memórias do Cárcere* (1984); um velho matador filosófico, em *A terceira margem do rio* (1994).

Glauber Rocha afirma que o Cinema Novo traz um diferente ator para as telas, distanciado dos padrões do *mainstream* norte-americano, e com traços representativos do *verdadeiro* povo brasileiro. Suas palavras encontram reflexos na prática iniciada em meados dos anos 50 pelo cineasta NPS e que é sistematizada nas produções dos diretores do movimento cinemanovista. Diz Glauber Rocha:

do rio (1994), de Nelson Pereira dos Santos; *As tranças de Maria* (2003), de Pedro Carlos Rovai. <http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/mulheres/visualiza/297/Maria-Ribeiro/3>

²² Dirigiu filmes como: *Mãos Vazias* (1971), *Leila Diniz* (1987), *For All, o trampolim da vitória* (1997), *Viva Zapato* (2005) etc

O Cinema Novo lançou atores que se contrapunham aos atores hollywoodianos. Contrapôs a chamada pornografia corporal dos atores bonitos e das atrizes sexy. A partir do Cinema Novo, os pretos, os índios, os mulatos, o povo brasileiro desdentado começou a aparecer nas telas. Isso chocou tremendamente o público colonizado pelos Gary Cooper. Mas, ao mesmo tempo, interessou a outra parte do público brasileiro que queria ver seu povo refletido no cinema. Criou um novo tipo de impacto, um novo tipo de ator [...] (ROCHA apud GUIMARÃES, 2015, p. 298).

Quando no programa Roda Viva, de 1999, NPS é requisitado a explicar como realiza a escolha dos atores não profissionais que integram seus filmes, ele declara não possuir um método exato, mas sim concentrar sua sondagem em indivíduos que trazem na própria história de vida, algo que os associa com aqueles que vão protagonizar cinematograficamente. Essa forma de procedimento é, segundo Pedro Guimarães (2014), empregada tanto pelo Neorrealismo italiano como pelo Cinema Novo, ao construírem “corpos e personas” com base numa “espécie de ‘memória dos corpos’” estabelecida “entre a tipagem *eisensteiniana* (um corpo para representar uma classe social) e a postura neorrealista (não atores revivendo situações próximas da realidade que conhecem ou já viveram)” (GUIMARÃES, 2014, p. 295).

É Eisenstein o criador do conceito de tipagem que propõe colocar nas telas “os representantes de classes sociais ocultadas ou deformadas pela representação cinematográfica” (PITASSIO, 2001, p. 213). Por esse prisma, o cineasta russo demonstra a influência do teatro japonês *Kabuki* e a de seu mestre, o teatrólogo Meyerhold. No livro *A forma do Cinema*, de 1929, Eisenstein se detém sobre a tipagem, relacionando-a à uma experiência com o real, isto é, com os cenários naturais e com os atores sociais da própria vida.

A realidade é o que deve sobressair no filme: Eisenstein aponta para esse ponto ao escrever sobre uma filmagem numa fábrica, cujo “charme plástico da realidade” surge tão vigoroso “que o próprio elemento de realidade aflora “com força nova”, e toma “as coisas em suas próprias mãos” (EISENSTEIN, 2002, p. 19). Para o cineasta russo, a *tipagem* não se reduz à escolha de tipos, mas encerra em si o lidar com a verdadeira vida ou com as significações produzidas por ela.

Segundo a pesquisadora Vanessa Oliveira (2010), para Meyerhold e Eisenstein, “o tema da máscara” é essencial e, junto à tipagem, formam duas faces com um “mesmo objetivo”, visando “a comunicação imediata [...] dos aspectos fundamentais de uma obra cinematográfica ou teatral através de personagens- tipos” (OLIVEIRA, 2010). A tipagem se torna extremamente proveitosa no cinema, devido às suas múltiplas “possibilidades de

expressão [...] [e] em razão sobretudo do número infinito de personagens sobre os quais [...] [ela] trabalha" (OLIVEIRA, 2010).

No seu estudo *Serguei Eisenstein: l'acteur manquant* (2001), Francesco Pitassio (2001) observa que na aparência e gestual do ator-tipo se encerram "visões interiores" que, através da montagem cinematográfica, passam a adquirir "uma imagem que lhes excede" (PITASSIO, 2001, p. 213)²³. Dessa forma, a emoção e o novo sentido que surgem no filme pronto seriam produtos das imagens mostrando o "ator/portador de uma experiência interior"(PITASSIO, 2001, p. 212) numa dinâmica de composição de fragmentos (ou planos). Quando Eisenstein se vale cinematograficamente de tipos populares, demonstra sua preocupação em ressaltar a origem "extra estética dos intérpretes e da lógica anti espetacular que a preside", convocando simultaneamente as "artes maiores e menores", fazendo a "ativação de códigos culturais e de práticas não artísticas" (PITASSIO, 2001, p. 213).

James Naremore (1988) se refere à tipagem no aspecto apreciável das performances dos *tipos* (pessoas), entendendo que sua eleição se baseia em "estereótipos culturais" e, mais ainda, nas "excentricidades físicas"²⁴ de atores que são, na maior parte das vezes, "não profissionais" (NAREMORE, 1988, p.25). Darlene J. Sadlier (2012) é outra a mencionar a tipagem no cinema. No seu livro sobre a cinematografia de NPS, ela examina brevemente o sistema empregado pelo cineasta ao juntar vários personagens em um só para lhes proporcionar maior dimensão, ou quando elege aqueles representantes de "*tipos específicos*"²⁵ (SADLIER, 2012, p. 103). Para exemplificar, a teórica cita *Memórias do Cárcere*, destacando a figuras como a do "retirante nordestino, Mário Pinto (José Dumont), um preso político que adora contar piadas, cantar, dormir e beber"; o "velho oficial do exército (Nildo Parente), além do misantropo Soares, [...] interpretado por um dos atores favoritos de Nelson Pereira, Jofre Soares" (SADLIER, 2012, p. 103).

A tipagem que surge nos trabalhos pioneiros de Eisenstein e nos modelos destacados por Naremore, demonstra uma correspondência com os *tipos* que NPS adota como personagens de seu cinema, o que o diretor deixa explícito quando fala de seus próprios critérios na seleção dos artistas da vida cotidiana.

²³ São minhas as traduções de trechos do texto *Serguei Eisenstein: l'acteur manquant*, de Francesco Pitassio, 2001.

²⁴ Tradução minha do texto do livro *Acting in the Cinema*, de James Naremore. Los Angeles: University of California Press, 1988.

²⁵ Grifo meu.

Para finalizar essa parte, vale transcrever aqui um pequeno trecho do texto da teórica Jacqueline Nacache (2012) numa reflexão sobre o ator não profissional no cinema:

a busca do ator verdadeiro só tem uma solução: procurar a salvação do lado do não ator. Com essa noção, perfila-se um dos grandes fantasmas do cinema. Fazer representar não os atores, mas as pessoas; povoar o filme não em corpos de empréstimo, mas com corpos verdadeiros, jazida de vida sob o controle da arte (NACACHE, 2012, p. 122).

O início de *O amuleto de Ogum* mostra, numa noite escura em Duque de Caxias, o encontro de um homem cego com assaltantes que o ameaçam, exigindo que conte uma história. Dedilhando seu violão, o cego relata as aventuras do pistoleiro Gabriel, desde sua infância no nordeste do país, quando seu pai e irmão são assassinados aparentemente por um grupo de extermínio, e sua mãe o conduz a um terreiro de Umbanda para que tenha o corpo fechado e protegido da morte. Dez anos depois, ele chega à Baixada Fluminense e é incorporado a uma gangue de contraventores e assassinos. Numa disputa com um dos integrantes do bando, é atingido por vários tiros de revólver, mas nada lhe acontece, o que comprova sua imortalidade para a gangue. Gabriel ganha prestígio entre os homens, tem um romance com a amante do chefe Severiano e, sem qualquer constrangimento, passa a confrontar o comandante do grupo de bandidos. A partir disso, várias ações do mandante são decretadas no intuito de assassinar Gabriel a qualquer custo. Por fim, numa emboscada, os capangas alvejam o rapaz, embrulham seu corpo e o jogam no mar. Escondidos, alguns umbandistas observam a cena e, assim que os bandidos se afastam, correm para constatar que Gabriel está vivo e sem qualquer ferimento.

O jovem é introduzido aos preceitos da Umbanda e assim que admite para si esses valores religiosos, suas atitudes se modificam e então, tornam-se sérias e respeitadas.

O chefe e sua gangue descobrem que Gabriel não morreu e tentam mais uma vez eliminá-lo através do assassinato de sua mãe, entretanto, atiram em outra mulher por engano, e a mãe de Gabriel segue viva, mas aflita com a possibilidade de um novo atentado contra a vida de seu filho.

O rapaz tem um confronto com Severiano, mata-o e é morto por ele, mas acaba por ressuscitar no mar, agora incorporado pela divindade Ogum.

O filme termina com imagens do ceguinho contador de histórias que, logo após reagir ao assalto e atirar nos bandidos, sai pelas ruelas do subúrbio, portando seu violão, e cantarolando uma canção.

Conforme o teórico Jean-Claude Bernardet, numa entrevista para o programa virtual jornalístico Tutaméia, em 2018, o Cinema Novo se queria popular, com ideologia popular, mas mantinha uma visão de classe média, com personagens de classe média. Para o crítico, até o golpe de 64, o grupo não havia produzido filmes sobre a classe operária. Duas obras importantes desse período inicial, nos anos 60: *Deus e o diabo na terra do Sol* (1964), *Vidas Secas* (1963), mostravam apenas a área rural. Para ele, os cinemanovistas absorviam fortemente as teorias do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) que mirava dois alvos: o imperialismo americano e o latifúndio: “Ideologicamente eles não tinham saído do ISEB” (BERNARDET, 2018) com suas concepções de nacionalismo e de desenvolvimentismo como caminho para a superação do alienamento do país, com a ideia de aliança abrangendo burguesia e intelectual em prol da conscientização das camadas populares.

Na sua análise, os personagens do povo surgiam nas obras cinemanovistas como “esmagados”; o Cinema Novo “se afastava das lutas populares”, e inclusive da luta rural. Havia um discurso que se fixava na “lamentação, na “acusação”, na “denúncia da miséria”.

Eduardo Coutinho teria sido aquele a iniciar uma trajetória afastada da orientação do movimento. Se ele tivesse conseguido terminar seu filme “*Cabra marcado para morrer*” na década de 60, traria ao público uma obra que se contraporía à visão de “Nelson e Glauber”, e o cinema teria dado feição não a um povo “esmagado”, “oprimido, sem reação”, mas sim aquele que é agente, um povo que se organiza etc. A história teria sido outra. Para Bernardet, esse impedimento tem o significado da imensa “desgraça cultural” causada pela ditadura, “um dos maiores golpes da ditadura contra o cinema” (BERNARDET, 2018).

No ensaio *Cinema Novo, Anos 60-70: A questão religiosa*, de 1994, o teórico sublinha a separação entre o que foi produzido na década de 1960 e depois, na de 1970, pois entre um período e outro, as datas de 1964 e 1968 estão incluídas: “O golpe e o golpe-dentro-do-golpe racharam as nossas vidas. [...] Duas partes truncadas. O antes e o depois, com um fosso no meio” (BERNARDET, 1994, p. 102). Procurando explanar a reviravolta operada no comportamento cinematográfico durante os anos 1970, o crítico se refere a dois filmes valorizadores do candomblé: *Espaço Sagrado* (1975) e *Iaô* (1975), ambos de Geraldo Sarno, que colocam a religião de matriz africana como possuidora de uma “cosmogonia” e de uma

"filosofia" interpretativa do mundo, além de ser uma organização e uma força de tenacidade popular. Nos filmes, o Candomblé faz uma demonstração da "resistência dos negros brasileiros contra a classe dominante", uma história que supera os tempos ditatoriais e vem desde a época da escravidão. A valorização que o longa faz de uma religião afro-brasileira já demonstra desde aí uma postura oposta à dos anos 1960 (BERNARDET, 1994, p. 103).

No que concerne à religiosidade com base africana e à noção de resistência, suas palavras servem para as produções de NPS dessa fase: *O amuleto de Ogum* (1974), e *Tenda dos Milagres* (1977), mas também para outra, da década de 1980: *Jubiabá* (1986).

Bernardet pondera que nos anos 1960 não seria cabível para um jovem de esquerda encenar positivamente a religião, estigmatizada como um dos símbolos de "alienação", um avanço para a obtenção de consciência, ou em outras palavras, "um dos inimigos da revolução" (BERNARDET, 1994, p.106). O Cinema Novo nas suas produções dos anos 1960, faz a representação do povo como alienado, e do intelectual como o portador de consciência e da aptidão para ensinar o caminho para as massas. Sua responsabilidade: "provocar, despertar consciência popular" e dessa forma, conduzir "o povo à ação revolucionária" (BERNARDET, 1994, p. 106).

É com o golpe de 1964, diante da inação tanto da "burguesia nacionalista" quanto dos grupos populares, que se dá início a um processo penoso de autocrítica e de reflexão sobre os pressupostos equivocados da intelectualidade, e que abrangeriam o "binômio consciência/alienação" (BERNARDET, 1994, p.106). Diz Bernardet:

A situação inverte-se: não é mais o intelectual superior e consciente que pode provocar a consciência popular, ele não está mais em condição de traçar os caminhos da revolução e dizer ao povo o que fazer. Agora é o povo que tem razão, e ao intelectual cabe colocar-se a reboque (BERNARDET, 1994, p. 107).

Quando NPS lança *O amuleto de Ogum*, em 1974, Bernardet elogia sua empreitada, reconhece nela a aproximação com o popular, entendendo que o cineasta está abdicando das teses anteriores que guiavam sua carreira. O diretor, por seu lado, declara que está assumindo "os valores populares" e ganhando com isso, a oportunidade de oferecer ao povo algo conectado com sua própria vida e sua cultura: Não se deve criticar. Qualquer crítica pode ser feita no momento de eleição do tema, mas em seguida o cineasta tem que se colocar à serviço da imagem positiva, pois "crítica alguma deve incidir sobre o comportamento e a ideologia popular" (BERNARDET, 1994, p. 108).

No ensaio publicado em *Manifesto por um cinema popular*, de 1975, Jean-Claude Bernardet expõe que

Os valores populares não são, [...] cristais límpidos, mas um processo contraditório que deve ser analisado e criticado (por isto, uma dramaturgia popular será sempre móvel, em transformação, em constante estado de indagação e pesquisa). [...] No entanto, a posição radical assumida por Nelson em *O Amuleto*, é hoje totalmente positiva. Porque só uma posição como esta é capaz de sacudir completamente o cinema brasileiro, tanto ao nível de produção, como da concepção do público [...] *O Amuleto* vincula a produção cinematográfica ao povo.[...] *O Amuleto* propõe uma reformulação drástica das relações entre o cineasta (e o intelectual em geral) e o povo (BERNARDET, 1975, p. 12).

Também num ensaio da época, o crítico Ronald F. Monteiro (1979), afirma que o “cinema de perspectiva popular” é aquele que se coloca de “baixo para cima” no interior do sistema social em que estamos inseridos, rompendo com os preceitos estabelecidos e trazendo para a complexo de significações cinematográficas os “valores e padrões populares” (MONTEIRO, 1979, p. 97), isto é, aqueles mais definidores do sentido de cultura do país. Ele vê a importância de filmes como *O amuleto de Ogum* e *Tenda dos Milagres*, que se voltam para as questões das camadas subalternas, num cenário de centros urbanos. Na sua expressão, *O amuleto* mostra “o mundo dos bicheiros e contraventores de Caxias” (MONTEIRO, 1979, p. 111) como uma síntese do poderio do Estado, mas ocorrendo dentro do universo da marginalidade, com suas regras e organizações hierárquicas.

Operários, pivetes, mendigos, pistoleiros, contraventores, torturadores e criminosos em geral, umbandistas honestos e desonestos, circulam à volta ou à margem dos donos da cidade, demonstrando suas contradições (notadamente o empregado umbandista de Severiano, o capanga nordestino Quati e o chefe de grupo Chico de Assis). Essas contradições vão ser encontradas também na esfera de cima: tanto Severiano quanto Baraúna irão demonstrar sua miscigenação cultural em várias passagens expressivas (MONTEIRO, 1979, p. 111).

Para Monteiro (1979), Avellar (1986) e Bernardet (1994), *O amuleto de Ogum* é uma espécie de continuação do filme *Vidas Secas* (1963), cujo final tem Sinhá Vitória expressando seu desejo que seus filhos possam um dia viver na cidade e deixar “essa vida de bicho que se leva no Nordeste” (BERNARDET, 1994, p. 102). Não é sem razão que a escolha da atriz desses dois longas-metragens tenha recaído sobre Maria Ribeiro. Num deles, ela é a esposa de Fabiano, e tenta, junto aos filhos, cachorra e papagaio, sobreviver à seca e à miséria

nordestina da década de 30. Em *O amuleto*, seu marido é assassinado já nas primeiras cenas, assim como um dos filhos.

Avellar também marca a continuidade dos filmes pela escolha de atores. Jofre Soares, o latifundiário de *Vidas Secas*, e que personifica Severiano, chefe da gangue de bandidos em *O amuleto* (1974), empresta sua voz para o áudio *off* de uma das cenas iniciais deste último filme, onde faz ameaças e zomba de Gabriel e sua mãe que nesse momento enterram a família no cemitério. Avellar diz que é “como se Nelson não quisesse mesmo deixar a ligação clara, como se a referência fosse apenas uma anotação para orientar [...] [essa nova] construção” ou então, como se o diretor pretendesse oferecer um destino para os personagens do primeiro filme questionando na nova história se eles teriam conseguido “parar de fugir da seca, levar os filhos para a escola para estudar e ter uma vida melhor” (AVELLAR, 1986, p. 181).

Bernardet (1994) aponta para o período de dez anos que se interpõe entre a conclusão de um filme e de outro e que engloba as datas de 1964 e 1968. Uma é a do ano do golpe militar no Brasil, e a outra, a do recrudescimento do regime, com fechamento do congresso, perseguições físicas e mortes. Mais tarde, nas realizações dos anos 70, há um empenho para se ligar o “antes” e o “depois”, os tempos de criação e possibilidades sobre o rompimento e o valor fincados na vida das pessoas: “Essa ligação faz mais do que sugerir uma continuidade entre dois filmes. Ela é um esforço para estabelecer uma ponte entre o antes e o depois deste duplo golpe de Estado” (BERNARDET, 1994, p. 102).

O teórico vê o “cego narrador” de *O amuleto de Ogum* como um artifício de mediação para construir “imagem positiva da Umbanda” (BERNARDET, 1994, p. 109), sem que o diretor seja ele mesmo um umbandista. Além disso, NPS abre mão de utilizar cenas extremamente descritivas ao se referir aos cerimoniais da Umbanda. Procura, ao contrário, valer-se de uma elipticidade, mostrando apenas fragmentos de situações que podem ser complementadas internamente pelos conhecedores (ou não) daquele universo. Porém, o que o cineasta busca é travar um diálogo com o público e lhe proporcionar satisfação ao ver sua cultura sendo retratada de forma afirmativa (BERNARDET, 1994).

Robert Stam (2008) comenta a transformação que se inicia nos anos 1970 na representação do popular na cinematografia brasileira, e que é marcante nos filmes *nelsonpereirianos*:

Enquanto os filmes do Cinema Novo da década de 1960 às vezes enfocavam os negros sem destacar a cultura afro-brasileira, muitos dos filmes da década de 1970 fazem dessa cultura uma fonte de tudo o que é de mais vital na vida brasileira. Enquanto os filmes da década de 1960 viam a cultura através da grade da alienação, os dos anos 1970 a veem num espírito de entusiasmo antropológico (STAM, 2008, p. 372).

Com uma história apoiada em personagens negros, brancos, indígenas e mestiços, afastando-se do padrão hegemônico de beleza, no que Robert Stam denomina como "descolonização da representação", o filme que tem estrutura dramática, com início, meio e fim, faz de sua câmera uma "cúmplice" (SANTOS, 2003, p.135) e se posiciona junto aos "sub-representados e os marginalizados" (STAM, 2014, p. 298). Eles são os criminosos de Duque de Caxias, ligados à contravenção, as famílias nordestinas que festejam suas tradições em São Paulo, ou aqueles que buscam refúgio na Umbanda, a qual, é entendida como "religião brasileira, por incorporar elementos culturais dos principais grupos constitutivos do Brasil": do catolicismo, do espiritismo kardecista, da cultura africana, e da "simbologia indígena" (STAM, 2014, p. 372). Esse teórico assume que "cinema é mimese e representação", mas também "enunciado" e que cabe ao espectador questionar a construção artística em suas "ideologias e discursos", pois "a arte é uma representação não tanto em um sentido mimético quanto político, de delegação de voz" (STAM, 2014, p. 305).

A presença do homem nordestino fundamenta de diversos modos a narrativa fílmica. Seja pelo lado das representações de violência, pela incorporação de estereótipos de masculinidade ou pela música e poesia, ela se faz um guia para as reviravoltas do enredo e para uma reflexão dos atuentes na cultura brasileira. NPS discorre sobre uma daquelas pessoas que integram o filme, um ator não profissional que interpreta o pai de Eneida, entendendo que este teria feito de sua vida um instrumento de luta. Em 1964, o homem chegou a São Paulo, vindo de Recife, Pernambuco, e se estabeleceu no bairro de Jardim Brasil, onde

existem não sei quantos nordestinos. É um bairro essencialmente nordestino. [...] Lutou como um desgraçado, já vendeu gilete, fez de tudo na vida para trazer aos poucos a família. A medida que iam chegando, iam trabalhando como pedreiros, guardando o que podiam para construir aquela casa. O discurso dele não é o de um nordestino que tenha vindo para São Paulo dar sua força de trabalho e acreditando naquilo tudo, naquelas relações. É uma visão de sobrevivência. Como se fosse um vaqueiro contando como passou por uma caatinga emaranhada e saiu do outro lado (SANTOS, JORNAL DO BRASIL, 1975, p. 58).

Conforme Israel Beloch (1986), em um estudo que possibilita aproximar dados demográficos com o contexto do filme, a cidade de Duque de Caxias, onde se desenrola a história de *O amuleto*, tem em grande parte de seus habitantes, nordestinos que migraram devido à uma situação de penúria, à seca e à fraca estrutura agrária. Sabe-se pelo censo de 1970, onde é indicada a procedência da população, embora sem informação dos anos precedentes, que de 98,3% dos residentes, há “39,7%” de “autóctones”, “16,6%” são “do Nordeste, 17,9% do Sudeste (excluídos os estados do Rio de Janeiro e Guanabara), 8,5% de outros municípios do Rio de Janeiro e 16,2% do então estado da Guanabara, a cidade do Rio de Janeiro” (BELOCH, 1986, p.37). O pesquisador entende que o número baixo de imigrantes nordestinos desse período tem provável relação com uma diminuição das correntes de migração em fases anteriores aos anos 70. Apesar disso, existe na cidade uma marcante atmosfera do Nordeste, o que pode se atribuir à descendência de familiares bastante “marcados pela região de origem” (BELOCH, 1986, p. 37). Para Beloch, os nordestinos estabelecidos em Caxias são aqueles que trocaram “o mundo rural pela antecâmara da metrópole” (BELOCH, 1986, p.38).

O homem Tenório Cavalcanti, no qual se fundamenta a construção do protagonista fílmico, veio do sertão de Alagoas. Nascido em 1906, em Bonifácio, município de Palmeira dos Índios, ele contava que desde cedo havia lidado com formas violentas das contendas dos habitantes do lugar: “era comum na região a solução de rixas pessoais ou políticas pelo choque armado, a tocaia, o assassinato” (BELOCH, 1986, p. 43). Seu caráter bombástico teria se formado com as marcas dos traumas vividos na sua juventude como o enorme “flagelo das secas de 1915”, e sua revolta diante da postura indiferente do Estado brasileiro com as agruras do nordestino (CAVALCANTI apud BELOCH, 1986, p. 44). A seca e o terror impingido pelos cangaceiros nas vilas teriam contribuído para firmar a personalidade violenta de Tenório Cavalcanti, pelo menos era o que ele argumentava para justificar seu comportamento, embora desde seus primeiros tempos na Baixada Fluminense já fosse visto com um certo medo e fascínio pelos moradores da cidade, pois já trazia “o gérmen da violência e da barbaridade, tão comum aos cangaceiros do Norte” (BELOCH, ABREU, 1984 apud BELOCH, 1986, p. 63). Do momento de sua chegada à Duque de Caxias até sua velhice, a brutalidade e mesmo o cultivo à “violência” se mantiveram associados à figura de Tenório Cavalcanti, relacionando-a a todo o tipo de agressão, com “atentados, espancamentos, assassinatos,

chacinas” etc, que imputaram à cidade o rótulo de “faroeste fluminense” (BELOCH, 1986, p. 66).

Marcelo Dídimo Souza Vieira (2007), na sua tese de doutorado sobre a representação cinematográfica do cangaço, afirma que este ocorreu no Brasil como “um fenômeno histórico e cultural” específico do mundo nordestino, com existência desde o século XVIII, mas vivendo seu apogeu entre os anos 1870 a 1940. Segundo o pesquisador, no início da República no Brasil (1822), os donos das terras, conhecidos como coronéis, disputavam entre si o destaque político na região, e se empenhavam por eleger pessoas no congresso e senado, com o objetivo de manter seus privilégios: “Nessas lutas de famílias, a autoridade dos coronéis era baseada na capacidade de impor suas decisões, cabendo às facções menores, obedecer.” (VIEIRA, 2007, p. 3). O poderio “das armas” era utilizado a fim de sustentar a organização dos agrupamentos de “homens armados” que seguiam as ordens do coronel. Esses grupos, que efetivamente agiam como “milícias privadas”, compunham-se “por jagunços e cangaceiros ‘mansos’”. Os jagunços geralmente tinham um passado no crime ou operavam como “pistoleiros profissionais” salvaguardando o coronel. Os cangaceiros “mansos” trabalhavam usualmente nos domínios do senhorio, tratando do rebanho ou da lavoura. Em razão de estarem subordinados à autoridade do “coronel”, tinham a incumbência de protegê-lo irrestritamente, recebendo de retorno a tutela “contra o inimigo, permanecendo imunes a punições do poder público” (VIEIRA, 2007, p. 3-4).

Em *Coronelismo, Enxada e Voto* (2012), Victor Nunes Leal concebe uma definição de coronelismo que contribui para o entendimento do tipo de relação travada entre o chefe Severiano, seus pistoleiros e o poder político (o que se percebe através das imagens do mandante chegando a uma instituição a qual não se vê a fachada, e onde ele é saudado por um guarda fardado de pé diante da porta de entrada. Outra cena ilustrativa é a da reunião de empresários e políticos, com a participação de Gabriel e Eneida). O coronelismo pode ser entendido como

resultado da superposição de formas desenvolvidas do regime representativo a uma estrutura econômica e social inadequada. Não é, pois, mera sobrevivência do poder privado, cuja hipertrofia constituiu fenômeno típico de nossa história colonial. É antes uma forma peculiar de manifestação do poder privado [...]. O “coronelismo” é sobretudo um compromisso, uma troca de proveitos entre o poder público, progressivamente fortalecido, e a decadente influência social dos chefes locais, notadamente dos senhores de terras. Não é possível, pois, compreender o fenômeno sem referência à nossa estrutura agrária, que fornece a base de sustentação das manifestações de poder privado ainda tão visíveis no interior do

Brasil. Paradoxalmente, entretanto, esses remanescentes de privatismo são alimentados pelo poder público, e isso se explica justamente em função do regime representativo, com sufrágio amplo, pois o governo não pode prescindir do eleitorado rural, cuja situação de dependência ainda é incontestável. Desse compromisso fundamental resultam as características secundárias do sistema “coronelista”, como sejam, entre outras, o mandonismo, o filhotismo, o falseamento do voto, a desorganização dos serviços públicos locais” (LEAL, 2012, p. 43-44.).

As secas sazonais no sertão estimulavam migrações para outros estados e a constituição de bandos de cangaceiros que invadiam, assaltavam lugarejos, e frequentemente se aliavam a coronéis, a quem prestavam serviços. Essa espécie de “banditismo social”, conforme a definição de Eric Hobsbawn (1975), era composta por párias do meio rural, vistos como malfeitores pelo “Estado” e pelos donos das terras, ainda que tivessem elos com a comunidade de camponeses que os reverenciava como “campeões, vingadores, paladinos da Justiça”, e mesmo “como líderes da libertação” que deviam ser “admirados, ajudados e apoiados” (HOBSEBAWN, 1975 apud VIEIRA, 2007, p. 6).

O conhecimento de fatos tidos como integrantes da história do Nordeste permitem uma melhor compreensão da personalidade violenta de Tenório Cavalcanti na sua atuação em Caxias, como também a dos personagens *fora da lei* de *O amuleto de Ogum*, com características que dialogam com o cinema de cangaço ou o “nordestern”, segundo a denominação do estudioso Salvyano Cavalcanti de Paiva, ao se referir ao gênero do cinema brasileiro correlativo aos faroestes americanos.

O *filme de cangaço* é iniciado comercialmente nos anos 50²⁶, e se populariza na década de 60, trazendo para as telas, a dicotomia “civilização X selvageria” (VIEIRA, 2007, p.67), ou seja, os preceitos da modernidade, como educação, erudição e ordem social, em oposição ao arcaísmo, a incultura e a barbárie. Enredos com personagens com traços de cangaceiros em disputa com os valores civilizatórios, surgem em trabalhos de cinemanovistas como, por exemplo, nos de Glauber Rocha: *Deus e o diabo na terra do Sol*, de 1964; *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de 1969; no documentário de Paulo Gil Soares: *Memória do Cangaço*, de 1964.

Nos anos 1970, em *O Amuleto de Ogum*, NPS se volta para o mundo do banditismo, a partir da personalidade na qual a trama se baseia: Tenório Cavalcanti. Como será explorado mais adiante, as figuras de Severiano (Jofre Soares) e seus capangas, a de Gabriel (Ney

²⁶ Segundo Vieira (2007), alguns filmes foram produzidos na década de 50, como *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, que foi lançado em 1953.

Sant'Anna) com seu mundo entorno, trazem elementos de um imaginário de masculinidade violenta do Nordeste, ligado a atos de subversão da ordem social e a um passado de poderio dos coronéis dessa região.

Sobre Tenório Cavalcanti, diz Israel Beloch, que ele se agrega à “União Democrática Nacional (UDN)” em 1945; dois anos depois é eleito como “deputado à Assembléia Constituinte do estado do Rio na legenda da UDN” e, em 1950, torna-se deputado federal, mantendo aliança com os políticos de oposição a Getúlio Vargas. Ao fundar o jornal *Luta Democrática*, em fevereiro de 1954, faz como seu veículo de comunicação um periódico de linguajar popular e muito sensacionalismo, e com isso, tem sua popularidade aumentada “junto às camadas mais pobres da população carioca e fluminense” (BELOCH) que o veem como uma mistura de “herói justiceiro”, de homem que incorpora as características dos ancestrais cangaceiros possuidores tanto de crueldade como de bravura, ao lidar com as opressões que eram vítimas. Tenório Cavalcanti aparece nos lugares públicos coberto por uma capa preta e guardando junto ao corpo uma metralhadora a qual denomina “Lurdinha” (BELOCH). O jornal *Luta Democrática* alardeia que “o povo vê em Tenório o seu filho amado e temido, o vingador, aquele que, com soberba audácia, faz os outros e os homens do povo, não ousam nem têm condições de fazer” (*Luta Democrática* 11/09/62 apud BELOCH, 1986, p. 74). O político dissemina histórias como a lenda de possuir o *corpo fechado*, com proteção contra a morte, e de ser portador da violência, mas também da justiça:

Que os ladrões do povo tratem de arrumar a mala enquanto é tempo pois o disco virou e esta é a vez do povo. (...) os que pisoteavam as massas vão sentir a dor do chicote no lombo gordo e bem nutrido (...) Quem não roubou, roubasse, quem não explorou, explorasse. Pois daqui em diante, seja quem for, com o prestígio que disponha, se não andar na linha, se facilitar, vai pular como minhoca em cinza quente (*Luta Democrática*, 2/10/60 apud BELOCH, 1986, p. 76)²⁷.

O filme: A primeira cena de *O Amuleto de Ogum* faz parte do que é chamado de *filme-moldura*, ou seja, nela são apresentados personagens e situações que têm a função de introduzir a narrativa que passa a ser desenvolvida no longa-metragem.

É noite. Num beco ermo, mas com restos de lixo e degradação, caminha um homem negro, magro, com óculos escuros, violão. Ele segura uma bengala com a qual tateia o solo. Na sua frente surgem três ladrões que o assediam, reclamando por dinheiro. Todos os

²⁷ Transcrito como no livro de Beloch, 1986, p.76.

personagens, cantador e delinquentes, usam roupas humildes e amarrotadas, falam rudemente, o que nos faz enxergá-los como pessoas do povo, da forma que o Cinema Novo frequentemente os retratou: são os desvalidos, os socialmente marginalizados.

Os assaltantes zombam do “ceguinho”, exigindo dele que conte uma história: que seja a de “Pedro Alves Cabral”, ou uma de “Bocage”, ou a do “macaco e a onça”. Mas o cantador-cordelista retruca que vai relatar o que inventou “agorinha”, mas “aconteceu de verdade”.

Fig. 1.A- “Ceguinho” é aguardado por assaltantes



Fonte: Filme “O Amuleto de Ogum”, de NP Santos

Fig.2. A- O cantador conta a história de “O Amuleto de Ogum”



Fonte: Filme “O Amuleto de Ogum”, de NP Santos

Segundo NPS, ao relatar sobre a feitura do filme na parte do “Extras” do DVD que contém o filme *O Amuleto de Ogum*, a história demandada pelos delinquentes de *O Amuleto* tem analogia com o que a ditadura militar impingia aos cineastas, isto é, que eles fossem veiculadores das narrativas oficiais, que contassem fatos “históricos” conforme a visão ditatorial, que produzissem filmes infantis, ou então, pornôns. Por isso, o cinema brasileiro,

assim como o “ceguinho” do filme, precisou recorrer a artifícios para efetuar uma outra narrativa.

Fig.3.A- Início da história de Gabriel, contada pelo cantador cego.



Fonte: Filme “O Amuleto de Ogum”, de NP Santos

Fig. 4.A- Bandidos do *jeep* fazem ameaças à mãe de Gabriel.



Fonte: Filme “O Amuleto de Ogum”, de NP Santos

Após o anúncio do cantador-cordelista, começa a se desenrolar na tela um conjunto de imagens apresentando uma roça do interior do Nordeste. Nos primeiros planos, a mãe de Gabriel surge correndo para atender o filho ferido, do qual ouvimos os gritos: “Mãe! Mãe! Mataram o pai!” O rapaz avança para ela, mas desaba no chão; a mulher tenta ampará-lo e depois corre gritando pelo marido, para achá-lo já tombado. Ela se agita em desespero, chama pelo nome de Gabriel e encontra o menino de uns dez anos, segurando um estilingue apontado para um passarinho.

As cenas se sucedem e vão descortinando um tipo de relação que compreende atos de intimidação e apossamento por parte de bandidos, a humilhação sofrida pelos camponeses. Quando mãe e filho enterram os familiares no cemitério, são encarniçados por homens - os quais não vemos os rostos, mas ouvimos apenas os risos e zombarias provindos do interior de

um jeep: “Foi *cutucá* o cão com vara curta, olha aí!”; “meu filho, cresça e apareça que vai ter coisa pra você!”. A pequena família caminha apressadamente pela estrada fugindo das vozes ásperas e das risadas que os perseguem.

Determinadas questões começam a ser marcadas no filme, uma delas destacando a pluralidade de tipos brasileiros na sua integração social, nesse caso na mesma família: a mãe de Gabriel é fenotipicamente negra e com parte indígena, o pai tem a pele e cabelo claro; os filhos aparentam ser homens brancos. A apresentação dos personagens, sejam eles da família de Gabriel, ou dos outros que vivem a história fílmica, reforça a ideia de miscigenação brasileira, recorrente no cinema de Nelson Pereira dos Santos. Segundo o cineasta, existe uma “classe branca brasileira que ostenta o poder”, grupos que “separam a si próprios da realidade”, inventando uma existência “imaginária, como se fossem americanos ou europeus” (SANTOS apud SADLIER, 2003, p.144), mas o que há no Brasil é resultado de “uma combinação, uma mistura de raças” ²⁸(SANTOS apud SADLIER, 2003, p. 144). Outro quesito no longa é o da centralização da trama em camadas mais pobres da população, que vivem acuadas pela violência.

O narrador inicial é o cantador cego Firmino, interpretado aqui pelo músico Jards Macalé. Robert Stam (2008) vê NPS seguindo o exemplo dado por Glauber Rocha em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), ao se valer de um personagem cantador que constrói seu relato à maneira das “baladas populares da literatura de cordel” e num “mesmo regime de verdade e imaginação” explorado naquele filme (STAM, 2008, p. 373). O nome Firmino seria até uma provável homenagem ao protagonista de *Barravento* (1963), primeiro longa-metragem de Glauber Rocha, montado por NPS.

²⁸ Sobre o conceito de “raça”, diz Nildo Viana, em “Raça e Etnia” (2007) primeiramente citando Marx: “O conceito é uma “expressão da realidade” (Marx, 1989). Para Viana, “raça” pode ser entendida no terreno do fenótipo, isto é, “são diferenças superficiais (cor da pele, forma e cor dos cabelos, formas faciais, etc)”. “Podemos definir raça como uma população que possui em comum um conjunto de características físicas (fenotípicas) hereditárias que se transformam através da relação com o meio ambiente e da miscigenação. Um indivíduo pertence a uma raça se possuir este conjunto de características diferenciadoras. Este conjunto, por sua vez, é transmitido hereditariamente e por isso características físicas derivadas de acidentes físicos ou biológicos não fazem parte deste conjunto. Tal conjunto de características físicas são fenotípicas e não genotípicas”, ou seja, o conceito de raça não tem relação com a genética. (VIANA, 2007, p.12).

Elisa Larkin Nascimento (2003) vê o sentido de raça incluído na “hierarquia social de cor”, carecendo de “realidade biológica”, mas produzindo “uma função social de forte impacto sobre a vida real. Trata-se do fenômeno de raça socialmente construída” (L. NASCIMENTO, 2003, p. 47).

Viana conceitua **Etnia** como: “uma coletividade (sociedade ou comunidade) de indivíduos que são (ou se originaram) de um mesmo território e que possuem, também, uma unidade e homogeneidade cultural (mesma língua, religião, crenças em geral, valores, etc.) e uma identidade coletiva de pertencimento a esta etnia. (VIANA, 2007, p. 18)

A figura do cordelista reaparece mais tarde em *Tenda dos Milagres* (1977), novamente como alguém do povo que, ao contar uma história, usa as bases de outra já acontecida, acrescentando nela elementos de drama, mistério, sangue e romance.

Durval Muniz de Albuquerque Júnior (1999) explana que na literatura de cordel, há constantemente “imagens de violência”, e que por ela é atualizada uma herança cultural de narrar “contendas, pelejas, desafios e valentias” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 176), assim como já ocorria em fins do século XIX, no Brasil. Pelo cordel são compostos relatos do coronelismo e do cangaço de um tempo no qual a intrepidez e a prática da violência proporcionavam prestígio aos homens, além de maneiras de ascender socialmente.

A violência é neste discurso um componente da sociabilidade no Nordeste, uma característica da própria forma de ser do nordestino e, mais acentuadamente, um dos elementos que comporiam os atributos da masculinidade nesta região. Ser ‘cabra macho’ requer ser destemido, forte, valente, corajoso. Nesta sociedade, o frouxo não se mete, não há lugar para homens fracos e covardes (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 175).

Existiria até o “gênero” da “valentia”, no folheto de cordel, retratando em um punhado de escritos os enunciados do início do século XX, época em que é elaborada a “identidade do nordestino” e quando a urbanização e a industrialização começam a se desenvolver promovendo uma modernização de costumes, fatores que acarretam uma crise na “sociabilidade tradicional” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 177). Nos folhetos do cordel são reproduzidos fatos nordestinos que frequentam os artigos de jornais e da intelectualidade, o que dá expressão aos valores da região. O trecho de um deles serve como exemplo desse imaginário:

Nos tempos dos coronéis/ De patente afiançada/ Os crimes pelo Nordeste/ Eram missa encomendada/ A vida de qualquer homem/ não valia quase nada. Palmares ficou em paz/muito bom de se viver/ e do moço Carlos/ todo o povo com prazer/ festejou sua bravura/por ele bem merecer. A Câmara honrou-lhe o título/como cidadão local/o juiz lhe deu prestígio/e o delegado geral/ofereceu-lhe uma vaga/na força policial (SANTOS, V. F. apud ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 177).

Os livretos de cordel trazem para sua enunciação a “crise da sociabilidade tradicional” alicerçada nas ligações “pessoalizadas e personalistas”. Com as transformações econômicas e sociais do país e região, a comunidade nordestina fincada nas tradições precisa lidar com diferentes preceitos que passam então a se fundamentar na individuação, na desarticulação dos vínculos e na fragmentação das interações “paternalistas” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999,

p. 177). O poder do Estado ganha força e se imiscui na vida do desvalido, mas frequentemente defende os interesses das elites, numa inobservância à justiça, o que leva o homem sem recursos financeiros a permanecer em confronto. Nos relatos de cordel, a passagem de uma forma social para outra aparece como a “história do Nordeste”. É

sanguinolenta, em que se defrontam coronéis e cangaceiros, bandidos e valentões; cabras machos e cabras safados; defensores da honra; [...] defensores dos injustiçados e dos fracos e tarados[...]. O Nordestino é figurado por um conjunto de personagens que em seus próprios nomes já trazem a marca da violência, da valentia e, às vezes, da própria crueldade e maldade, nomes marcados por metáforas fálicas, em que valentia, coragem e violência parecem associadas ao masculino e sua virilidade (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p.177-178).

Em *Nordestino: Invenção do “falo”* (2013), Albuquerque Júnior conta que a noção de Nordeste foi criada apoiada na questão cultural e não na mestiçagem ou seca, embora esses ingredientes fossem assíduos em quaisquer narrativas regionais. Foram os fatos históricos vistos especialmente pelo ângulo cultural que definiram o surgimento e evolução para uma “consciência” do lugar, pois eles abrangiam “a fundação da Faculdade de Direito”, a participação do “Diário de Pernambuco”, “a invasão holandesa, a Insurreição Pernambucana” etc (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p.90). A evocação desses acontecimentos favoreceu a investigação das raízes regionais e depois, a coleta de elementos para a invenção de uma “tradição” que harmonizasse os aspectos “sociais e existenciais” do passado com os do novo tempo. Entretanto, a exaltação ao que era designado como *tradição do Nordeste* junto à construção de um imaginário ligado a ele, refletiam o desejo de perpetuar regalias e posições sociais “ameaçadas” e o temor de não obter um lugar na “nova ordem”. Para Albuquerque Júnior, “as pretensas tradições nordestinas são sempre buscadas em fragmentos de um passado rural e pré-capitalista” e em protótipos de “sociabilidade e sensibilidades patriarcais, quando não escravistas” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2019, p. 90).

O cego Firmino, narrador de *O Amuleto*, aparece no início e no final do filme, ressurgindo, todavia, em outros momentos da narrativa, como na cena de rua em que se aproxima de Gabriel, este disfarçado de cego, ou ao cantar e tocar violão ao lado de uma estátua de Pombagira. Volta a se mostrar mais tarde, quando a mãe de Gabriel chega a Caxias para *salvar* seu filho da morte. Nessa cena, Firmino canta e dedilha seu inseparável violão e em seguida apoia sua mão nos ombros da mulher, como que buscando sua guarida para a andança pela cidade. Conforme Bernardet (1994), a presença recorrente do cantador cego no

interior da narrativa, estabelece um “jogo” entre o que é apresentado de forma indireta e as imagens contaminadas pelo seu comparecimento, o que “problematiza a relação do filme com a Umbanda, criando uma aproximação e um distanciamento ambíguos” (BERNARDET, 1994, p. 109).

Prandi (1996) explica que a Umbanda tem praticamente “tudo” do Candomblé, embora não seja “uma religião negra nem uma religião de negros. É uma religião de pobres e de indivíduos das classes médias baixas, brancos e negros” (PRANDI, 1996, p. 63). Segundo Brumana e Martinez (1991), o umbandismo estaria inserido dentro das “religiões subalternas”, assim como o “kardecismo”, o “Candomblé” e o “pentecostalismo”. Para esses autores, “a Umbanda seria um código de ação pelo qual a visão subalterna da sociedade se engendra e se manifesta”. Ela “seria uma elaboração da subalternidade”, o “sentido subalterno da realidade brasileira” (BRUMANA, MARTINEZ, 1991 apud NEGRÃO, 1996, p. 33).

NPS fala da organização estrutural de *O Amuleto de Ogum* como vinculada aos ciclos da Umbanda:

O primeiro ciclo [...] [é] da informação do corpo fechado, da proteção de Ogum. Quando fica provada a proteção, ele leva tiros e não morre, vem a tentação da Pomba Gira, o segundo ciclo. É a presença da mulher. [...] Aí o que domina é a presença dela, e o garoto Gabriel vira uma outra coisa. Vem a Eneida, as *moustachetes*²⁹; é a introdução da relação com a mulher. Depois vem o ciclo do Exu com a cachaça toda. Não um Exu, mas vários Exus. Os Exus estão soltos. É a guerra e ele aparece bebendo sempre. O álcool e a guerra sem fim e ao mesmo tempo sem objetivo. Gabriel não está fazendo nada que não fazia do outro lado. Depois vem a proteção de Oxum e tem início o ciclo dos grandes orixás; começa a entrar tranquilidade (SANTOS, JORNAL DO BRASIL, 1975, p. 58).

A filmagem do terreiro de Umbanda mostrando o *fechamento de corpo* do menino Gabriel, aconteceu em Bom Jardim, Pernambuco, como uma “espécie de registro mesmo” (SANTOS, JORNAL DO BRASIL, 23/02/1975). A equipe teve de esperar quase uma semana para obter assentimento do *santo*, pois tratava-se de aprovar ou não a entrada de “pessoas de fora” da religião, que fariam filmagens comportando-se “como fiéis”, e que divulgariam as imagens. Portanto, os responsáveis pelo terreiro tinham de saber “de algum modo como [a filmagem] seria feita”, se ela visava “reprimir”, “combater a Umbanda”, ou registrá-la favoravelmente (SANTOS, JORNAL DO BRASIL, 23/02/ 1975).

²⁹ Grifo meu.

Fig. 5.A- Ritual Umbandista para “fechamento” do corpo de Gabriel.



Fonte: Filme “O amuleto de Ogum”. De NP Santos

Fig. 6.A- Pai de santo conduz o ritual umbandista



Fonte: Filme “O amuleto de Ogum”, de NP Santos

A cerimônia ritualística ocorre no interior de um barracão amplo, onde pequenas estátuas de santos católicos estão dispostas num oratório. Gabriel está deitado sobre uma mesa no centro da sala, coberto por pedaços de pano, com longos cordões, colares e crucifixos adornando seu corpo. Em torno da mesa, mulheres e homens batem palmas e entoam cantigas, enquanto a mãe do garoto observa séria o ritual: “Ogum é meu pai, Ogum é meu guia, Ogum é meu pai! Ogum é filho da Virgem Maria!” Os fiéis giram ao redor de Gabriel e modulam outra cantiga: “Com três dias de nascido, minha mãe me abandonou, me jogou na jurumeira, seu Ogum me aproveitou”.

O grupo de afiliados é composto por umas dez mulheres e poucos homens, todos vestidos modestamente, elas portando adereços como colares ao redor do pescoço, lenços ou turbantes recobrando a cabeça, muitas com trajes brancos. Embora não seja aparente uma hierarquia na disposição das pessoas dentro do círculo, o pai de santo se sobressai com suas maneiras de líder e sua indumentária. Ele tem voz possante, usa uma espécie de apito no qual assovia, é aquele que bate o cajado no chão e mesmo vestindo trajes tão pobres quanto os do coletivo, os têm mais elaborados. Enverga um chapéu de couro como o de vaqueiro, lenço ao redor do pescoço, colete largo e faixas de tecido ou couro que se cruzam sobre o peito. Sua apresentação ali é como o “caboclo boiadeiro”, entidade que, segundo Prandi (2000), representa miticamente o “sertanejo nordestino, o mestiço valente do sertão. É o bravo homem acostumado a lidar com o gado e enfrentar as agruras da seca, símbolo de resistência e determinação” (PRANDI, 2000, p. 9). No filme, ele é o sacerdote do terreiro, e aquele que por meio de sua performance somada a dos fiéis e ao simbolismo dos adereços religiosos, aponta para onde, em algum momento, convergirá o protagonista do filme: a assimilação da Umbanda.

As religiões caboclas são aquelas que comportam cantigas em “português” asseverando sua natureza brasileira e mestiça, com o lado da “América”, da “África” e da “Europa”, isto é, nelas comparecem o “índio”, o “negro” e o “branco” (PRANDI, 2000, p. 07). Com seus tipos físicos e o hibridismo religioso, os participantes da cerimônia umbandista reafirmam o sentido de mestiçagem como um dos aspectos característicos, simbólicos da nossa identidade brasileira.

A Umbanda contém elementos do Candomblé baiano (de bantos e caboclos) chegado ao Rio de Janeiro entre o século XIX e XX, adicionados a componentes do “espiritismo kardecista” proveniente da França em fins do século XIX, e os “símbolos e espíritos” (PRANDI, 2003, p. 20) de influência indígena. Ela já teria nascido num movimento de “branqueamento”, separando-se de um lado mais africano e se projetando como “uma religião” universal, “para todos” (PRANDI, 2003, p. 20).

O apelo a uma cultura indígena, quase sempre idealizada, proporciona ao Candomblé de caboclo uma valorização de elementos nacionais [...]. Elementos simbólicos nacionais são ressaltados, como a menção às matas, as cores verde e amarelo, o sincretismo católico e a miscigenação racial. Em todo seu repertório musical fala-se muito desse amálgama cultural que é o Brasil” (PRANDI; VALLADO; SOUZA, 2001, p. 03).

A Umbanda cultua centralmente “caboclos e pretos-velhos, além de outras entidades” (PRANDI, 1996, p. 141), está organizada de forma que preserva a “linha da direita”, atuante para o “bem” por meios de suas “entidades desenvolvidas”, e a “linha da esquerda”, a da “quimbanda”, que está voltada para o “mal” devido a suas entidades “atrasadas ou demoníacas”. Estas últimas são relacionadas ao “inferno católico” (PRANDI, 1996, p.142).

Fig. 7.A- Gabriel tem o “corpo fechado” no ritual umbandista



Fonte: Filme “O amuleto de Ogum”, de NP Santos

Fig. 8.A- Pai de santo submete Gabriel ao ritual da Umbanda.



Fonte: Filme “O amuleto de Ogum”, de NP Santos

Exterior- dia: Um terreiro aberto se estende ao sol. O solo é seco, há bananeiras ao fundo. O agrupamento de pessoas da cena anterior continua presente aqui numa roda em

torno do garoto Gabriel, que está de pé, recostado numa grande cruz pintada de branco. O pai de santo, agora com uma diferente vestimenta, segue o ritual e conjura na sua voz forte: “Com as armas de São Jorge, sou armado. Com o sangue de Cristo, batizado, com o leite da Virgem, borrifado, na barca de Adão embarcado... Se meus inimigos, senhor, tiverem vontade de me prejudicar, nada poderão contra mim. Nem com fogo, nem com arma, nem com coisa que me ofenderá”. Por fim, ele faz a invocação através de um canto que é repetido pelos devotos: “Só Deus, só Deus será meu general!”

A câmera se aproxima do sacerdote que segura um grande livro numa mão e faz com a outra o sinal da cruz sobre a testa do menino que se mantém sério e empertigado. Agora, Gabriel enverga uma corrente longa com uma medalha cor de bronze sobre o peito. Ali está o amuleto de Ogum. A cena termina.

Entendemos o simbolismo do episódio: O menino, pela sucessão de ritos, vai sendo aliançado, protegido e defendido pela Umbanda; seu *corpo é fechado* num cerimonial que evoca figuras míticas do antigo e novo testamento, entidades do cristianismo e, em especial, do catolicismo. Canta-se em português para Adão, para Cristo, para Virgem Maria e São Jorge, mas também se homenageia Ogum, orixá guerreiro afro-brasileiro, de tradição iorubá. Segundo Renato Ortiz (1978), é pelo altar que os santos e os cânticos dão visibilidade à penetração da igreja católica nas práticas umbandistas.

A escravização de grupos africanos e seu tráfico para o Brasil fez com que suas tradições culturais e religiosas fossem reconstituídas por eles na nova terra, apesar de o impedimento sistemático da realização de cultos e rituais. Os escravizados e mais tarde os libertos, eram pressionados a ocultar sua religião e a sincretizá-las com os dogmas católicos. Dessa maneira, “todo o sistema de pensar o mundo em termos do bem e do mal” foi absorvido (PRANDI, 2001, p.51).

Na sincretização dos orixás africanos aos santos católicos, a entidade Exu adquiriu diferentes atributos, passando a ser entendida dentro do polo do pecado, da ruindade, ou do demônio, seguindo o modelo cristão, enquanto os outros orixás preservavam qualidades entendidas como mais virtuosas. Pierre Verger, em *Orixás* (2018), relaciona-os com a ideia de “família” extensa, decorrente de “um mesmo antepassado e que abrange “os vivos e os mortos” (VERGER, 2018, p. 26). Num outro livro (2000), o etnólogo explica os orixás como compostos por “dois elos”, sendo que um se constituiria pela “força da natureza” não expressa de “forma desmedida ou descontrolada”, mas “sensata, disciplinada, fixa, controlável”

(VERGER, 2000, p. 37-38). O outro elo seria formado pelo “ser humano, divinizado” que, durante sua vivência na “Terra” “soube estabelecer esse controle, essa ligação com a força, assentá-la, domesticá-la, criar entre ela e ele um laço de interdependência, através do qual atraía sobre ele e os seus a ação benéfica e protetora” e canalizava “seu poder destruidor para seus inimigos” (VERGER, 2000, p. 37-38). O seu poder sobre as “forças da natureza, como o trovão, o vento, as águas doces ou salgadas”, permitiam-lhe

exercer certas atividades como a caça, o trabalho com metais ou, ainda, [...] [adquirir o] conhecimento das propriedades das plantas e da sua utilização, O poder, axé, do ancestral-orixá teria, após a sua morte, a faculdade de encarnar-se momentaneamente em um de seus descendentes durante um fenômeno de possessão (VERGER, 2018, p. 26).

Com a sincretização, a figura de Jesus Cristo passou a se corresponder com Oxalá, que se situa numa posição hierárquica superior a todos os outros orixás, aqui como na África. O deus “Olorum dos iorubás” se tornou equivalente ao “deus Pai judaico-cristão” (PRANDI, 2001, p. 51).

Desde o início as religiões afro-brasileiras se fizeram sincréticas, estabelecendo paralelismos entre divindades africanas e santos católicos, adotando o calendário de festas do catolicismo, valorizando a frequência aos ritos e sacramentos da igreja. Assim aconteceu com o candomblé da Bahia, o xangô de Pernambuco, o tambor-de-mina do Maranhão, o batuque do Rio Grande do Sul e outras denominações, todas elas arroladas pelo censo do IBGE sob o nome único e mais conhecido: candomblé (PRANDI, 2003, p. 16).

Mantendo “o panteão” de divindades candomblecistas, “o rito dançado, o transe da incorporação dos orixás e antepassados, e certa prática sacrificial remanescente” (PRANDI, 2001, p. 52), a Umbanda incorporou a ideia de “virtude cristã da caridade” (PRANDI, 2001, p. 52-53) que era desconhecida dentro do Candomblé, além das rezas, do devotamento e de princípios católicos.

Em posição oposta a de Reginaldo Prandi, que enxerga a prática umbandista como afro-brasileira, o sociólogo Renato Ortiz (1997), embora sem refutar nela a existência de componentes africanos, afirma que não a entende como afro, ou mesmo “sincrética”, pois ela não se definiria pela relação com a África. Para esse teórico, a Umbanda é sim “brasileira, já que nasce no Brasil e se centraliza no país, diferentemente do Candomblé, que tem seu polo

na África. A Umbanda comportaria uma “síntese” pois “suas raízes não são nem negras, nem africanas”³⁰(ORTIZ, 1997, p.90).

Diz Prandi (1996) que desde os anos 60, o Candomblé vem se transformando, de mantenedor do legado cultural afro-brasileiro, em uma religião “para todos”, ao espriar seus terreiros por várias grandes cidades brasileiras. Sua presença fortalece a “africanidade” de diversas parcelas da Umbanda, o que é uma “chave para o bem e para o mal”, já que estas, mesmo “branqueadas”, são frequentemente rotuladas como “fonte do mal”, em razão de sua gênese “negra” (PRANDI, 1996, p. 64). De qualquer forma, ao longo da história do Brasil, Candomblé e Umbanda sistematicamente sofreram rejeição e perseguições, precisando se servir de estratégias para lidar com os confrontamentos e sobreviver. Ainda hoje são encontrados umbandistas que demonstram constrangimento em assumir totalmente a religião, dizendo-se “espíritas” ou “católicos”.

A formação umbandista acontece paralelamente às transformações globais do país, entre meados dos anos 20 e início dos anos 30 – período no qual o Brasil sai de uma atividade estritamente agrícola em direção à industrialização, à urbanização e à divisão em classes sociais. Dessa forma, é uma religião que reflete a passagem para uma “sociedade urbano-industrial” (ORTIZ, 1978, p. 29), ao mesmo tempo que condensa “tradições afro-brasileiras” através de uma reinterpretação, codificação e regularização. Seus seguidores provêm particularmente do catolicismo, isso através da conversão ou da “dupla religiosidade”: eles são os “operários”, as “empregadas domésticas, lavadeiras” (ORTIZ, 1978, p. 58), em suma, aqueles que ocupam econômica e socialmente as camadas inferiores.

O filme: É dia de sol. Um ônibus chega num espaço deteriorado, com movimento de veículos e pessoas. Surge um letreiro com a frase: “Dez anos depois”. Segurando uma pequena maleta, Gabriel, agora um jovem rapaz de cabelos castanhos, desce do ônibus provindo do norte do país. Ele acaba de chegar em Duque de Caxias, cidade da Baixada Fluminense, no estado do Rio de Janeiro, lugar "conhecido pela violência dos justiceiros, seus bicheiros e sua vibrante cultura popular" (STAM, 2007, p.373). O protagonista é interpretado por Ney Sant' Anna, filho de NPS. É o seu segundo grande papel em cinema. Antes, ele já havia atuado em

³⁰ Tradução minha de texto do ensaio de Renato Ortiz: *Ogun and the umbandista religion*. In *Africa's Ogun: Old World and new*. Edited by Sandra T. Barnes. Indiana: Indiana University Press. 1997.

Joana francesa (1973), de Cacá Diegues, e depois disso, feito trabalhos na produção e direção de filmes como o curta-metragem: *Cadê a massa?* (1993) e o longa: *Sonhei com você* (1988).

A chegada de Gabriel em Caxias é acompanhada por uma música extra diegética: “Chegou mais um, chegou mais um, meu irmão! Ponha água nessa panela, olha aí! Para aumentar o feijão, olha aí!”. O rapaz se aproxima do portão de uma espécie de grande armazém e se adentra no seu interior, no cenário da residência do chefe da contravenção, Severiano. A casa é a conhecida “fortaleza”, em Duque de Caxias, do político Tenório Cavalcanti, que a emprestou para a filmagem. Gabriel traz uma carta para o “seu Severiano”, interrompendo a conversação entre o capataz Zé Índio e o pai-de-santo Gogó que dizia: “Pra ter a proteção, tem que fazer o que o santo manda, se não, não adianta nada”.

Na cena seguinte, vemos Severiano, um homem entre sessenta e setenta anos, com feições marcadas pelas rugas, cabelos brancos e jeito imponente. Ele lê a mensagem trazida por Gabriel e fala com ironia: “Corpo fechado! Doutor Baraúna! Essa é muito boa! Nem no meu tempo de criança eu acreditava nisso!” Todos riem, Severiano resmunga que não entende como o “compadre Clóvis” escreve uma “besteira dessas”, dr. Baraúna replica que é “por isso que o Nordeste não vai pra frente.” Os dois caminham seguidos pelo capataz Quati, enquanto a câmera os acompanha exibindo-os e aos espaços amplos da casa. Com forte sotaque nordestino, chefe, advogado e pistoleiro explicitam a relação com o compadrio³¹ (para ser integrado à gangue, Gabriel leva a recomendação de um compadre de Severiano), a displicência com a morte, o uso fácil de frases discriminatórias. Na saída de Quati, Severiano dirige-lhe a palavra e pergunta, referindo-se a Gabriel: “Ele é branco?” E com a aquiescência do subordinado, reage: “Ainda bem!”.

O poder do líder da gangue (Jofre Soares) é evidenciado já na forma em que os outros membros do bando se referem a ele - é “o chefe”. Suas ordens são transmitidas com desenvoltura junto a arrumação do revólver dentro do coldre: “Leva o rapaz pro sítio”; “recomenda ele pro Chico de Assis!”. Sua reação aliviada diante da informação da *brancura* de Gabriel, ajusta-se naturalmente à sua figura de mandante habituado a práticas de segregação.

³¹ Segundo Lilia Schwarcz, em “Sobre o autoritarismo brasileiro”, de 2019, há “várias formas de compadrio, a moeda de troca de favores, o recurso a pistolões, o famoso hábito de furar fila, de levar vantagem, ou a utilização de intermediários” (SCHWARCZ, 2019, p. 64).

No que concerne ao protagonista Gabriel, vale notar que além das imagens iniciais mostrando os integrantes de sua família como um grupo miscigenado - a mãe negra, o pai, o irmão e ele mesmo fenotipicamente brancos- não há menção a sua mestiçagem. O valor da “brancura” é dado pela frase do chefe da gangue quando admite Gabriel na quadrilha: “Ainda bem [que ele é branco]!”. Entretanto, a Umbanda, a religião que vai amparar Gabriel na infância, “fechando” seu corpo e protegendo-o da morte e do mal, é um dos símbolos do caráter mestiço do Brasil: ela une e assimila crenças e práticas das “três raças” fundantes do país: da indígena, do branco e do negro.

A introdução de Gabriel ao modo de vida do agrupamento de contraventores vai se revelando nas imagens onde predomina uma encenação naturalista, com a presença de figuras de rostos marcados, gestos rudes. Ali estão homens que atuam como machos destemidos, manuseiam armas de fogo e demandam a participação do rapaz nas atividades criminosas. Há um sentido de bando que se faz notar nessa convivência grupal e remete à ideia de cangaço, de ajuntamentos de indivíduos sem lei acoitados em lugares clandestinos, enquanto planejam incursões com roubos e mortandades. As falas de um e outro somadas aos ataques que eles perpetram, criam o contexto que afeta e passa a ser repisado nas atitudes do jovem Gabriel.

Dia ensolarado no sítio: Homens jogam futebol. Gabriel está entre eles. É interrompido pelo pistoleiro Chico de Assis: “Gabriel! Vamos trabalhar, Gabriel! Você precisa treinar. O chefe quer fazer de você um *homem de verdade*!” Ele põe um cigarro na boca do rapaz: “Vou fazer uma *prova de macho* com você, tá legal? Fica firme. Não balance a cabeça”. O capanga grita para os outros colegas, a fim de se exhibir dando tiros de revólver no cigarro que o jovem comprime entre os lábios: “Olha aí, pessoal, vem assistir uma *prova de macho*!!!” Gabriel se mantém de pé, destemido, com o cigarro na boca. Nenhuma bala o atinge.

Num momento posterior, Gabriel se distrai usando um estilingue para matar passarinhos. Chico grita seu nome e reclama exasperadamente: “Parece criança [...] *Tem que ser homem de verdade*! Pega uma arma! Vamos atirar!” O jovem obedece empunhando uma pistola e atirando à esmo, acompanhado pelo mentor que o cumprimenta: “É isso aí! É isso aí! Você *tem que ser macho*, rapaz!”

Fig. 9.A-Gabriel aprende a ser “macho”



Fonte: Filme “O amuleto de Ogum”, de NP Santos

Fig. 10.A-Prova de “macho” com os membros da gangue.



Fonte: Filme: “O amuleto de Ogum”, de NP Santos

No artigo *A tecnologia do gênero*, Teresa de Lauretis (1987) afirma que o termo “gênero” traduz a “relação” de pertencimento a “uma classe, um grupo, uma categoria”. O “gênero” retrata “não o indivíduo e sim uma [...] relação social” e é classificado “de acordo com valores e hierarquias sociais” (LAURETIS, 1987, p. 210, p.211). Por esse viés, pode-se conceber que quando Chico, o pistoleiro, intima Gabriel a “ser homem” e a se submeter a uma prova de “macho”, ele ao mesmo tempo que impõe ao jovem iniciante os padrões e comportamentos admissíveis dentro da organização social do grupo, reafirma a si próprio

como agente da concepção de masculinidade violenta compartilhada por aqueles que estão ao seu redor. As manifestações de Chico se mostram como signos dos princípios norteadores da gangue do filme, referindo-se a um universo do crime popularizado pelo cinema como o do gangsterismo³², do faroeste e cangaço, onde homens *fortes* instituem as normas, delimitam territórios, são ríspidos e estão constantemente alertas a qualquer ato suspeito que possa significar traição.

Segundo Mark Millington, mencionado pela pesquisadora Lúcia Villares (2011), há uma ânsia dos homens *machos* tentarem se mostrar na "esfera pública" como "autoritários e agressivos", já que "o machismo não é nada se não há espetáculo" (MILLINGTON apud VILLARES, 2011, p. 106). E é dessa forma que os membros da gangue se exibem uns aos outros e às suas vítimas: articulando gestos, falas grosseiras, armas de fogo e ritos faciais que tentam abarcar a amplitude de sua galhardia e inclemência, de seu poder de aprisionar, torturar e matar, de sua capacidade de desumanização. Isso se pode ser visualizado na cena em que os bandidos de Severiano martirizam um adolescente, deixando-o pendurado pelos pés e mãos numa maquinaria, gritando para o menino que desfalece: "Fala, neguinho! Se não falar, vai morrer, miserável!".

Ao se trazer para o eixo do filme personagens compondo uma quadrilha nordestina (Gabriel, o chefão Severiano, o advogado dr. Baraúna, os capatazes Quati e Zé Índio, Eneida etc), que usam de mandonismo e regras alicerçadas na Baixada Fluminense, é transportado para esse foco um imaginário envolvendo vínculo com a força bruta, o poder político, das armas, o misticismo, a religião, o sentido de regionalidade. A presença nordestina é transfigurada nesse ambiente específico do filme, pela encenação de comportamentos sociais reprodutores de estereótipos, e no destaque das práticas umbandistas na vida de camadas humildes da população. Surge nas telas uma composição de povo que se distancia das representações dos homens pobres dos vilarejos, dos sítios da ruralidade do Nordeste - alguns dos assuntos principais da produção cinemanovista nos anos 60³³ - e que agora, na década de 70, abrange os ambientes marginais do estado do Rio de Janeiro. *O amuleto de Ogum* e outras

³² Há uma enorme diversidade de títulos do Cinema americano referentes a filmes de Gangster, como *Double Indemnity*, de 1944; *The Maltese Falcon*, de 1941 (O falcão Maltês), *The Untouchables*, de 1987 etc. No Brasil, pode-se falar no filme experimental de Rogério Sganzerla: "*O bandido da luz vermelha*", de 1968. Há outros do Cangaço, como "*O cangaceiro*", de 1953, "*Corisco e Dadá*", de 1996; "*Baile Perfumado*", de 1997 etc

³³ Exemplos de filmes cinemanovistas do início dos anos 60 que focalizam histórias do Nordeste: *Vidas Secas* (1963), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) *Os fuzis* (1964) etc.

realizações do mesmo período, como *Espaço Sagrado e Iaô* (1974), ambos de Geraldo Sarno; *Anchieta, José do Brasil* (1977), de Paulo César Saraceni, se inserem na avaliação que Bernardet (1994) faz dos anos 70, época em que “o imaginário, os valores religiosos ou artísticos” alcançam “papel decisivo no retrato do povo” (BERNARDET, 1994, p. 110).

Durval Muniz de Albuquerque Júnior em *A invenção do nordeste e outras artes* (2011), discorre sobre a construção do imaginário do nordestino, relacionando-o com um mundo patriarcal, de tradições, e no qual é seguido um modelo de masculinidade rude e violento. O autor se reporta ao sentido identitário de nação em Gilberto Freyre ligado às concepções de miscigenação e tropicalismo, e que tem no Nordeste o seu lugar cardinal. Freyre insiste na harmonização dos contrários numa equivalência com a conservação da “ordem”, da “permanência”, em instrumentos de sociabilidade da comunidade patriarcal, que procura a superação dos confrontos através da correlação de poderio travada “entre pessoas e não entre classes, grupos ou instituições sociais” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 112, p.113).

Para Freyre, modernidade e desenvolvimento não são constituintes de nossa “nacionalidade”, mas de sua desintegração. O ideal do sociólogo é a preservação da tradição acomodada à uma ordem imutável ou então, em transformação lenta, de forma contínua e sem brusquidões. Nesse contexto, a “família patriarcal” ocupa uma posição relevante, até “civilizadora”, já que historicamente perpassa todas as regiões do país, e com seu perfil de “instituição”, influencia a economia, a “política e moral” formadores da nação (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 113, p. 114). Consoante Freyre, o patriarcalismo é mais que um protótipo que rege as formas relacionais da família brasileira no período histórico da Colônia até fins do século XIX, por retratar sobretudo

toda uma ordem social, da qual o poder patriarcal e a família seriam os elementos nucleares. Este conceito é pensado a partir do contraste que Freyre observa entre a ordem social prevalecente até o final do século XIX e aquela que começa a se tornar dominante. Da ordem patriarcal fazem parte também as relações escravistas de produção, a estrutura monárquica do governo, o predomínio dos valores rurais e católicos, seja em termos de sociabilidade, seja em termos de sensibilidade. [...] O patriarcalismo, sociedade do poder masculino, do império dos pais, assentada em relações paternalistas, de filhotismo e apadrinhamento, sociedade de parentelas, [...] [modifica-se] por um processo que é visto como desvirilização, de declínio de um dado modelo de masculinidade, período de confusão entre as fronteiras de gênero, em que as mulheres [...] parecem assumir lugares antes reservados aos homens (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, 129).

No início do século XX, com a modernização, há o declínio do “Nordeste agrário”, ou seja, das relações simbolizadas pelo homem em conexão com a natureza e com os animais, do colonizador português e dos africanos. É um momento em que o sentido de “nacionalidade” passa a ser buscado em diferentes espaços do país, e tipos regionais são edificados como portadores de aspectos do presente, mas também de “raízes” do “passado”. Essa busca por “heróis fundadores do Brasil” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 117) serve de base para a elaboração de mitos regionais como o dos cangaceiros, sendo que no caso destes últimos, eles contêm uma negatividade em razão de seu modo de expressar o poder, pelo desmando, por sua enorme violência e seu barbarismo.

O Nordeste, como território de revolta, foi criado basicamente por uma série de discursos acadêmicos e artísticos. [...] são obras que partem, quase sempre, de um “olhar civilizado”, de uma fala urbano-industrial, de um Brasil civilizado sobre um Brasil rural, tradicional, arcaico (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 219).

Apoiando-se em Freyre e nas matérias do jornal *O Diário de Pernambuco*, Albuquerque Júnior (2013) explica que após a abolição da escravidão, com a proclamação da República e as mudanças da modernidade, uma crise de valores se instaura no Nordeste. A decadência da economia, a transferência de “dominação política” para o “Sul”, como que estabelecem o rebaixamento da competência *viril* das “elites” que são incapazes de agir e de reproduzir “suas próprias tradições”, mas sofrem por se sentirem submetidas à uma “civilização” e à uma “modernidade” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 89).

Os debates em torno do “homem nordestino” surgem nos anos 1910, mas ganham maior vulto de “1924 a 1930”, quando ele passa a ser intensamente esquadrihado e avaliado por seu aspecto “cultural”, antropológico e etnográfico (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 150), sendo então definido

como um tipo tradicional, um tipo voltado para a preservação de um passado regional que está desaparecendo. Um passado patriarcal, que parecia ser substituído por uma sociedade “matriarcal”, efeminada. O nordestino é definido como um homem que se situa na contramão do mundo moderno, que rejeita suas superficialidades, sua vida delicada, artificial, histórica. Um homem de costumes conservadores, rústicos, ásperos, masculinos. O nordestino é definido como um macho capaz de resgatar aquele patriarcalismo em crise, um ser viril capaz de retirar sua região da situação de passividade e subserviência que se encontrava (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 150).

Para oferecer pulso, rijeza e “potência”, é preciso se tornar novamente masculino, e acima de tudo, macho. Nesse *novo-antigo* ser, são adicionadas e mescladas características dos “tipos regionais” do passado, e dos que ainda viriam ser elaborados: “o cangaceiro, o coronel, o vaqueiro, o matuto, o jagunço, o retirante, o caboclo” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 152). O entendimento é que somente alguém muito viril está apto a lidar com uma natureza inóspita, com a violência natural e social. O nordestino possuidor dessa capacidade, torna-se modelo de coragem, de bravura, de intrepidez, com a macheza entranhada na sua própria existência.

Os personagens do bando de Duque de Caxias seguem o protótipo do nordestino descrito nas narrativas de Cordel, nos jornais e em outras fontes históricas sobre banditismo social, enfocando os cangaceiros. Na postura do chefe Severiano repercute uma combinação da rusticidade e mandonismo do sertanejo - que é parte do universo rural- com a forma patriarcal do “coronel do asfalto”³⁴. Nas maneiras dos dois capatazes Quati e Zé Índio, percebe-se uma analogia com a feição do jagunço³⁵. Alguns capangas do sítio comportam outras origens e imaginários, entretanto, eles têm atitudes equivalentes a de cangaceiros fixados em torno do chefe do bando. São homens trazendo em si a nostalgia de um passado rural, encenando padrões de masculinidade deslocados no tempo, mas que operam de forma a corroborar sua pretensa força e prepotência.

As imagens se sucedem mostrando Gabriel se aprofundar no aprendizado do *ser macho* à moda grupal. Ele se põe ao lado do instrutor Chico, atirando e matando homens num trem, em outros num bar. A imprensa publica: “Bicheiro morto”, e o rapaz lê as manchetes jornalísticas com displicência. Embora carregue seu amuleto de Ogum ao redor do pescoço, o personagem parece trafegar com superficialidade nos espaços e nas relações, sem externar qualquer perturbação moral. Nas sequências fílmicas de ataques e tiroteios, nas suas aparições com Severiano e com os integrantes da gangue, Gabriel vai se deixando seduzir pelo estilo de vida bandida e se movimenta de acordo com as determinações e interesses dos dirigentes da quadrilha.

³⁴ “Coronel do asfalto” é o título que o próprio NPS dá ao personagem Severiano (Jofre Soares), nos “Extras” do DVD com o filme *O amuleto de Ogum*. (<https://youtu.be/OZM1en1QFxc>)

³⁵ Jagunço-Capanga. Indivíduo ou grupo de fanáticos e revolucionários de Antônio Conselheiro” (Dicionário Aurélio, 1986, p. 980). No dicionário Aulete: “Pistoleiro contratado para matar”; homem que serve de guarda-costas a fazendeiros ou pessoas influentes, no interior do Brasil; CAPANGA. <http://www.aulete.com.br/jagunço>.

A ideia construída do Nordeste requer coragem dos seus homens. No caso dos bandidos fílmicos, isso significa frieza, violência, inescrupulosidade. Como assinala Butler (1993), há um custo para “se tornar um homem” (ou uma mulher) “como para qualquer identificação”, pois “outras identificações precisam ser abandonadas” e forçosamente nos aproximamos de “normas que não escolhemos, mas que nos escolhem,” as quais entretanto, “nós ocupamos, invertemos, ressignificamos” de tal forma que “a norma não consegue nos determinar completamente” (BUTLER, 1993, p. 126)³⁶. Na atuação de Gabriel como assassino da gangue, no seu trânsito junto aos políticos da região e no linguajar usado com Eneida, evidencia-se um empenho para se adequar às regras gerais de comportamento viril, ainda que o personagem dê indicações de não as absorver por inteiro.

Gabriel desafia seu estatuto de novato ao se envolver desavergonhadamente com a amante do chefe; é estimulado pelos empresários que se antepõem a Severiano a participar de uma guerra encarniçada de quadrilhas e se alçar à uma posição análoga a do velho mandante, tarefa que executa recrutando jovens adolescentes e matando antigos comparsas. O jovem contesta a liderança de Severiano, mas evidencia sua admiração por ele, citando-o numa briga com Eneida: “Severiano bem que disse você não passa de uma puta!”

Numa cena de rua, junto ao parceiro Chico, o jovem surge com um disfarce de cego, isto é, com chapéu, esparadrapo num olho, óculos e bengala. Ele caminha de um lado para o outro Tateando a bengala no chão, enquanto espera pela vítima, e quando esta aparece, antes que possa usar a arma, é auxiliado por ela a atravessar a via transitada por veículos. Gabriel recebe a indicação de Chico para atirar, mas, confuso, descumpra a ordem.

³⁶ Tradução minha de parte do parágrafo do livro: *Bodies that matter: on the discursive limits of sex* (BUTLER, Judith. New York: Routledge. 1993, p. 126).

Fig. 11.A- Pai Erley passa na rua por Gabriel (disfarçado de cego)



Fonte: "O Amuleto de Ogum", de NP Santos

Fig. 12.A- Chico encara o homem a ser assassinado



Fonte: "O Amuleto de Ogum", de NP Santos

Fig.13.A- Gabriel reage aos tiros de Chico



Fonte: "O Amuleto de Ogum", de NP Santos

Na cena diurna, de volta ao sítio onde se concentram os membros da gangue, o capataz está cheio de raiva e reclama de Gabriel, que ouve e silencia. Um homem se aproxima chamando para o almoço. Ao se acomodar à mesa, Chico prossegue vociferando e imitando a voz de Gabriel: “Olha a explicação que ele deu pra mim: Eu não matei o homem porque olhei pra cara dele e vi que estava praticando uma boa ação”. Chico continua meio praguejando: “Tem é que mudar de profissão!” “esse negócio é pra homem mesmo! Pra macho!”

Quase em seguida, por acidente, Gabriel derruba feijão na camisa do pistoleiro, que se levanta enfurecido e o ameaça: “Vai limpar com a língua! Seu baitola!”

O rapaz se afasta e diz que “não”. Chico segue atrás: “Vai limpar sim!”. Nesse deslocamento, Gabriel se posiciona de costas para uma escadaria. Lá em cima, bem no topo dela, sobre uma mesa recoberta por toalha branca, está disposta a imagem colorida de São Jorge. Acima dela, fixada à parede, a de Nossa Senhora. Chico saca o revólver e atira: uma, duas, três vezes. Gabriel continua em pé, impassível, sem ferimentos. Abre a camisa, toca as mãos no peito onde se fixaram marcas circulares do chumbo das balas que não penetraram em seu corpo. Suas mãos seguram o amuleto. O grupo de homens olha para o rapaz com assombro. A música extra diegética com vozes e atabaques se faz ouvir e cresce: *“Ogum é de lei! É de lei Ogum! Ogum é de lei! É de lei Ogum!”*.

Fig.14.A- Chico está prestes a atirar em Gabriel



Fonte: Filme “O Amuleto de Ogum”, de NP Santos

Fig. 15.A-Gabriel de pé na escadaria. Ao fundo, as imagens de São Jorge (Ogum), e de Nossa Senhora.



Fonte: Filme “O Amuleto de Ogum”, de NP Santos

A divindade Ogum, do panteão de Orixás do Candomblé e da Umbanda, é sincretizada no Brasil, com Santo Antônio e com São Jorge, o *Santo Guerreiro*. No filme, a imagem de São Jorge aparece como um soldado sentado sobre o cavalo, segurando nas mãos uma lança que aponta para o dragão espremido no solo. Segundo Adílio Jorge Marques e Marcelo Alonso Moraes (2011), existe um imbricamento de lendas e histórias em torno deste santo. Conta-se que ele nasceu no século III, na Capadócia e que, após perder o pai, foi levado para a Palestina onde se tornou militar. Foi titulado como magistrado pelo Imperador Diocleciano, o qual, mais tarde, por temor do poderio crescente dos cristãos, decidiu matar a todos. São Jorge teria discursado no Senado rejeitando o ato e, por essa razão, seria torturado a fim de abjurar de suas convicções e fé, porém continuou intransigente e não aceitou os termos do imperador. Por fim, foi degolado, e mais tarde, considerado um mártir do cristianismo.

Os orixás afro-brasileiros são identificados com “elementos da natureza (mar, a água dos rios, o trovão, o arco-íris, o fogo, as tempestades, as folhas etc.) e aspectos da vida social (justiça, riqueza, amor, vida conjugal etc)” (PRANDI, 2010, p.145). No caso de Ogum, sua configuração umbandista difere em muitos pontos da do Candomblé, embora haja similitudes, a depender dos terreiros.

A história de Ogum pesquisada e narrada por Pierre Verger (2018) conta que ele

teria sido o filho mais velho de *Odùduà*, o fundador do Ifé. Era um temível guerreiro que brigava sem cessar contra os reinos vizinhos. Dessas expedições, ele trazia sempre um rico espólio e numerosos escravos. Guerreou contra a cidade de Ará e a

destruiu. Saqueou e devastou muitos outros Estados e apossou-se da cidade de Irê, matou o rei, aí instalou seu próprio filho no trono e regressou glorioso, usando ele mesmo o título de *Onîré*, “Rei de Ire”. Por razões que ignoramos, Ogum nunca teve direito de usar uma coroa (*adé*), feita com pequenas contas de vidro e ornada por franjas de miçangas, dissimulando o rosto, emblema da realeza para os iorubás. [...] Ogum teria sido o mais enérgico dos filhos de *Odùduà* e foi ele que se tornou regente do reino de Ifé quando *Odùduà* ficou temporariamente cego. Ogum decidiu, depois de numerosos anos ausente de Irê, voltar para visitar seu filho. [...] Como orixá, Ogum é o deus do ferro, dos ferreiros e de todos aqueles que utilizam esse material: agricultores, caçadores, açougueiros, barbeiros, marceneiros, carpinteiros, escultores. Desde o início do século, os mecânicos, os condutores de automóveis ou de trens, os reparadores de velocípedes e de máquinas de costura vieram juntar-se ao grupo de seus fiéis (VERGER, 2018, p.92).

Renato Ortiz (1997) aponta uma diferença entre o deus Ogum do Candomblé e o da Umbanda. O primeiro tem a possibilidade de ser acessado, ao contrário do Ogum umbandista, que é elevado a uma posição no cosmos onde controla “forças espirituais imprevisíveis” (ORTIZ, 1997, p.90)³⁷, sem chance de contato. Ogum na Umbanda é um orixá, mas também um espírito de luz que não se manifesta num transe. Ele comanda uma falange, que seria a de caboclos. É filho de Iemanjá, irmão de Exu e Oxóssi. Tem relação com os metais, em especial o ferro; possui o poder da abertura de “caminhos”, facilitando a prosperidade; ele dispõe de qualidades como coragem e impetuosidade, e um gênio forte que pode chegar até a violência. No terreiro, é aquele que mantém a ordem e a lei. Segundo Prandi (1996), seus *filhos* são estereotipados como “teimosos, apaixonados e com certa frieza racional”, não se ligam à intelectualidade, mas têm perfil trabalhador e apreciam ofícios manuais. A eles é conferida fama de bom desempenho sexual (assim como aos afiliados a Exu) e de não saberem “amar sem machucar” (PRANDI, 1996, p. 24). São tidos como guerreiros.

Aspectos de Ogum são expostos num “ponto” umbandista:

- 1-Que cavalheiro é aquele
- 2-Que vem cavalgando pelo céu azul
- 3- Ele é São Jorge Guerreiro
- 4- Que vem comandando a Falange de Ogum
- 5- Traz um escudo no braço
- 6-Sua espada na cinta
- 7- E uma lança na mão
- 8-Ele é São Jorge Guerreiro
- 9- Que vem defender o cruzeiro do espaço
- 10-Ele é Ogum matinata
- 11-Que vem defender o cruzeiro do espaço
- 12-Em seu cavalo branco

³⁷ Tradução minha de fragmento do texto: “Ogum and the Umbandista Religion”. (ORTIZ, Renato. In *Africa's Ogum: old World and new*. Edited by Sandra T. Barnes. Indiana University Press. 1997).

- 13-Sempre montado
- 14- É um vencedor de demandas
- 15- Que na sua gira vem saravar (apud ORTIZ, 1997, p. 97).

Retirados do universo religioso africano para se fixar no Brasil no período da escravização, os orixás sofrem aqui recriações e combinações de fragmentos culturais provindos de diversas nações daquele continente. No início do século XX, época em que se desencadeia um grande desenvolvimento do urbanismo, da indústria, da divisão da sociedade em classes - eles precisam enfrentar novas grandes mudanças e, em decorrência, as divindades e seus mitos se afastam cada vez mais da natureza, aliando-se ao novo mundo em ebulição.

No caso de Ogum, há uma relação direta entre a agricultura e o artesanato do ferro, que permitiu a produção das ferramentas agrícolas, o mesmo ferro com que se fazem as armas de guerra, faca, facão, espada, e que transformou Ogum no deus da metalurgia e da guerra, numa emblemática expansão de um culto que se iniciou em referência ao plano da natureza (o ferro) para depois se fixar no domínio das atividades humanas (agricultura, metalurgia, guerra). A importância do minério extraído da natureza define-se por sua aplicação na cultura e leva à constituição de um culto que ao mesmo tempo deseja propiciar as forças sobrenaturais para garantir o acesso ao minério e o sucesso nas atividades que usam artefatos com ele produzidos. Quanto mais o trabalho se especializava, mais o orixá se liberava do mundo natural e mais próximo se situava do mundo do trabalho, isto é, do mundo da cultura, das atividades sociais [...] (PRANDI, 2005, p.02).

Ext-dia: De pé, na frente de uma loja de material religioso afro-brasileiro, o cantador cego do início do filme dedilha o violão e canta. A seu lado está uma estátua de Pombagira vestida num minúsculo traje vermelho. Conforme NPS, é a partir desse instante que se anuncia o novo ciclo fílmico ligado à Umbanda: “É a presença da mulher. [...] o que domina é a presença dela, e o garoto Gabriel vira uma outra coisa. Vem a Eneida, as *moustachetes*; é a introdução da relação com a mulher” (SANTOS, 1975, p. 58). Particularidades da Pombagira passam a ser mostradas no longa, e simultaneamente um lado desregrado e agressivo de Gabriel se manifesta, dando a entender, por um viés umbandista, que ele está sob a influência de diferentes entidades: a de seu próprio orixá Ogum num momento de violência, e a de vários Exus ligados à vaidade, à zombaria. Segundo Prandi, “nenhum orixá é nem inteiramente bom, nem inteiramente mau” (PRANDI, 1996, p. 23). Como será explorado mais adiante neste capítulo, Exu se contrapõe às “regras mais gerais de conduta aceitas socialmente” (PRANDI,

2001, p.47). Ao Exu da Capa Preta, por exemplo, pode se atribuir o comportamento violento de Gabriel, já que esta entidade comanda as “arruaças”, os “desentendimentos e [...] [a] discórdia” (PRANDI, 2001, p. 56). Na tradução fílmica da personalidade dos personagens na sua filiação aos orixás³⁸ e entidades, identifica-se a interpenetração da Umbanda e do Candomblé, o que, segundo Prandi, seria algo comum, pois nos terreiros há uma junção de aspectos candomblecistas e umbandistas, que são optados conforme o que é mais significativo para os coletivos.

Fig. 16.A- “Ceguinho” canta junto à estátua de Pombagira



Fonte: Filme “O Amuleto de Ogum”, de NP Santos

No interior da boate da *madame Moustache*, Gabriel ostenta pedantismo ao exibir sua camisa às duas mulheres que ele abraça: “É bonita né? É Christian Dior!”. O gerente (*Madame Moustache*) vem chamá-lo para atender uma ligação telefônica, mas é expulso com um “não enche o saco, sua bicha! Sai daqui, sai!”

Mais tarde, à noite, o jovem chega no interior da casa de Severiano que o recebe com uma risadinha falsa, oferece whisky e fala de um “trabalhinho”. Nisso, Eneida (Anecy Rocha), a amante do chefão, vestida numa blusa vermelha e calça jeans, entra sorridente e provocativa, segurando um balde de gelo nas mãos: “Olha o gelo! Olha o gelo!”. Ela se dirige ao Dr. Baraúna, a Severiano, e depois, entre maliciosa e ingênua, encara Gabriel, sentando-se num movimento de contorção corporal e cruzamento de pernas. Seus olhos se fixam no rapaz,

³⁸ Lembrando que na Umbanda, tanto Exu quanto Pombagira, não são considerados orixás, mas espíritos de pessoas mortas.

que parece magnetizado. Os dois permanecem se fitando, enquanto chefão e capangas demonstram surpresa com a encenação.

Indumentária, gestos e movimentação de Eneida trazem com força os signos da Pombagira, entidade originária do Candomblé, mas que ganhou “identidade própria” (PRANDI, 1996, p. 141) dentro do umbandismo. Ela é chamada de aspecto feminino de Exu, e acena com a volúpia e o sexo transgressor. Segundo Prandi (2010), há um estudo de Monique Augras postulando que a sincretização com o catolicismo retirou da divindade Iemanjá, seus traços originais de sensualidade e lascívia, enroupando-a com elementos da Virgem Maria. Isso teria sido decisivo para que a entidade da Pombagira viesse a ser configurada com essas características. Na explanação do teórico, a Umbanda cultua os “espíritos” de humanos falecidos; estes se transformam em “guias”, encarregando-se da parte mágica e da “dinâmica” dos ritos religiosos nos terreiros. Existe o culto dos “caboclos e pretos-velhos, além de outras entidades” (PRANDI, 1996, p. 141), e a religião se organiza com a “linha da direita” e a da “esquerda”. A da “direita” atua para o “bem”. Nela estão posicionadas “entidades desenvolvidas” sincretizadas com os santos católicos, dirigem “linhas e falanges”, mas não interferem nos trabalhos mágicos para resolução de problemas humanos, o que, entretanto, é “o objetivo primeiro da Umbanda enquanto religião ritual” (PRANDI, 1996, p. 142). A “linha da esquerda”, a da “Quimbanda”, se volta para o “mal”, em razão de ser ocupada por entidades “atrasadas ou demoníacas”, que estão em relação direta com “inferno católico” (PRANDI, 1996, p.142).

Exu é uma entidade da esquerda, um “humano desencarnado”, um “diabo que foi carne e osso, espírito, guia” (PRANDI, 2001, p. 54), em outras palavras, é um espírito de homem morto que foi pernicioso, ligado ao mal. Há vários Exus e quando eram seres vivos, eles se integravam ao banditismo, agindo como “assaltantes, assassinos, ladrões, contrabandistas, traficantes, vagabundos, malandros, aproveitadores, proxenetas” etc (PRANDI, 2001, p. 54). Alguns de seus nomes são: “Exu sombra” ou o “Diabo Maioral”; os “generais: Exu Marabô ou diabo Put Satanaika, Exu Mangueira ou Diabo Agalieraps, Exu-Mor ou diabo Belzebu, Exu Rei das Sete Encruzilhadas ou diabo Astaroth, Exu Tranca Ruas ou diabo Tarchimache” etc. Há ainda Exus que são submetidos aos mencionados acima, e lideram outros: “Exu Ventania ou Diabo Baechard, Exu Quebra Galho ou diabo Frismost, Exu das Sete Cruzes ou diabo Merifild” etc (PRANDI, 1996, p.147).

A Pombagira, outra entidade da esquerda, é uma e também muitas. Assim como os Exus, existem diversas delas e são, em geral, entendidas como espíritos de mulheres moral e socialmente desorientadas, escandalosas, que amam luxo, prazeres, dinheiro. Apresentam-se como “prostitutas, cortesãs, companheiras bandidas dos bandidos amantes, alcoviteiras e cafetinas, jogadoras de cassino e artistas de cabaré, atrizes da vida fácil, mulheres dissolutas, criaturas sem família e sem honra” (PRANDI, 2001, p. 54). Algumas são bastante populares: “Pombagira Rainha, Maria Padilha, Pombagira Sete Saias, Maria Molambo, Pombagira da Calunga, Pombagira Cigana, [...], Pombagira Dama da Noite, Pombagira Menina, Pombagira Mirongueira e Pombagira Menina da Praia” (PRANDI, 1996, p. 149). Segundo Prandi, o aprofundamento do estudo dessa entidade propicia a percepção de formas de relação com a vida que se distanciam enormemente dos padrões de “ética e moralidade” da “tradição ocidental cristã” (PRANDI, 1996, p. 141), isso porque a Pombagira atende a todos os intentos, sejam eles quais forem. Existem cantigas desvendando aspectos dessa entidade, como aparece abaixo:

A porta do inferno estremeceu
O povo corre pra ver quem é
Eu vi uma gargalhada da encruza
É Pombagira, a mulher de Lúcifer (apud PRANDI, 1996, p. 146).

Ela é mulher de sete Exu
Ela é Pombagira Rainha
Ela é Rainha das Encruzilhadas
Ela é mulher de sete Exu (Molina apud Prandi, 1996, p. 146).

Os estudiosos Mariana Leal de Barros e José Francisco Miguel Henriques Bairrão (2015), com pesquisa realizada em terreiros umbandistas do estado de São Paulo, afirmam que a Pombagira deve ser compreendida fora do binarismo feminino-masculino, pois elas portam qualidades como independência, ousadia e a relação “com a rua”, que são no geral, atribuídas ao homem, e “sensualidade e vaidade” normalmente conferidas à mulher (BARROS, BAIRRÃO, 2015, p. 132). Dizem os pesquisadores que nos espaços onde as Pombagiras transitam, é possível perceber “quem são e ao que vêm” não apenas pela estética ritual” ou por seu “gestual”, mas por outros componentes como o “calor” que se difunde no lugar, “os sons de gargalhadas que se repetem e a conversa ao pé do ouvido” (BARROS, BAIRRÃO, 2015, p. 135).

A mãe de santo Maria Padilha, de Jardinópolis, argumenta que a Pombagira é *uma força que é feminina*³⁹, mas é exatamente como um Exu” (BARRÃO, BAIRRÃO, 2015, p. 133). Outras mães de santo destacam a altivez e determinação das Pombagiras, pelos seus comandos, falas despudoradas, gargalhadas, sedução, seu lado erótico e subversivo. Essas entidades possuiriam uma confluência de características:

Há as que se apresentam “meninas” sedutoras, ou ainda as que se dizem “malandras”, prendendo os cabelos em rabo de cavalo e amarrando a saia com um nó porque dizem preferir calça. São plurais, mas todas se dizem “mulheres”, são vistas como tal e parecem estar muito “certas de si” (BARRÃO, BAIRRÃO, 2015, p. 136).

No filme, após se apresentar na figura feminina esculpida em gesso (?) na frente da loja de artigos umbandistas, a Pombagira volta a se mostrar no papel das dançarinas da boate da *Madame Moustache*, passando em seguida a ser personificada por Eneida, desde seu primeiro encontro com Gabriel. Com gesticulações exageradas e olhares sedutores lançados para o rapaz, a moça dá indicações do vínculo do seu personagem com o estereótipo de *mulher perdida*, solta na vida, aliançada com o submundo, com a bandidagem, que trafega entre o despudor, a devassidão, seus próprios interesses e, entretanto, permanece submetida às regras patriarcais, onde “o poder masculino” prevalece (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 130). Diferentes aspectos de Eneida vão se externando: às vezes ela demonstra sinceridade nas manifestações de afeto por Gabriel, assumindo as consequências de sua escolha pelo rapaz, em detrimento da postura temerária do amante Severiano - como se pode ver numa cena do sítio: o chefão chega na companhia de seus capangas e é confrontado com o casal embriagado aos beijos e agarramentos dentro da piscina. Num outro instante, na boate, Eneida parece triste com a agressividade do jovem moço, mas depois ostenta indiferença pelo destino dele, como fica explícito nas imagens nas quais após o bando fracassar numa tentativa de assassinato de Gabriel, ela se justifica a Severiano e ao dr. Baraúna pelo insucesso: “Eu não sei o que aconteceu! [...] Eu fiz tudo certinho, tudo como a gente tinha combinado...”

³⁹ Grifo do autor.

Fig. 17.A-Eneida e Gabriel na piscina. Severiano chega com a gangue



Fonte: Filme “O Amuleto de Ogum”, de NP Santos.

Fig.18.A- Gabriel lê sobre o crime que ele cometeu.



Fonte: Filme “O Amuleto de Ogum”, de NP Santos.

A configuração do personagem Eneida é a de não-coerência, deslocando-se de um lado para outro em contínua contradição. São esses movimentos discrepantes que lhe conferem uma dimensão de maior complexidade. Ela tanto expressa um lado amoroso, franco, alegre no encontro com sua família estabelecida em São Paulo, como trai Gabriel, entregando-o à gangue para que seja morto. Com o malogro dessa operação, mais tarde, por uma quantia vantajosa de dinheiro, ela revela um segredo do rapaz que sela o assassinato dele e de sua mãe. Eneida comporta a *moral duvidosa* da Pombagira, não titubeando em introduzir Gabriel numa quadrilha de homens de negócios, pessoas de um “outro nível” (conforme as palavras de *Madame Moustache*, o gerente da boate), ou seja, mais educados que Severiano, com a

capacidade de empregar socialmente conversações mais sutis, mas atuando no mesmo patamar de criminalidade que o dele: são os políticos do local, também ligados à contravenção. Num outro episódio, num salão onde vários dos homens se confraternizam, um empresário chega a discursar sobre Gabriel, enquanto este se embebedava com whisky: “Acredito que nós estamos bem servidos com esse homem destemido, corajoso, capaz de nos devolver a calma, para que voltemos a ser novamente uma cidade cheia de progresso”. As palavras *destemor*, *coragem* compõem novamente aqui como atributos positivos do homem que comete assassinatos.

Golpes, traições e matanças compõem o universo de Eneida e são eles que envolvem e educam Gabriel. O casal de amantes e os membros das diferentes gangues do filme convivem naturalmente com a deslealdade, a realização de homicídios, o aliciamento de menores. No caso de Eneida, que diz “não transar” armas de fogo, ela tem importante atuação junto à quadrilha de Severiano, para que esta efetue extermínios. Após um desentendimento com Gabriel, a moça fala ao chefe e ao dr. Baraúna, do seu desejo de se libertar do enredamento da criminalidade, dizendo que “vai voltar para a casa da mãe”, que “não aguenta” mais Gabriel e Severiano, que eles são dois machões. Porém, se Eneida vai fazer o retorno à casa materna, antes disso *ela vende* informações para a concretização da morte do namorado... Nas atitudes, a jovem exterioriza o lado de rebelião e desregramento da Pombagira, mas também um aprisionamento a códigos de conduta patriarcais. Ela como que se debate entre seguir seu ímpeto transgressor e libertário, ou se submeter à postura de superioridade hierárquica dos homens sobre ela.

Na recuperação ficcional de concepções representativas do Nordeste por meio dos personagens bandidos, é exposto um imaginário que assimila elementos do patriarcado, de autoritarismo, conservando o padrão binário de gênero com papéis estritamente demarcados. Os estudos de Gilberto Freyre sobre a família patriarcal concluem que há nesse protótipo, um sistema de poder gerador de configurações relacionais que são mantidas no país mesmo quando entra em fase de modernização. As transformações decorrentes da industrialização, da urbanização, do crescimento dos “meios de comunicação de massa” (D’ÁVILA NETO, 1994, p. 35), da chegada de imigrantes europeus no Brasil, e da convivência com diferentes formas de pensar, proporcionam a falsa ideia de renovação do comportamento social dos homens e mulheres, quando na verdade, ele é mantido de acordo com as bases patriarcalistas do passado.

Maria Inacia d'Ávila Neto (1994) se apoia em Freyre para argumentar que o sistema de patriarcado no Brasil não está situado apenas no espaço agrário, mas também no urbano. Segundo ela, existe um agrupamento de “papéis” que são designados “*a priori*”⁴⁰ por um mundo patriarcal, dominado pelo *phallus*” (D'ÁVILA NETO, 1994, p. 31), que predeterminam o tipo de feminilidade a ser perpetrado pela mulher na sociedade, e que se inicia com a reprodução. Assumindo a função de mãe, a mulher consegue se deslocar da posição de dominada para se alçar à de dominante; porém, se ela não contrai matrimônio, é estigmatizada como “solteirona”; se for separada do marido, é *a desquitada*, entre outras designações. A partir de pesquisas de campo, D'Ávila Neto conclui que a mulher prostituta não é vista como uma transgressora das regras patriarcais; mas é aquela que se descasa, porque através desta atitude, ela se contrapõe à dominação do patriarcalismo: “A prostituta e a esposa são os polos opostos da auto alienação da mulher do mundo patriarcal”. A primeira abre mão do prazer para ter uma vida “estável”, e no caso da prostituta, ela “submete ainda a uma relação de propriedade aquilo que os direitos de propriedade da mulher deixaram livre: ela vende o prazer” (BARROSO apud D'ÁVILA NETO, 1994, p. 110).

Por meio dessas referências ao papel da mulher “livre” ou da “prostituta” regrado pelo sistema patriarcalista, é viável ressignificar a conduta de Severiano depois do episódio em que ele assiste a Gabriel e Eneida aos abraços e beijos dentro da piscina. Inicialmente é de se estranhar que um homem como ele, autoritário e violento, não agrida a ex amante por sua postura de *infidelidade*. Porém, as razões do chefe são esclarecidas numa situação posterior, quando Gabriel grita para Eneida que “Severiano tinha razão” e que ela “não passa de uma puta sem vergonha”. Da fala do rapaz se pode deduzir, no que se refere à Eneida, que chefe e pupilo compartilham de uma mesma visão depreciativa da mulher transgressora. Além do mais, seria a *putice* de Eneida uma ação-ideia não ameaçadora aos princípios do patriarcado, o que a livra, ao menos, de uma presumível violência do ex amante.

⁴⁰ Grifo da autora.

Fig. 19.A- Eneida e Gabriel se encaram



Fonte: Filme “O Amuleto de Ogum”, de NP Santos

Fig. 20.A- Severiano fala a Gabriel



Fonte: Filme “O Amuleto de Ogum”, de NP Santos

Severiano age com um “coronel do asfalto”, combinando gestos autoritários com manifestações de insensibilidade, relacionando-se com uma política de troca de favores que inclui o morticínio dos oponentes. Sua aliança com organismos poderosos pode ser subentendida em uma das cenas do filme quando, por meio de uma montagem paralela, é exibida a guerra entre gangues e a matança de meninos, enquanto o chefe aparece numa sucessão de planos primeiramente dentro do seu carro e depois saindo deste, sendo saudado com uma continência por um guarda que está de pé diante da porta de uma instituição.

Fig. 21.A- Severiano chega a uma instituição qualquer



Fonte: Filme “O Amuleto de Ogum”, de NP Santos

Sua personificação está ligada ao diabólico, ao cinismo e à crueldade (embora tenha também um aspecto farsesco), com ações visando a enganação e a morte. Há duas cenas, entretanto, em que ele exibe uma faceta mais humanizada. A primeira mostra-o depois de sofrer uma possessão de Exu em consequência dos rituais umbandistas de *limpeza* feitos pelo pai Erley na fortaleza. Ali ele chora, diz se arrepender de suas maldades, que *antes* não era assim, que se transformou depois do assassinato da mulher e do filho. O outro momento é quando expulsa Zé Índio do bando, mas explica ao capanga que o deixa viver por “gostar muito” dele.

A indicação que NPS dá sobre a estrutura de *O amuleto*, vinculando-a com a Umbanda, pode ser captada desde o início do filme, quando o menino Gabriel tem seu “corpo fechado”. Mais tarde, nas imagens em que ele aparece jovem em Duque de Caxias, seu elo umbandista vai se firmando, apesar de ele agir de forma titubeante, sem rumo, como que inconsciente das influências e do significado dos arquétipos religiosos na sua existência. Já integrado ao grupo de matadores de Severiano, após sobreviver incólume a uma série de tiros deflagrados pelo capanga Chico de Assis, Gabriel ganha reconhecimento dentro do bando, e a partir daí, vai se convertendo numa figura insolente e desafiadora das posições hierárquicas do grupo; mostra-se agressivo com as mulheres, destratando e empurrando Eneida: “Desafaste, sua galinha!”. O cosmo da Umbanda se coloca no entorno de Gabriel e se apresenta como parte de sua personalidade conectada ao aspecto guerreiro, às armas e metais, confirmando seu

vínculo com a divindade Ogum. Verger (2018) cita os “*oríkìs*”⁴¹ “de Ogum, intérpretes de seus aspectos violentos e amedrontadores:

Os prazeres de Ogum são os combates e as lutas, [...],
 Ogum, o violento guerreiro,
 O homem louco com músculos de aço,
 O terrível *eborá* que se morde a si próprio sem piedade,
 Ogum que come vermes sem vomitar,
 Ogum que corta qualquer um em pedaços mais ou menos grandes,
 Ogum que usa um chapéu coberto de sangue,
 Ogum, tu és o medo na floresta o temor dos caçadores,
 Ele mata o marido no fogo e a mulher no fogareiro,
 Ele mata o ladrão e o proprietário da coisa roubada,
 Ele mata o proprietário da coisa roubada e aquele que critica esta ação (apud
 VERGER, 2018, p. 94).

Situações e personagens assinalam a conexão do filme com a Umbanda, seja de forma indireta, como no caso de Eneida, Severiano e bandidos; ou voluntária e consciente, como acontece com o pai de santo Gogó, amigo da quadrilha, que tem atributos de charlatanismo, mas também do quimbandismo, como será explicado mais adiante. Há o capanga Zé Índio que, ainda que seja integrante do bando, é um frequentador do terreiro, fala respeitosamente com os babalorixás e acaba por ser demitido pelo chefe devido à sua *umbandice*. Além deles, existem os umbandistas *verdadeiros*, isto é, os que são ligados a valores como bondade, fraternidade, caridade, respeito humano. Eles são comandados pelo babalorixá Erley, pai de santo seguidor fiel dos princípios da religião e que vai ser o grande influenciador de Gabriel, determinando sua virada comportamental, seu aprofundamento em questões internas, além de sua identificação com os preceitos dessa religiosidade popular que desde a infância já está na sua vida. Figuras como Eneida, as moças da boate de *Madame Moustache*, Severiano e seu bando, os empresários e políticos aliciados à contravenção, estariam todos eles ligados às “entidades da esquerda”, como Exus e Pombagiras, que realizam trabalhos para o “mal” (CAMARGO, 1961; PRANDI, 1991 apud PRANDI, 1996, p. 141).

Para Verger, o orixá Exu demonstra ter caráter paradoxal, com uma multiplicidade de feições.

⁴¹Segundo Elisabete Nascimento (2008) “O oriki é uma palavra de origem Yorubá, que se constitui de Ori- que significa cabeça e de ki, que significa saudar. São, neste aspecto, poemas e versos que saúdam o orixá. O oriki é um eixo paradigmático que suscita uma memória ancestral relativa à origem e aos feitos de um orixá e/ou de pessoas ilustres de sua linhagem ou ainda, de grande importância para a coesão do povo”.
http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/024/ELISABETE_NASCIMENTO.pdf

De caráter irascível, ele gosta de suscitar dissensões e disputas, de provocar acidentes e calamidades públicas e privadas. É astucioso, grosseiro, vaidoso, indecente, a tal ponto que os primeiros missionários, assustados com essas características, comparam-no ao diabo, ele fazendo o símbolo de tudo o que é maldade, perversidade, abjeção, ódio, em oposição à bondade, à pureza, à elevação e ao amor de Deus (VERGER, 1999 apud PRANDI, 2001).

Dentro do Candomblé, Exu é entendido como um “mensageiro”, aquele que leva aos deuses as dúvidas e necessidades dos humanos, e depois, no sentido inverso, as diretrizes e instruções das divindades. Devido à interferência dos deuses em todos os aspectos do universo, afetando o cotidiano dos mortais até os eventos da natureza, o trabalho de Exu se afigura insubstituível pelo seu traço de “mensageiro e transportador”, pois “nada se faz sem ele, nenhuma mudança, nem mesmo uma repetição. Sua presença está consignada até mesmo no primeiro ato da Criação: sem Exu, nada é possível. O poder de Exu, portanto, é incomensurável” (PRANDI, 2001, p. 50). Dentre suas funções está a de acolher os sacrifícios e oferendas que são consagradas pelos fiéis aos deuses, já que é por meio delas que são confirmados os pactos de “lealdade, solidariedade e retribuição” (PRANDI, 2001, p. 50). Como seu ofício demanda pagamento para os cristãos que valorizam a “caridade”, ele é compreendido como “mercenário, interesseiro e venal” (PRANDI, 2001, p.50), possuindo tão grande poder que nada se lhe pode esconder, mesmo códigos ou feitiços; além disso ele faz serviços para todos, destacando-se de outras divindades pelo seu forte atributo “transformador”, quebrador de padrões e normas. Por sua ausência de limites, Exu se mostra temerário e amedrontador, sendo um regulador da “sexualidade”, também conhecido como “patrono da cópula” (PRANDI, 2001, p.50), e um mantenedor da perenidade da espécie.

As atividades mágicas são integradas à noção umbandista de operação “direta dos espíritos na vida dos devotos” (PRANDI, 2001, p. 53), com ações realizadas sempre em prol do “bem” e sem qualquer significar prejuízo de qualquer pessoa: “o bem só pode levar ao bem e nada justifica a produção do mal” (PRANDI, 2001, p. 53). Além da Umbanda preservar as práticas de magia, ela as coloca como centro de seus rituais.

No filme, após a constatação de invencibilidade de Gabriel, que desde então se torna arrogante e desafiador, o chefe Severiano decide usar de quaisquer armas para derrotar o antagonista. Junto ao advogado Dr. Baraúna, vai buscar Gogó na cadeia. Não fica claro qual delito levou o pai de santo para o “xadrez”, mas o delegado que o liberta depois de ler um

documento assinado por juiz, chama Gogó de vigarista. O homem sai da prisão, trajando sua indumentária branca e as *guias* para os orixás.

As imagens seguintes mostram o chefe, advogado e o pai de santo no interior de um automóvel. Severiano diz ao motorista para se deter defronte a um bar de estrada. Lá, sentados diante de uma mesinha ao ar livre, Severiano e Gogó ficam frente a frente, o chefão explicando dos seus planos de destruição de Gabriel, que “chegou do Norte outro dia” e quer desmoralizá-lo: “Dizem que tem o corpo fechado. Eu não acredito, mas pelo sim, pelo não...”, e insinua ao pai de santo que este realize um feitiço contra o rapaz. Gogó argumenta que “isso é um trabalho muito forte”, que não sabe se seus “orixás vão permitir” e pede uma quantia de dinheiro. Com a reação surpreendida de Severiano, o pai de santo continua: “Então não posso me responsabilizar. É corpo fechado, chefe!” Os dois fazem um acordo.

Fig. 22. A-Severiano contrata Gogó para fazer um “despacho” contra Gabriel.



Fonte: Filme “O Amuleto de Ogum”, de NP Santos

Fig.23.A- Pai Gogó mostra o “trabalho” da Quimbanda preparado contra Gabriel.



Fonte: “O Amuleto de Ogum”, de NP Santos

Num momento posterior, Quati e Zé Índio chegam ao terreiro de Gogó e, sem encontrá-lo, batem na porta da *camarinha*, de onde o homem sai sem camisa, dizendo de forma suspeita que estava “meditando”. Desconfiados, os dois pistoleiros se enraivecem: “O Gabriel continua roubando aí na cidade em tudo quanto é lugar e você não tá resolvendo coisíssima nenhuma!” O pai de santo tenta se justificar, apontando para seu *trabalho* maléfico: são comidas, velas e garrafas de cerveja, escondidas por detrás de uma cortina debaixo do altar recoberto por imagens de santos: “Tá tudo aqui, ó! Tá tudo aqui. Isto é um trabalho forte. Estou atacando o fígado dele. Compreendeu? Ele vai morrer de cirrose. Tá bem atacado...”

Ainda que Gogó seja rotulado como pai de santo trambiqueiro e vigarista, que beba cachaça, fique de namorico com as dançarinas no interior da boate da *Madame Moustache* e mais tarde com as filhas de santo, que ele demande um bom dinheiro para fazer seu *trabalho* contra Gabriel; o que se infere é que sua magia resulta de charlatanice, mas está mesclada com a Quimbanda. Isso se evidencia nas cenas subsequentes em que Gabriel é visto bebendo ininterruptamente (como o pai de santo anunciara), tendo sempre uma garrafa de whisky na mão, com o corpo estendido na rede ou jogado sobre a cama, enquanto murmura palavras desconexas.

A Quimbanda é o espaço do mundo “paralelo” criado pela Umbanda. Nesse território oculto e contradito, as atividades de magia, sejam elas quais forem, não sofrem restrição “ética”. Todas as necessidades, desejos e reivindicações de afiliados ou “clientes” são acolhidas de acordo com o objetivo do feitiço, o que abrange mesmo aqueles que têm

elementos condenáveis pela moral da sociedade, como: “transgressão sexual, o banditismo, a vingança, e diversificada gama de comportamentos ilícitos ou socialmente indesejáveis” (PRANDI, 2001, p. 53). Para os que procuram a Quimbanda, as relações que se constituem são como a do freguês com o provedor, sem que se assemelhe a outras formas de vinculação religiosa, como a do adepto com seu orixá. É na Quimbanda que o Exu endemoninhado se estabelece. Para se compreender melhor as atitudes do pai de santo Gogó, que se mostram entre daninhas, cômicas e embusteiras, é auxiliante a leitura de Prandi (1996), quando afirma que Quimbanda não existe sem Umbanda: “não há quimbandeiro sem umbandista”, isso porque eles são lados de uma “mesma concepção religiosa” (PRANDI, 1996, p. 142). A Umbanda procurou apartar de si os *seres diabólicos*, inserindo-os em um lugar distante das entidades do *bem*, mas jamais os segregou de tal forma que não pudessem ser evocados. Isso acontece porque ela

nunca se cristianizou, ao contrário do que pode fazer entender a ideia de sincretismo religioso: ela reconhece o mal como um elemento constitutivo da natureza humana, e o descaracteriza como mal, criando todas as possibilidades rituais para sua manipulação a favor dos homens (PRANDI, 1996, p. 162).

Nessa fase do filme, após a encomenda dos feitiços do pai de santo da Quimbanda, Gabriel está permanentemente embriagado, caído sobre a cama, pedindo “mais whisky” e escancarando seu desnorteamento. Homens da gangue conseguem invadir seu espaço e o atacam e a Chico de Assis. Os pistoleiros matam Chico, levam Gabriel. Depois, num outro lugar, do alto de uma ponte, eles retiram um grande embrulho do carro, dão tiros nele e o jogam no mar. De longe, um grupo de umbandistas liderados pelo babalorixá Erley, observa a ação dos bandidos e quando estes se afastam, recuperam o corpo de Gabriel, que está vivo, sorrindo apalermado, com a aparência de bêbado.

Exterior-dia, no terreiro umbandista: Desse momento em diante, em vários planos feitos numa câmera na mão, o que se vê são imagens amplas do terreiro com seus afiliados, assim como a iniciação de Gabriel na religião, enquanto se ouve um som musical com vozes femininas e batidas de tambores. Conduzido por pai Erley, o rapaz anda pela grande área, é levado para as cachoeiras, para a mata, e vai aprendendo sobre os orixás e a ligação deles com a natureza. As águas lavam a cabeça e o corpo de Gabriel: “Salve, Oxum! Salve, Oxum! Salve, Oxum!”. Ele reverencia Xangô, tocando sua cabeça numa grande pedra: “Salve, Xangô, rei da justiça! Rei da justiça! Rei da justiça!”. Depois, o jovem segue num sítio florestado, ouvindo o

as explicações de pai Erley: “Esta é a tronqueira de Oxóssi. Que lhe proteja e dê forças! Salve Oxóssi!”

Fig.24.A- Águas de Oxum



Fonte: Filme “O Amuleto de Ogum”, de NP Santos

Fig. 25.A- Pedra de Xangô



Fonte: Filme “O Amuleto de Ogum”, de NP Santos

Enquanto caminham pelo terreiro com árvores frondosas e poços com queda d’água, Gabriel e pai Erley, vestidos de branco, na cor de Oxalá (Jesus Cristo), conversam calmamente; o rapaz faz perguntas e ouve as explicações do babalorixá. Elas versam sobre a falange de Ogum, que é “muito grande. Na mata responde como Ogum Rompe Mato. Na cachoeira, Ogum Sete Pedreira. E vem Ogum Nenê, Ogum de Nagô, Ogum Sete Onda.” O pai de santo

conta de Exu: “As pessoas chamam de capeta, Satanás etc. Mas o nome espiritual é Exu. Um orixá que é firmado na porteira do terreiro...” e que “obriga a gente a procurar e amar a Deus sobre todas as coisas”.

Fig.26.A- Pai Erley e Gabriel caminham pelo terreiro umbandista



Fonte: Filme “O Amuleto de Ogum”, de NP Santos

O ambiente iluminado, amplo e a atmosfera serena proporcionam uma sensação de pacificidade que é acentuada com as explanações proferidas pela voz mansa do pai de santo Erley, que interpreta no filme um pouco do seu papel de babalorixá da vida real e oferece orientações na parte religiosa umbandista durante a realização de *O amuleto*. Segundo Lisias Nogueira Negrão (1994):

A Umbanda dos terreiros é ainda um mundo encantado. [...]. Em geral [os pais de santo] vivem imersos em seu mundo religioso. Sua realidade é a dos orixás, com os quais convivem no cotidiano das giras, dos trabalhos, das “demandas”. Manipulam magicamente seus guias respondendo às necessidades imediatas de seus filhos de santo e clientes. [...] Seu imaginário e sua prática ligam-se aos orixás e suas relações entre eles e os homens, aos meios mágicos de se protegerem e aos seus clientes (NEGRÃO, 1994, p. 116).

Interior-noite: Há movimento de gente, mulheres de branco batem palmas; ouve-se o som de atabaques. A encenação acontece num salão onde se encontra um grande altar recoberto por imagens de santos católicos: São Sebastião, Jesus Cristo, Nossa Senhora. A parede central tem uma grande pintura de céu azul e montanhas. Um feiticeiro com turbante vermelho esparge fumaça, traga seu charuto e dá passes no homem de pé diante dele: é Zé

Índio. À distância, recortados contra o cenário colorido, estão Gabriel e pai Erley, este último também fumegando um charuto. Segundo Prandi, a fumaça é importante na ritualização umbandista e todas as “entidades fumam”, o que ocorre para se marcar o legado “indígena na Umbanda, aliança constitutiva com o solo brasileiro” (PRANDI, 1996, p. 143). Gabriel se movimenta numa posição receptiva, enquanto pai Erley gesticula os braços e espalha fumaça ao redor de seu corpo. Subitamente, do outro lado, Zé Índio vê o rapaz que - entende-se - ele acreditava estar morto. O capanga titubeia e depois sai correndo apavorado, aos gritos de “Satanás!”

Fig. 27.A- Gabriel se submete a “passes” no terreiro de Umbanda



Fonte: Filme “O Amuleto de Ogum”, de NP Santos

Fig. 28.A- Zé Índio recebe “passes” de pai de santo



Fonte: Filme “O Amuleto de Ogum”, de NP Santos

Com a assimilação de Gabriel pela Umbanda, e agora o comparecimento de Zé Índio no terreiro, é reforçada a noção das contradições umbandistas, da absorção de vários lados, da ligação entre opostos, do ético e o aético, como também da aceitação das diferenças. A Umbanda do filme abraça o povo da periferia, acolhendo-o na sua pluralidade, sejam eles os trabalhadores pobres, os desempregados, os marginais, sejam negros, pardos, brancos, ameríndios, os que trazem ou não nas feições as marcas da miscigenação brasileira. Ela aqui mostra sua face de religião *para todos*.

Prandi (1996) diz que as religiões afro-brasileiras “aceitam o mundo como ele é”, que estimula seus afiliados no caminho da concretização de suas ambições, da luta por sua felicidade, pois é dessa maneira que se fortalece “os deuses” e é possível receber ajuda deles. O autor acentua o aspecto periférico dessas religiões, encontrando nelas um espelhamento das

condições históricas de sua formação: religiões de subalternos (primeiro escravos, depois os negros livres marginalizados, mais tarde os pobres urbanos) que se formam também como religiões subalternas, isto é, no mínimo, religiões tributárias do catolicismo, que até hoje, em grande medida, aparece como a religião que dá identidade aos seguidores dos cultos afro-brasileiros (PRANDI, 1996, p. 160).

2.1. Fortaleza de Severiano.

Interior-dia. Diante de um balcão de bar, ao lado do dr. Baraúna, o chefe da gangue sorri mostrando seu lado simpático-falso, e tenta persuadir pai Erley a retirar os poderes de imortalidade de Gabriel. O pai de santo se recusa, Severiano oferece o sítio para que se faça “um terreiro de macumba”, pai Erley responde ao contraventor que este “não está preparado para compreender os princípios” da religião umbandista e sua percepção é que o mandante quer encontrar algo que “está dentro de si mesmo”; entretanto, os umbandistas podem ajudá-lo “nessa procura”. Severiano aceita. Ato contínuo, o babalorixá e filhos de santo, todos vestidos de branco e portando colares guias, espargem fumaça de incenso num aposento da casa. Em seguida, vê-se o velho mandante recostado na parede, começando a dar mostras de sofrer uma perturbação física. Severiano coloca a mão no rosto, faz caretas. De repente, assemelhando-se a um Exu, com o corpo contorcido e soltando “gargalhadas soturnas que se imagina próprias do senhor das trevas” (PRANDI, 2001, p. 54), ele faz meio círculo e passa a correr desembestado por um terraço ao ar livre.

Fig.29.A- Severiano é incorporado por um Exu e começa a correr pela varanda



Fonte: Filme "O Amuleto de Ogum", de NP Santos

Fig. 30.A- Severiano entorta pernas e braços como um "Exu"



Fonte: Filme "A amuleto de Ogum", de NP Santos

Fig. 31.A- Severiano sofre a possessão de Exu



Fonte: "O Amuleto de Ogum", de NP Santos

Fig. 32.A- Severiano chora aos pés da entidade do “Preto Velho”



Fonte: “O Amuleto de Ogum”, de NP Santos

A cena toda é transferida para o exterior, numa câmera na mão que focaliza pai de santo, cambono e filha de santo agrupados em torno do homem em possessão. Ao fundo, um jovem rapaz também trajado de branco, bate as mãos num tambor. Aproximando-se e se apartando, a câmera acompanha Severiano e umbandistas que se deslocam em movimentos bruscos pelo terreno. Aos berros, com mãos e pés entortados, agitando-se como um tresloucado, o homem percorre a extensão da varanda. É advertido pela voz em desespero do dr. Baraúna: “Comporte-se, Severiano! Comporte-se!” Severiano grita e se debate freneticamente. Ele é amparado pelos umbandistas e, extenuado, assenta-se num banco, enquanto a filha de santo é incorporada pelo *espírito obsessor*. Por fim, pai Erley recebe o espírito do Preto Velho que, com voz suave e fumegadas no charuto, acalma Severiano, que chora muito e balbucia seus tormentos: “Preto, eu queria deixar de ser ruim, eu queria deixar de matar os outros”. “Eu sou um infeliz. Ninguém gosta de mim e eu não gosto de ninguém. Eu queria deixar essa vida miserável!” “Eu só queria ter paz!”. A incorporação de um Exu, que voltará a se manifestar com força em Severiano num dos momentos finais do longa-metragem, revela-se aqui pelos seus gestos bruscos e seu rosto contraído, suas mãos em formas de garras e as pernas entortadas. Prandi diz que o espírito de Exu se apresenta frequentemente - no contexto da Umbanda - com “os pés feitos cascos de animais satânicos”, eles usam “uma longa capa negra forrada internamente de vermelho e levam na mão um tridente de ferro”. O autor adverte que, mesmo que essas entidades se apresentem como

elegantes e amigáveis, [...] nunca são inteiramente confiáveis e sempre acabam se revelando interesseiras. Exus e Pombagiras enfatizam sua natureza diabólica (pelo menos verbalmente) e fazem questão de demonstrar animosidade e desprezo por quem procura obter deles auxílio e proteção (PRANDI, 2010, p. 146).

A reação aflita do dr. Baraúna à performance tresloucada do chefe, parece se originar menos no temor do que o acesso estapafúrdio possa causar à mente e ao corpo do velho, e mais no constrangimento de assistir um homem *de verdade*, aquele cheio de atributos como o de *autêntico macho, forte, corajoso e matador*, movimentando-se, curvando-se diante de um pai de santo (!!), e além de tudo, choramingando, manifestando aos prantos o seu arrependimento: posturas que não se enquadram nos estereótipos de masculinidade que o bando se esforça com afinco para preservar nas sucessivas cenas de intimidação, zombaria e violência. No final, o advogado, Quati e Zé Índio, colocam-se um pouco à distância, testemunhando silenciosamente o acesso de *fraqueza* de Severiano e exteriorizando sua impotência na presença de algo que foge à lógica da dominação viril.

Em face das imagens da incorporação de Severiano pelo espírito obsessivo, há uma assertiva de Gilberto Velho (1994) sobre “transe, possessão e mediunidade” que coloca os “fenômenos religiosos” como

extremamente presentes e recorrentes na sociedade brasileira. A participação nesses sistemas de crenças corresponde a complexas formas de elaboração de identidades que estão amarradas a determinadas escalas específicas de valores (VELHO, 1994 apud LAGES, NETO, 2007, p.13).

A configuração umbandista vai se apresentando ao longo do filme com seu panteão de orixás sincretizados com os santos católicos e agrupados com as linhas e falanges submetidas a eles. Aqui a Umbanda dá visibilidade à figura essencial do Preto-Velho (incorporado por pai Erley), que simboliza a origem africana somada às cicatrizes do escravismo brasileiro e a uma existência de “sofrimentos e purgação de pecados” (PRANDI, 1996, p. 142). A entidade apazigua Severiano dizendo: “Vosmecê vai ter a paz. Vai ter tudo isso entrando no caminho do bem. Preto vai ajudar vosmecê. Vai fazer um trabalho pra *mode* acertar com sua vida. E perdoar tudo aquilo que aconteceu”. Prandi observa que a função do Preto-Velho é consolar e sugerir, ser “tolerante, carinhoso”. Ele “contempla, reflete, assente, recolhe-se na imobilidade de sua velhice e de seu passado de trabalho escravo” (PRANDI, 1996, p. 143).

No dia posterior à possessão, Severiano surge de camisa vermelha *das paixões* na sala da fortaleza, e reage enfurecido ao se deparar com Zé Índio com um buquê de rosas nas mãos e falando da *obrigação* com a Umbanda. O mandante grita que não quer saber de “nenhum ignorante” ou de qualquer envolvimento com “Exu, esses troços de gente analfabeta, atrasada, primitiva”. Joga o ramalhete no chão. Zé Índio abaixa-se e recolhe as flores espalhadas, enquanto o chefe continua com a fala colérica: ele agora entende o porquê de Gabriel ainda estar vivo; isso se deve ao comportamento de seus capangas que “ao invés de armas, usam velas, rezas, rosas e fitinhas”, que “ao invés” de matarem seus inimigos, “ficam matando bodes e galinhas pretas”. Expulsa Zé Índio do bando. O discurso de Severiano exprimindo desprezo pela expressão religiosa dos homens da gangue, sua designação de “velhos” aos que se servem de “fitinhas”, de “rosas” e “velas”, reforça sua fisionomia de representante do conservadorismo, de um “sistema de valores” do passado que coloca o “cabra da peste”, o “abuso de poder” e o “autoritarismo” como elementos genuínos do “modelo tradicional de identidade masculina do nordeste e seu ethos” (KARPA-WILSON, 2005 apud VILLARES, 2011, p. 101). Na ânsia de tentar aniquilar Gabriel, o chefe se entrega aos ritos umbandistas, mas no dia seguinte, ele se redime da *frouxidão* e rejeita a experiência religiosa. Na cena em que Severiano dispensa Zé Índio, seu personagem demonstra ainda o elo com Exu, tanto no jeito agressivo com o membro da gangue, como na atitude conspiratória e malevolente ao se dirigir a Quati e Dr. Baraúna. Além disso, em termos simbólicos, quando Severiano grita contra a Umbanda, ele ratifica seu lado do *mal*, de sua incompreensão e distanciamento dos valores populares.

Fig. 33.A- Severiano rejeita rosas e Umbanda. Expulsa Zé Índio do bando.



Fonte: “O Amuleto de Ogum”, de NP Santos

Fig. 34.A-Severiano e Dr. Baraúna planejam a morte de Gabriel.



Fonte: “O Amuleto de Ogum”, de NP Santos

Interior-dia: Agora, as imagens são da festa de São Cosme e Damião, os irmãos gêmeos sincretizados com Erês (Candomblé) ou Ibejis (Umbanda). Os participantes se misturam uns aos outros no salão volteando com as mãos erguidas, e riem, assoviam, fazem uma mimetização das maneiras dos infantes. Gabriel surge na companhia de Eneida que, sorridente, dança abraçada a ele e segura um charuto entre os dedos, detalhe sutil que adverte para o seu lado ativo de Pombagira, ou ainda, que ela, na sua incorporação dessa entidade, mesmo no momento em que faz meneios gentis e suaves, mantém sua natureza dissimulada e está prestes a trair. De qualquer forma, é dia de festa, de leveza, é dia das crianças. Vários planos documentais vão se sucedendo, e neles são vistos os participantes adultos que dançam, sorriem, cantam, portando-se como uma gurizada no salão cheio de bolas coloridas, doces e refrigerantes.

2.2. Gabriel é acolhido pela Umbanda:

Mais tarde, após Gabriel ter sido traído por Eneida, uma sequência de planos fílmicos descritivos mostra o processo a que o jovem se submete para absorver os preceitos umbandistas. Há fragmentos das representações de práticas ascéticas (isolamento e resguardo na camarinha, a sujeição a vários ritos pelos espaços do terreiro) que pressupõem purificação e aprofundamento da subjetividade; vê-se parte dos ritos que têm a participação dos filiados, imagens com elementos da natureza como as árvores iluminadas pelo sol, água

do mar, caminhos de terra, etc. Em grupos, os adeptos aparecem se movimentando pelos ambientes abertos e atuam em cerimônias harmoniosas e pacíficas.

Sempre de branco, assim como o babalorixá e os outros umbandistas, Gabriel surge na parte externa do terreiro, entrega suas armas a pai Erley e é conduzido para a entrada da *camarinha*. Ouve-se a trilha sonora: “*A Umbanda é linda, ninguém pode negar. A Umbanda é linda, de Zambi a Oxalá*”.

Fig.35.A- Gabriel se submete a rituais para sua filiação à Umbanda



Fonte: Filme “O Amuleto de Ogum”, de NP Santos

Fig.36.A-Gabriel entrega a arma ao pai-de-santo Erley



Fonte: Filme “O Amuleto de Ogum”, de NP Santos

Fig.37. A-Gabriel participa, junto aos adeptos, de rituais umbandistas



Fonte: Filme “O Amuleto de Ogum”, de NP Santos

Fig. 38.A- Parte do ritual de iniciação de Gabriel na Umbanda



Fonte: Filme “O Amuleto de Ogum”, de NP Santos

A sequência de eventos de caráter religioso que advém, ocorre num sítio arborizado e ensolarado, com Gabriel sendo celebrado ao sair do retiro na camarinha. Ele é cumprimentado com gestos de corpo dos adeptos e, sério, atento, move-se de forma imponente, batendo a mão no peito e gritando: “Hep!”. O coro de vozes e os tambores se fazem ouvir: “Êh, *Mariô Ioxa eh Mariô! Êh Mariô Ioxa êh Mariô!*”⁴² numa homenagem à Iemanjá e à Nossa Senhora. Em seguida, numa cena noturna, onde os umbandistas *performam* cerimônias, o jovem enverga um turbante na cabeça, além das vestes alvas. Com o rosto compenetrado, Gabriel

⁴² Escrita conforme o roteiro de SANTOS, N. P. “O Amuleto de Ogum, em *Três Vezes Rio*, 1999, p. 311.

caminha em meio aos outros adeptos. Ele carrega um barco em miniatura nas mãos e, com os passos marcados, segue até se aproximar das águas do mar. A música de fundo se alterna entre: *“Beira-mar, êh ô beira mar! Beira-mar, êh ô, beira-mar!”* para seu orixá Ogum, e outra canção para Iansã e Iemanjá: *“Era uma ventarola, venta na areia, venta no mar. Uma é Iansã, Epa rei! Outra é Iemanjá, Ia, iê, iê!”*.

A câmera acompanha a marcha de Gabriel até ele se acercar das águas do mar. Chegando ali, o jovem se ajoelha, tem seu turbante retirado, ergue os braços e faz gestos como que oferecendo o barco ao oceano. A sequência de imagens de ritos umbandistas é encerrada.

2.3. Na fortaleza de Severiano

Interior-dia: É um dos momentos decisivos do filme. Gabriel aparece armado na casa de Severiano, depois de receber a notícia que sua mãe teria sido assassinada a mando do chefe (na verdade, ela está viva). O Gabriel que surge ali não é mais o rapazote se movimentando sob as instruções e arbítrios do chefe da gangue de contraventores. É o Gabriel que ganhou poderes, foi arrogante, machão, traído, abandonado para morrer, mas acolhido pela Umbanda. É o Gabriel que aprendeu e se transformou com o Umbandismo. O jovem invade o lugar para guerrear e sua entrada em cena acontece como que significando uma contraposição ao tradicionalismo e à posição passadista do chefe Severiano. Ao conduzir a Umbanda em si mesmo, Gabriel se torna o depositário de um somatório de componentes simbólicos: os costumes, as marcas étnicas, o sentimento religioso de um povo que mescla diferentes origens, tradições e vivências. Agora ele comporta em si um “todo orgânico” (PRANDI, 1996, p.62).

Segue-se um tiroteio no interior da fortaleza, o chefe segura suas armas, assumindo a defesa do seu legado e vai se convertendo cada vez mais num malévolo Exu que solta gargalhadas e faz deboches. Sua imagem é refletida nos espelhos que vão sendo estilhaçados na troca de tiros. Há estrondos das balas ricocheteando, sussurrar de vozes, gemidos dos personagens, além de risos e gritinhos, ruídos esses que parecem compor a sonoridade de vários Exus se regozijando com a presunção do aniquilamento de Gabriel. Por fim, o rapaz atira algumas vezes no ex chefe que tomba ao chão e morre; porém também Gabriel está extremamente ferido. Dobrando sobre si mesmo, ele acaba por cair na piscina e submerge lentamente dentro dela.

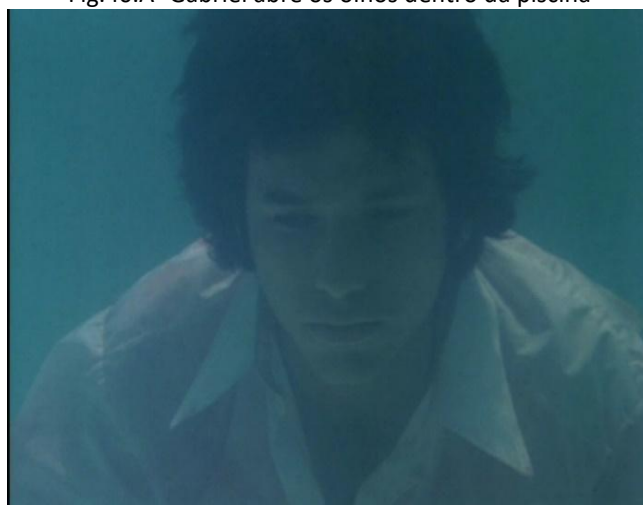
Em seguida, através de uma montagem de planos alternados, vê-se a mãe de Gabriel dentro de um ônibus provindo do Nordeste, e que acaba de chegar a Duque de Caxias. A música extra diegética cresce. Na piscina da casa de Severiano, o rapaz vai, aos poucos, abrindo os olhos dentro d'água e, num efeito cinematográfico, surge em outro cenário cheio de sol, de pé sobre um barco, em pleno mar. Com uma arma em cada mão, Gabriel bate os punhos no peito e solta um grito: “Hep!” Ele renasce transfigurado em seu próprio orixá protetor: Ele se torna Ogum.

Fig. 39.A- Severiano atira em Gabriel (fora de quadro)



Fonte: Filme “O Amuleto de Ogum”, de NP Santos

Fig.40.A- Gabriel abre os olhos dentro da piscina



Fonte: Filme “O Amuleto de Ogum”, de NP Santos

Fig. 41.A- Gabriel surge de pé sobre o barco



Fonte: Filme "O Amuleto de Ogum", de NP Santos

2.4. Considerações de fim de capítulo

Ao relatar o percurso de Gabriel desde sua infância no nordeste rural, até seu estabelecimento e vinculação a um grupo de criminosos na Baixada Fluminense, o filme *O Amuleto de Ogum* (1974), propicia ao público a experiência de emoções fomentadas por uma narrativa que se edifica no arcabouço umbandista, na observação do fenômeno da "migração nordestina" para as grandes metrópoles (BERNARDET, 2014, p. 240), e nos casos lendários de crimes e matanças perpetrados pela figura mítica do político alagoano Tenório Cavalcanti, morador da cidade de Duque de Caxias, no período retratado.⁴³ Os tons vibrantes dos cenários e das vestimentas dos personagens, assim como as encenações, a musicalidade dos forrós, os sons dos *pontos* cantados da Umbanda e os ruídos dos espaços urbanos, contribuem na elaboração de um retrato vigoroso de um momento histórico da Baixada Fluminense.

Com esse longa-metragem, o diretor NPS firma sua assunção de uma perspectiva popular e procura absorver cinematograficamente, o olhar do povo das periferias, com seus gostos, vivência religiosa, vontade de vida. Segundo o cineasta, o povo é corretíssimo dentro das circunstâncias em que vive, pois, apesar de sofrer condição social "duríssima", possui uma

⁴³ O político alagoano Tenório Cavalcanti faz de Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, sua morada, dos anos 1920 até a data de seu falecimento, em 1987.

visão que lhe permite vencer “obstáculos” e conseguir “manter intacto o capital da vida” (BERNARDET, 2014, p. 241). Robert Stam e Ella Shohat (2006), dizem que o significado da representação abrange acepções que são simultaneamente “religiosas, estéticas, políticas e semióticas” (SHOHAT, STAM, 2006, p. 267) e nesse filme, ele se torna ato político quando faz ver e dá voz às camadas mais vulneráveis da sociedade, compondo um arranjo de enunciados, visões, modos de existir e de se relacionar com o sagrado.

Numa trama que soma signos religiosos, migrantes nordestinos, guerras de quadrilhas, disputas de poder e sobrevivência, o cinema se coloca em aliança com os marginais sociais, e cria representações a *favor do ser brasileiro*.

O Amuleto de Ogum pode ser entendido numa total integração com os valores da Umbanda, religião que se alicerça com a assimilação de aspectos da cultura afro-brasileira, ameríndia e cristã, e que institui uma divisão entre entidades da linha da “direita” e da “esquerda”. É o que está evidenciado na estrutura fílmica, na ligação dos personagens com suas divindades protetoras, sejam elas as que comportam princípios de retidão moral, ou as que possuem as incongruências dos *desencaminhados*. Considerada como religião de subalternos, a Umbanda se constitui, na película, em lugar de acolhimento, de receptividade, mas também de preceitos, transformação e canal de liberação emocional.

O filme dispõe do comparecimento de uma enormidade de Exus, algumas Pombagiras, e tem força no protagonismo dos personagens que, ao projetarem suas falas e movimentos corporais, fazem atravessamentos que culminam em rituais religiosos e possessões. A frequente câmera na mão se mantém em diálogo com as cenas, em aproximações e distanciamentos, transmitindo elos que mesclam ficção com o documental e proporcionam uma atmosfera de vigor e espontaneidade de suas figuras. O longa-metragem explora a representação de homens *fora da lei* - que exibem constantemente gestos de irritação, de impiedade, mandonismo e desejo de matança - e os aproxima de um banditismo análogo ao do cangaço. Seguindo a trajetória do protagonista Gabriel, experimenta-se a violência dos espaços agrários, as ameaças de criminosos, o *fechamento de corpo* na Umbanda e depois, a trilha da criminalidade, com a assimilação de comportamentos e chavões, a repetição de fórmulas rígidas que habilitam o jovem ao desdém para com os outros seres, numa incapacidade de se atentar para sua humanidade, sua importância no tempo, para o que se traz em si, sua capacidade de ser.

Performances quase maneiristas aparecem em situações de *encarnações*, em cerimônias ritualísticas protagonizadas por Severiano, pai Erley, pai Gogó ou pelos filhos de santo, e irrompem nos trejeitos sedutores de Eneida no encontro com Gabriel, quando ela projeta o peito, levanta os olhos e remexe as mãos, ou quando o rapaz opera de forma semelhante ao arquétipo de seu orixá Ogum, ao caminhar ereto, bater a mão no tórax, proferir um grito e manter-se de pé sobre o barco que flutua sobre as águas do mar.

Numa entrevista de 1995, Nelson Pereira dos Santos argumenta que, na visão dele, a alienação de um homem acontece quando ainda não tem uma identidade para si mesmo: "quando ele encontrar uma identidade", ele "encontrará suas raízes, que considera pobres, feias, frágeis" (SANTOS, 2012, p. 143).

A Umbanda assoma no filme definindo dois instantes do percurso de Gabriel. O primeiro é na infância, nos ritos para resguardá-lo do mal e da morte; o segundo é quando ele, já adulto, é salvo e acolhido pela comunidade religiosa que o afilia ao grupo. Ela entra na história do protagonista para lhe proporcionar algo dele próprio que sem esse amparo o jovem não consegue apreender, pois sua compleição não é a daquele que tem uma missão especial a realizar: ele não atua como um artista, alguém que luta por igualdade de direitos sociais ou humanos, pelo meio-ambiente, pela fauna ou pela democracia. Seu tamanho é o de um ser comum, um brasileiro comum que trafega pelos extremos da violência.

Na celebração dos valores populares e do umbandismo, a película demonstra que é somente a partir do acolhimento do coletivo religioso e da vivência ritual, que o personagem Gabriel dá indícios de se aperceber da existência de lugares onde há um outro para se harmonizar; ele como que incorpora princípios, descobre seu aspecto guerreiro e o significado da salvaguarda do orixá Ogum; torna-se maior que si mesmo, e ganha uma abundância que abarca a apreensão da sua ancestralidade, de sua integração ao povo da periferia. Com a Umbanda, Gabriel passa a se distinguir como alguém possuidor de uma identidade singular e um pertencimento cultural, tornando-se adepto e celebrante de uma religião que possui símbolos, mitos, ritos agregados às águas, às plantas, às pedras, ao mundo transcendente, e que o transformam, lhe dão um passado, objetivos, questões, e se tornam parte de sua própria história.

Capítulo 3: TENDA DOS MILAGRES: Questões identitárias, religiosas, representação do povo negro

Quando Nelson Pereira dos Santos (NPS) inicia a realização de seus primeiros filmes, Jorge Amado já é um autor reconhecido pela crítica literária brasileira e internacional. Membro do Partido Comunista, assim como o cineasta, o conteúdo de seus romances aliado às suas posições ideológicas fazem dele uma referência para NPS, que chega a afirmar que o romancista "fez a cabeça de sua geração" (SALEM, 1987, p. 40) e seus livros, adquiridos clandestinamente na época do Estado Novo, foram, para ele, o significado de libertação:

Para a minha geração paulista, naquela vidinha medíocre de classe média – da escola, do bairro, a chuva, a imitação da Europa – ler Jorge Amado significava descobrir o Brasil. De repente, era o nosso avesso. O grande libertário. No Estado Novo, era proibido pela polícia e pela família. Ele mostrava as lutas de classe e também tinha uma grande proposta de educação sexual, o sexo livre (SANTOS apud SALEM, 1987, p. 40).

NPS diz para a revista Cult, em 2012, que é evidente a influência de Jorge Amado em *Rio, 40 Graus*, e apesar de não se encontrar ali o "*happy end*" dos personagens que entravam para o Partido Comunista pois, no filme, eles continuam sendo "cidadãos da favela, sem essa determinação política", ainda assim, os meninos são "heróis" com o "lado capitães de areia", que saem da favela e vão vender amendoim no Rio de Janeiro, em um domingo, no verão" (SANTOS, REVISTACULT, 2012)⁴⁴. Sobre sua produção de 1977, *Tenda dos Milagres*, baseada em Jorge Amado, o cineasta afirma que há nela a amplitude proporcionada pelo romancista baiano aos temas populares da nossa realidade brasileira, além de seu grande humanismo, o que é exposto na criação de personagens bem desenhados e cheios de vida⁴⁵. Na época do

⁴⁴Entrevista de fevereiro de 2012, Revista Cult:

<https://revistacult.uol.com.br/home/jorge-amado-por-nelson-pereira-dos-santos/>

⁴⁵ Segundo Robert Stam (2007), nas décadas de 1970 e 1980, dá-se um crescimento da "consciência e militância negra" no Brasil, o que pode se dever tanto aos "movimentos de independência das colônias portuguesas na África", aos "movimentos black power" por "direitos civis nos Estados Unidos", e à "tradições" do país de "resistência e afirmação cultural" (STAM, 2007, p. 363). Nessa época, cineastas negros fazem filmes importantes como: *As Aventuras amorosas de um padeiro* (1975), de Waldir Onofre; *Na boca do mundo* (1977), de Antônio Pitanga; *Um é pouco, dois é bom* (1977), de Odilon Lopes. Cineastas brancos também realizam produções nesse período, com temática relacionada principalmente a racismo e religiosidade afro-brasileira. Seguem alguns títulos: *Compasso de Espera* (1973), de Antunes Filho; *O amuleto de Ogum* (1974) e *Tenda dos Milagres* (1976), de Nelson Pereira dos Santos; *Rainha Diaba* (1975), de Antônio Carlos Fontoura; *A Força de Xangô* (1979), de Iberê Cavalcanti; *A Deusa Negra* (1978), produção nigeriano-brasileira, de Ola Balogun; *Prova de Fogo* (1981), de Marco Altberg, entre outros (STAM, 2007, p.363-p. 385).

lançamento de longa, NPS escreve para *Brazilian American Society* que o livro de Jorge Amado é

um grande depoimento sobre a cultura brasileira. A história se passa na Bahia, mas ao tratar da questão da formação da sociedade baiana, trata da realidade de todo o país. Uma sociedade gerada pelo povo em termos culturais, étnicos e que será a sociedade dominante. Na verdade, essa sociedade já é dominante, mesmo sem ter força econômica, jurídica. É o poder do futuro. A história de Pedro Archanjo é uma síntese disso (SANTOS, *Brazilian American Society*, 1977).

O romance *Tenda dos Milagres*, é publicado em 1969. Na época da publicação, os jornais louvam a "impressionante pesquisa sobre racismo e miscigenação na Bahia" e os "tipos deliciosos do viver popular baiano, os boêmios, as mulatas os contadores de estórias, os riscadores de milagres, as prostitutas, enriquecidos pela ternura que o autor lhes dedica (CORREIO DA MANHÃ, 15/11/ 69). Segue fragmento de um artigo publicado no Diário de São Paulo:

Amado é genuíno, sua obra é puramente nacional, é o agreste e ao mesmo tempo poético ambiente baiano, ora retrato de uma fusão de raças, ora as crenças de um povo simples, um folclore autêntico em tópicos como esse: Desceu Oxóssi com Erukerê de rabo de cavalo e montou Stela. Euá uniu-se ao corgo de Paula, venio de laguna, água de fonte. Numa estremeção, Rosa fez-se Oxolufan [...] (DIÁRIO DE SÃO PAULO, 01/10/72).

No Jornal das Letras, de 08/1970:

[...] Jorge Amado encontrou [...] uma maneira de manipular com um acervo cada vez mais rico de valores populares, porém o faz através de uma narrativa singular. Cheia de interesse para um público de leitores urbanos de hoje, que não se satisfaz mais apenas com o pitoresco pelo puro pitoresco. Ou com o folclórico pelo puro folclórico (JORNAL DAS LETRAS, 08/1970).

Amado qualifica *Tenda dos Milagres* (1969) como seu romance mais bem realizado, e uma “revisitação” ao livro *Jubiabá*, publicado em 1935. Na trama estão presentes a “questão da formação da nacionalidade brasileira, da luta contra os preconceitos, principalmente o racial, contra a pseudociência, a pseudoerudição ‘europeizante’”, e uma refutação das teorias de Gobineau (AMADO apud RAILLARD, 1990, p.105). Segundo o romancista, ao retomar ao tema explorado em *Jubiabá*, 25 anos depois, ele tem a percepção de ter conseguido imprimir seu amadurecimento pessoal na construção do protagonista, Pedro Archanjo, e de mostrar “a originalidade do homem brasileiro” (AMADO, JORNAL A TARDE, 1977).

Ao falar de cinema, o escritor verbaliza sua admiração por Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, os “dois grandes mestres”. Conta ter conhecido NPS quando o cineasta era ainda muito jovem e lançava *Rio, 40 graus*. Na época, o escritor tinha posição proeminente “na comissão cultural do PC”, o que lhe permitiu introduzir o cineasta a seu círculo de amigos europeus. É nessa fase que NPS conquista o “prêmio de melhor realizador” no festival cinematográfico de Karlovy Vary, na antiga Tchecoslováquia (AMADO apud RAILLARD, 1990, p. 111). O romancista diz ter acompanhado a carreira de NPS, podendo observar seu talento se aflorar. Diz que sua vida se mistura à do cineasta, pois tem com ele uma “ligação profunda, vital, de ver e sentir as coisas”, e pode afirmar que a amizade de muito tempo que construíram tem a “base de um trabalho e de uma luta” feita em conjunto (AMADO, JORNAL A TARDE, 1977). A respeito do processo de filmagem de *Tenda*, Jorge Amado alega ter tido uma excelente relação com NPS, porque ele “não briga. Nelson concorda e depois faz aquilo que [...] quer” (AMADO, JORNAL A TARDE, 1977).

Para o romancista, a adaptação do livro para o cinema, tem fidelidade no que é “fundamental”, ou seja, na

visão de como o povo brasileiro soube lutar contra os preconceitos, contra uma falsa ciência, contra tudo o que significava uma negação de uma condição humana e de uma condição brasileira, tudo o que significava fazer de nossa face uma face estrangeira. Essa luta que continua até hoje, que não parou (AMADO, JORNAL A TARDE, 1977).

Embora tenha coescrito o roteiro de *Tenda dos Milagres*, Jorge Amado dá todo o crédito da realização fílmica a NPS, pois é “pensado, criado e concebido por ele”, ainda que o romancista assuma sua parte como autor pois, “no sangue de Nelson, que corre ali dentro, há um pouco do meu sangue” (AMADO, JORNAL A TARDE, 1977).

Há vários depoimentos do escritor oferecidos à pesquisadora Alice Raillard (1990) que são essenciais para nosso conhecimento, se queremos entender mais da sua relação com as coisas “do povo”, com o Partido Comunista, com a valorização da miscigenação como uma atitude sua contra o racismo. Seus relatos passam por lembranças de situações de violência do sul da Bahia, por referências aos amigos e a pessoas que marcaram sua trajetória e que mais tarde vão ter seus traços imiscuídos aos dos personagens de seus romances, como é possível ver em *Jubiabá* e *Tenda dos Milagres*, dois livros nos quais NPS se baseia para narrar

cinematograficamente histórias do Brasil, e que o cineasta vai absorver no próprio discurso e na filosofia de viver.

Amado se diz um camponês por ter habitado toda sua infância na zona rural, “nas plantações de cacau”, *participando* das lutas pela terra, travadas pelo pai e pela mãe. (AMADO apud RAILLARD, 1990, p.182). Ele se reporta ao pai como um lutador, homem “bom, corajoso” e sem vaidade, em quem pensa diariamente. O progenitor teria trabalhado como tamanqueiro junto à esposa, mas também e especialmente na terra. Com o cultivo de cacau, conseguiu se tornar um fazendeiro rico, mas perdeu tudo no “craque de 29”. Foi com o que restou que ele e a família puderam se sustentar até o fim da existência. O pai tinha discricção, não contava vantagens, mas Jorge Amado aprendeu porque a “vida [...] ensinou” e ele mesmo viu. Recorda-se do pai “saindo à noite, a frente de seus jagunços, para proteger as eleições de Itabuna” (AMADO apud RAILLARD, 1990, p. 187, p.188), e tem lembranças da meninice e adolescência em Ilhéus, onde os casos de morte e brutalidade eram frequentes:

Era um mundo de violência extrema. Ainda criança, vi gente morrer. Tenho presente a lembrança de meu primo Alvinho, que mais tarde foi chefe de jagunços, de Basílio de Oliveira, seu padrinho, abatendo um homem numa pensão de mulheres durante uma briga em Ilhéus, e depois a fuga – eu era um menino de doze, treze anos... Eu me lembro... Toda minha família foi marcada por essa violência que nada conseguiu brecar; as brigas, a morte fácil, e eu brincando na praça de Ilhéus [...] (AMADO apud RAILLARD, 1990, p. 183).

Segundo o romancista, havia frequentemente epidemias de varíola na cidade, chamadas de “varíola negra”. O infectado não podia ficar em casa, era carregado “num saco” para o “lazareto” localizado num lugar distante do centro urbano. Ele chegou a assistir quando o “Enedino”, um menino de sua idade, foi transportado no saco, um episódio “assustador”, uma marca para toda a vida, tangível em vários de seus livros: “parecia uma visão da Idade Média, tinha algo de Idade Média. Foram estas experiências terríveis que marcaram minha infância. Que marcaram...tudo” (AMADO apud RAILLARD, 1990, p. 193-194). De uma feita, na época de sua adolescência, ele foi jogar *poker* com um amigo de infância num bar de bairro periférico de Ilhéus, “onde se juntavam comércio e prostituição”. Aí chegou um “jagunço”, olhou para um homem sentado, e sacou a arma. Foram “três tiros, um atrás do outro, pam-pam-pam”. O jagunço correu para a saída, e o homem caiu morto (AMADO apud RAILLARD, 1990, p. 193).

Esse “mundo primitivo”, cheio de barbaridade e com “elementos da Idade Média”, é recriado na obra *amadiana*, onde se colocam lado a lado eventos divertidos e tragédias, nos quais “aventureiros” e “prostitutas” contracenam, e onde são agregados “franceses” e “poloneses”, coronéis e jagunços, na vivência de contendias e de um “sem-número de brigas de bar” (AMADO apud RAILLARD, 1990, p. 194).

Jorge Amado ressalta a importância da produção dos escritores regionalistas da década de 1930. São eles que trazem a problemática social, “a realidade brasileira” para a literatura, pois possuem o “conhecimento do povo”, ao contrário dos modernistas (AMADO apud RAILLARD, 1990, p. 53). O movimento modernista (1922-1930) revolucionaria o aspecto “formal”, ao transpor para o Brasil as correntes surgidas na Europa após a primeira guerra mundial: “cubismo, dadaísmo, surrealismo”; mas com um propósito nacionalista tanto da direita quanto da esquerda. Seria um “movimento de classe” nascente em torno dos grandes produtores cafeeiros: filhos de ricos ou protegidos por ricos (AMADO apud RAILLARD, 1990, p. 57).

Com a Revolução de 1930 e todas as transformações que ela acaba deflagrando, o romance regionalista ganha impulso. Para Jorge Amado, mesmo que a Revolução de 1930 não possa ser pensada como “golpe de Estado” (AMADO apud RAILLARD, 1990, p. 57) e sim como movimento apoiado pelas massas, ela posteriormente descamba em golpe, pois os militares destituem o presidente Washington Luís e levam Getúlio Vargas ao poder. A partir daí, acontecem mudanças substanciais em todos os setores:

É o momento, por exemplo, que o sistema de poder das velhas oligarquias se enfraquece, em que o imperialismo inglês cede ao imperialismo americano. O momento em que começa a industrialização, em que começa a se formar uma classe burguesa urbana – até então só havia uma casta de latifundiários. Enfim, toda uma série de coisas que modificam a fisionomia da sociedade e o comportamento dos indivíduos. É também neste momento que entra no Brasil a influência das ideias renovadoras que se expandem no mundo, e das ideias antirrenovadoras, o fascismo, o nazismo etc. E é desde então, desta Revolução de 30, que surge o movimento conhecido como “o romance de 30”, portador de uma literatura que vem tratar dos problemas do povo e de uma escrita baseada na língua falada no Brasil (AMADO apud RAILLARD, 1990, p. 60).

A religiosidade afro-brasileira é apresentada com vigor nos livros de Jorge Amado, que confirma esse destaque e o atribui ao reconhecimento da enorme contribuição dos negros com a formação do país e do sentido de nação brasileira. Amado, que em 1961 recebeu o

título honorífico de *obá* do terreiro do Ilê Axé Opó Afonjá por ser um dos defensores do terreiro baiano, diz ver nas religiões em geral, “uma força revolucionária imensa”. Ele explica que, assim como há aquelas que são conservadoras, também existem correntes progressistas, como por exemplo, as das “comunidades eclesiais de base”, vanguardistas no combate aos esquemas econômicos obsoletos e latifundiários (AMADO apud RAILLARD, 1990, p. 83). Para o escritor, o significado do Candomblé está como que inserido no de “religião negra” e sua atuação começa com a chegada dos primeiros africanos ao país e depois, durante todos os momentos - na escravatura e depois da abolição. Para ele, o Candomblé dá firmeza a seus adeptos no confronto com o reacionarismo, com o racismo e escravagismo, proporciona pujança cultural com energia e comprometimento; fortalece o povo por não se associar às bases reacionárias, como faz o catolicismo; ele traz alegria, não aniquila os que o abraçam na vida cotidiana, não comporta a ideia de pecado, suas divindades apoiam as pessoas quando na comunicação com elas: “os deuses vêm dançar, cantar e dançar com os homens, e as cerimônias são de confraternização entre deuses e homens que dançam e cantam juntos”(AMADO apud RAILLARD, 1990, p. 84).

Nas suas falas e livros, Amado defende com intransigência a ideia de miscigenação. Segundo o escritor, o Candomblé ganhou no Brasil um aspecto diferente do africano; aqui se tornou mistura em razão da convivência forçada entre os povos negros durante a escravidão. No período da escravatura, os latifundiários compravam escravos atentando para que a proveniência fosse de diferentes nações africanas, isso para impedir a formação de “centros de resistência” devido a relações “familiares ou tribais” ou pelo compartilhamento da mesma língua e costumes. Para Amado, em termos culturais é relevante a presença “dos ketos na Bahia, dos jejes no Maranhão, dos congoleses em Pernambuco etc”, porém, no Brasil, a mescla na religião como em outras esferas, aconteceu desde o início, antes mesmo da sincretização com o catolicismo, o que afastou o Candomblé daqui das características de origem, da África. Como a transmissão dos valores religiosos se deu de forma oral e se manteve assim por um longo período de tempo, acabou por acarretar imprecisões e contradições nos seus mitos, o que perdura até os dias de hoje (AMADO apud RAILLARD, 1990, p. 88).

O romancista refuta inteiramente a ideia de recuperação do caráter original do Candomblé. Afirma que “o sincretismo nasceu da própria necessidade dos negros”, os quais, ao tentarem “conservar seus deuses”, fizeram uma junção “com a religião católica” (AMADO apud RAILLARD, 1990, p. 89). A própria mãe Menininha do Gantois há tempos já lhe dizia que

o sincretismo tinha sido uma imposição dos negros, numa estratégia de protegerem suas divindades em face da opressão social dos brancos escravagistas.

Antes mesmo de existir o sincretismo com o catolicismo, existiu este outro sincretismo, a mescla das raças religiosas. Em seguida veio o sincretismo com o catolicismo e, mais tarde, com as tradições indígenas, os caboclos – as entidades indígenas apareceram - e, isto deu, no Brasil, origem ao Candomblé Caboclo, a forma mais brasileira do Candomblé, a mais misturada, a mais sincrética e a maior em termos numéricos (AMADO apud RAILLARD, 1990, p. 89).

O escritor reconhece a existência de um ou outro Candomblé baiano que tenha conseguido resguardar mais dos elementos originais, como por exemplo, os jejes: “uns três ou quatro”, mas entende que há um caldeamento disseminado: nos “nagôs”, nos de “Angola etc” (AMADO apud RAILLARD, 1990, p. 89). O Candomblé mais atuante na Bahia seria o de caboclo.

No curso de seus depoimentos à Raillard, é dito que mãe Menininha do Gantois havia se declarado católica no último censo, isso na década de 1980. Para Jorge Amado, é regra todos falarem desta forma, e apesar dele não acreditar na existência de tantos praticantes católicos na Bahia, ainda assim, ele sabe que sempre há “uma missa católica” iniciando as cerimônias do Candomblé, que é poderoso nas igrejas populares baianas como “a Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, a Igreja do Rosário dos Negros, no Pelourinho, a da Barroquinha” (AMADO apud RAILLARD, 1990, p. 91-92). Ele se reconhece vinculado ao Candomblé não por ser religioso, mas por seu combate ao “racismo” e por sua confiança no aspecto positivo da miscigenação:

Há hoje uma especificidade brasileira, uma identidade brasileira no Candomblé e naquilo que nasce do Candomblé. Aqui a origem africana se mistura e adquire uma identidade brasileira. Exatamente a mesma coisa acontece com os grupos negros, os grupos afro-brasileiros e todos os movimentos desse tipo. [...] Considero que todos eles são extremamente positivos, desde que representem uma afirmação dos bens trazidos pelos negros à formação da cultura brasileira. Eles só se tornam negativos quando se opõem à identidade brasileira. [...] A realidade é muito mais forte. E a realidade é o sincretismo no patrimônio cultural e religioso, e é a mistura de raças. E cada vez mais (AMADO apud RAILLARD, 1990, p. 93).

Na compreensão do escritor, o povo brasileiro não é racista. O racismo é praticado por muitos: “centenas de milhares de racistas” que se situam especialmente nas camadas sociais mais altas, mas não no povo: “chamar o povo brasileiro de racista é uma ignomínia e uma calúnia. O povo brasileiro é a negação do racismo” (AMADO apud RAILLARD, p. 93). Diz ele

que algumas ideias que se espalham pelos Estados Unidos, como a de “negritude”, são capazes de levar a um racismo: A noção de “negritude” pode ter servido historicamente aos negros “das Áfricas” inglesa e francesa na luta pela descolonização, porém o termo teria nascido na Guiana Francesa, concebido por “negros aculturados” com formação em universidades europeias. É uma concepção sustentada somente por determinados “grupos de negros intelectuais, ou de pele escura, melhor dizendo”, porque não há “negros de puro sangue” no Brasil, da mesma forma que não há “brancos de puro sangue”: No Brasil é tudo miscigenação, já que não nascemos dos primeiros europeus que chegaram aqui. Somos uma mistura do sangue branco, com o do negro e do indígena (AMADO apud RAILLARD, 1990, p. 94). Em *Apontamentos sobre a mestiçagem nas famílias baianas*, o autor se empenha pela posituação da ideia de mistura brasileira: “Se o Brasil concorreu com alguma coisa válida para o enriquecimento da cultura universal, foi com a miscigenação – ela marca nossa presença no acervo do humanismo, é a nossa contribuição maior para a humanidade” (AMADO apud GOLDSTEIN, 2000, p. 179).

Amado fala com deferência do trabalho desenvolvido por Gilberto Freyre em *Casa Grande e Senzala* pois, conforme argumenta, esse sociólogo é um homem que usa todos os tipos de ideologias, mesmo a “marxista”, no momento que lhe convém, tendo por isso independência para discorrer sobre nossa identidade e como foi construída a nação brasileira (AMADO apud RAILLARD, 1990, p. 94).

Para Lilia Schwarcz (2009), se Gilberto Freyre é pensado como um dos mentores da ideia de miscigenação brasileira, é realmente Jorge Amado seu notável artífice e propagador. Na etapa que se inicia em 1958, com *Gabriela Cravo e Canela*, quando o romancista se afasta do stalinismo, ele passa a celebrar a mistura brasileira em todos os seus romances: “as culturas, as religiões, o sangue dos diferentes grupos, a história, as festas, as relações afetivas, a cultura popular, a culinária, as religiões” (SCHWARCZ, 2009, p. 39). Jorge Amado faz a composição do “pessoal e o oficial; o presente e o passado; o conflito e o milagroso; as clivagens sociais que dividem e as festas que irmanam; as diversidades e os mitos comuns e partilhados pelo coletivo dos brasileiros” (SCHWARCZ, 2009, p. 39).

Segundo Prandi (2001), é uma difícil tarefa a de arregimentar os saberes míticos, de magia e de rituais cultuados nos terreiros de Candomblé do nosso país, já que até recentemente, os pais e mães de santo, como também os outros iniciados, eram analfabetos. O estudioso reconhece o trabalho realizado por aqueles que conseguiram trazer informações

sobre o sistema mitológico do Candomblé afro-brasileiro, como é o caso do sociólogo Roger Bastide, do fotógrafo e etnólogo Pierre Verger, de Nina Rodrigues (1898) e Artur Ramos, pois graças a eles, existem dados para seguir o traçado das práticas religiosas que desde há muito são realizadas no Brasil. Muniz Sodré (1999) afirma que dos antropólogos estrangeiros, apenas Roger Bastide conseguiu captar o *continuum* da vivência das tradições africanas nos rituais dos afrodescendentes. Aliás, é de Bastide o parecer da necessidade de um amplo “esforço de interioridade” para se compreender as “religiões exóticas” (BASTIDE apud SODRÉ, 1999, p. 231).

Os teóricos de Candomblé que alicerçam esse trabalho, detalham suas pesquisas com Candomblés específicos, como por exemplo, Juana Elbein dos Santos, que investiga as práticas *Nagô*; Roger Bastide, que escreve sobre os “nagô, queto ou ijeka da Bahia” (BASTIDE, 1958, p. 16); Luis Nicolau Parés, que se refere aos *jeje*. Diferentemente deles, Reginaldo Prandi procura abarcar mais amplamente nos seus estudos, as diversas expressões candomblecistas, como é possível verificar nos livros de sua autoria, como *Herdeiras do Axé*, *Mitologia dos Orixás* etc- que expõem com detalhes mitos tradicionais de várias *nações* africanas.

Pesquisadores como Bastide (1978) e Elbein dos Santos (1984) se referem a terreiros de candomblés possuidores de uma *maior pureza*, mas admitem que o que se conseguiu construir e sustentar no Brasil dos dias de hoje, é uma síntese⁴⁶. Conforme Elbein dos Santos, há terreiros como os dos *Nagô*, que concentram e preservam “valores essenciais de uma tradição que corresponde à época mais florescente da Cultura Yorubá - século XVIII e início do XIX”, na África, porém, mesmo eles foram impactados pela opressão colonialista (E. DOS SANTOS, 1984, p. 14), e sofreram mudanças em todos os níveis. Parés (2018) fala de um impasse na compreensão da religiosidade afro-brasileira que a coloca entre polos opostos: ser

⁴⁶ Andreas Hofbauer (2012) aponta que há décadas acontece um movimento para “dissociar o simbolismo ritualístico do candomblé de qualquer influência católica.” A insurgência é particularmente contra a “concepção que associa e mescla divindades africanas com santos católicos”. Diz ele que na “Segunda Conferência Mundial da Tradição Orixá e Cultura, em 1983”, “cinco importantes ialorixás de Salvador” redigem um manifesto “contra o Sincretismo”. O argumento do grupo é que o “sincretismo” havia sido usado no passado como “estratégia de sobrevivência válida enquanto vigorava o sistema de escravidão”, porém, na atualidade não tem mais razão de ser. O entendimento é que “os processos históricos contribuíram para distorcer o caráter verdadeiro da religião africana” e que hoje “é necessário restaurar a pureza original para devolver ao culto dos orixás a dignidade que perdeu parcialmente durante a escravidão” (CAMPOS, 2003; CONSORTE, 1999 apud HOFBAUER, 2012, p. 10). <https://periodicos.ufrn.br/vivencia/article/view/3386>

pensada na sua “retenção ou sobrevivência de africanismos” ou então, como “adaptação criativa à dureza da escravidão e do racismo” (PARÉS, 2018, p. 16). As distintas perspectivas dos estudiosos os dividem entre duas correntes: uma delas acredita na “sobrevivência cultural”, na perseverança das tradições na diáspora (como Herkovits e Bastide), e a outra entende a tradição como um impulso para as transformações religiosas; que há hibridização, enormes dissimilitudes na passagem de um lugar para outro (da África para o Brasil), o que vai culminar até com uma dissolução dos conhecimentos ancestrais. Para esta última vertente, o estudo das tradições deve ser feito não pela correspondência com as origens africanas, “mas dentro da especificidade do processo histórico e do contexto sociocultural brasileiro” (PARÉS, 2018, p. 17). Em contrapartida, Parés defende que a *permanência* e a *mudança* não devem ser estabelecidas consoante um extremo ou outro, mas na “complexidade” dessa relação, pois no Candomblé alguns valores permanecem e outros são ressignificados ou criados.

De acordo com Muniz Sodré (2015), ainda que se evoque “a pureza” e a fidelidade às tradições africanas na implantação do Candomblé em terreiros baianos, no Brasil ele se configura, em alguns lugares mais e em outros menos, como o resultado de ajuntamento, de *bricolage*, de mistura de mitos e símbolos provindos de uma variedade de *nações* e de encontros duradouros dos afro-brasileiros. Além dos “fenômenos mítico-religiosos”, encontram-se neles ímpetos pela afirmação coletiva, busca de legitimação da identidade e “práticas de poder” (SODRÉ, 2015, p. 194).

Parés (2018) argumenta que o processo de “transferência” cultural de um continente para outro aconteceu com muitos meandros, e que no século XVIII já eram utilizados critérios profusos e discrepantes para determinar qual seria a *nação* dos negros subjugados. *Nação* para os escravagistas “ingleses, franceses, holandeses e portugueses” se referia à identidade de parentesco com certas administrações e a “uma ancestralidade comum”, o que se fazia ver pelas marcas corpóreas ou na face, mas também se articulava com etnicidade, religião, língua, território e poder político. Ao longo da história, essas designações sofreram mutações, devido a matrimônios, “guerras, migrações” etc (PARÉS, 2018, p. 24), mas na conjuntura do colonialismo no Brasil, passou a se referir aos lugares de “embarque, reinos, etnias, ilhas ou cidades”, consoante as regras administrativas e ao manejo dos traficantes de escravos. O teórico diferencia o que seria uma “denominação étnica” ou interna, de uma “denominação metaétnica”. Baseando-se no pesquisador cubano Jesús Guanche Péres, Parés explica que a “denominação externa” era usada para determinar uma totalidade de “grupos étnicos

relativamente vizinhos, com uma comunidade de traços linguísticos e culturais, com certa estabilidade territorial”, referindo-se, na fase escravagista, aos “embarcados nos mesmos portos”(PARÉS, 2018, p. 26). Os senhores e mercadores de escravos denominavam seus prisioneiros servindo-se desse último critério.

Com base no exposto, devemos frisar que as atribuições de *nação* a determinados indivíduos foram levadas adiante sem que elas tivessem uma real conexão com a identidade étnica dessas pessoas ou mesmo com a forma com que elas se autodefiniam. Parés explica que no decorrer do tempo, a denominação externa dos escravizados e de seus descendentes, frequentemente se transformava em interna. Por um sentido de inclusão, grupos passavam a se autorreferir com as designações genéricas.

Para o autor, são feitas classificações como a de “identidade de procedência” e de “identidade étnica”, mas no caso do Brasil, a formação das “nações africanas” é compreendida como produto de um “processo dialógico e de contraste cultural” (PARÉS, 2018, p. 27) envolvendo os povos escravizados e que aqui recebiam designações metaétnicas.

O escravo africano, quando capturado pelos traficantes, não só perdia a liberdade; com ela iam-se os vínculos familiares e sociais, assim como os referentes culturais da sua terra. Esse processo de dessocialização, que Orlando Patterson chama “morte social”, era acompanhado por outro de despersonalização. Uma vez vendido aos europeus, antes de embarcar ou na sua chegada às colônias, ele era normalmente batizado na religião católica e recebia um nome português. Já no Brasil, devia aprender a falar uma nova língua e, aos olhos dos senhores, passava a ser uma mercadoria, identificado pelo nome de seu proprietário e pelo nome de nação adscrito pelos traficantes, que na maioria dos casos designava o ponto de embarque ou da transação comercial, e não o lugar da procedência original do indivíduo. Ele era também identificado pelo seu preço de mercado, que variava de acordo com sua idade, sexo, condições físicas e habilidades. Em suma, a sua identidade pessoal, se não totalmente suprimida ou substituída, era severamente relativizada por uma outra gerada e imposta por fora. A um nível individual, ou no convívio com os parceiros de cativeiro, certos traços da identidade pessoal original podiam ser mantidos, mas no cotidiano das relações com a sociedade mais ampla, a nova identidade imposta pela escravatura ia-se mostrando a forma mais operacional de se apresentar aos outros. Foi assim que, aos poucos, as denominações metaétnicas de nação foram assumidas pela população negra africana (PARÉS, 2018, p.76).

Parés relata dos vínculos das comunidades negras, que na época da escravatura se viam separadas entre si em razão das distinções das *nações* de origem (língua, guerras, disputas

etc), por serem oriundas da terra brasileira (crioulos)⁴⁷ ou se eram mulatas⁴⁸. Entretanto, no século XIX passaram a se autodesignar segundo sua ancestralidade comum, a África. Se no passado do século XVI-XVII já era uma necessidade a aliança *dos iguais* para suportarem o jugo da violência dos trabalhos forçados, as humilhações e a desumanização, no período que se iniciava com a libertação dos escravos, a união comunitária ganhava uma dimensão de fortaleza protetora do exercício de sua humanidade, da prática de crenças e da vivência do que era representado como formas tradicionais de organização. Para aqueles a quem foi deixado muito pouco em bens materiais, que vieram ou descenderam de indivíduos trazidos para esse país com os traumas da brutalidade da escravização, mas que portavam todo um legado em si mesmos: sua língua, sua filosofia, sua religião, suas músicas e sua memória mitológica, sendo entretanto, cerceados em quaisquer dessas expressões, ao se encontrarem em lugares reservados ou nos esconderijos da ilegalidade, professavam seus rituais e liturgia, o que, devido às repressões, tinha o peso de um ato revolucionário. Na reinterpretação dos símbolos sagrados, nas danças e palavras mágicas tradicionais, os afro-brasileiros faziam da dificuldade da vida cotidiana e da ausência de esperança, uma convicção neles próprios, o que os aliavam ainda mais a um sentido de irmandade e de resistência religiosa e cultural.

Em determinado momento, grupos de africanos escravizados ou libertos começavam a se chamar usando “metáforas de parentesco” para se reportar aos companheiros que estiveram juntos na mesma viagem de barco ou aos que sabiam ser da mesma etnia. Eles se tornavam “parentes de nação” por partilharem uma herança ancestral comum imaginária ou efetiva e se chamavam de “irmãos” (PARÉS, 2018, p.78, p. 79).

Parés atenta para “formas institucionais” que foram sendo geradas, e que intensificavam a sensação de pertencimento a uma comunidade “étnica”, como as sociedades religiosas que, com ritos e festividades, reforçavam os laços comunitários. Diz ele que a vinculação das irmandades católicas com os rituais das “nações africanas” externados através das “folias e reinados”, parecem ter sido relevantes para criar o “parentesco de nação”. Em adição, havia os “batuques” e, a começar do século XIX, os “candomblés”, que passaram a criar “a família de santo”, fortalecendo a união além da fraternidade de sangue (PARÉS, 2018, p. 79).

⁴⁷ Segundo o dicionário Aulete, em uma das definições de “crioulo”, “dizia-se de pessoa negra nascida na América do Sul, esp. no Brasil”. <http://www.aulete.com.br/crioulo>

⁴⁸ Conforme o dicionário Aulete, mulata se refere à “filha de mãe negra e pai branco ou vice-versa”. <http://www.aulete.com.br/mulata>

Segundo Vivaldo da Costa Lima, no artigo “O conceito de nação nos Candomblés da Bahia”, citado por Parés, a concepção de *nação* foi se modificando pouco a pouco e praticamente acabou por perder sua “conotação política”, para se tornar religiosa. A denominação de *nação* se tornou então, “o padrão ideológico e ritual dos terreiros de Candomblé da Bahia” (PARÉS, 2018, p. 102), sinalando as características de “ritos” neles praticados. Por conta dos vínculos com sistemas organizacionais fundamentados na religião, os indivíduos se afastavam gradualmente da ideia de que a mesma “terra de origem” ou a genealogia africana seria o demarcador de *nação*. Dessa forma, a indicação da *nação* passou a ser entendida como derivada, desde a iniciação, dos vínculos dos indivíduos com o sistema mítico e ritualístico.

Parés explica que devido à praticabilidade de uma pessoa se iniciar em diferentes terreiros, os quais, por seu lado, tem seus saberes provindos de diversas culturas africanas, não é viável pensar “as *nações* do Candomblé como unidades estanques, homogêneas e mutuamente exclusivas” (PARÉS, 2018, p. 102). Há até mesmo, terreiros que numa mesma cerimônia, tocam e dançam para “qualquer nação” (CARNEIRO apud PARÉS, 2018, p. 102). Para o autor, a vinculação com uma ou outra *nação* passa a ser uma das categorias utilizadas como maneira de se legitimar socialmente ou então para se aliar às confrarias de prestígio.

Nessa perspectiva, a categoria de nação de Candomblé, embora associada a uma ‘modalidade de rito’, *funciona como um importante fator de identidade coletiva*⁴⁹, tanto nas casas ‘tradicionais’ como naquelas de fundação mais recente. Implica, portanto, *ainda*⁵⁰ numa conotação de caráter político (no sentido mais amplo do termo), ao mesmo tempo em que reproduz mecanismos de competitividade e alinhamento solidário paralelos aos que operam nas dinâmicas de identificação étnica (PARÉS, 2018, p. 103).

Prandi (1996) afirma ser frequente o deslocamento do afiliado do Candomblé de um terreiro para outro, em razão de rompimentos, divisões ou se suas aspirações não são satisfeitas, mas a compreensão geral é que a mudança deve ser recomendada pelo próprio orixá pessoal: “Todo o poder” é designado pela vontade do “santo”; consultá-lo é imperioso para as resoluções da mãe de santo, para que se saiba das razões de um indivíduo tomar parte da “religião”, para o oferecimento de “sacrifício” etc. Não se decide nada sem a consulta ao orixá. Como é a “mãe de santo” (ou o “pai de santo”) quem tem acesso ao oráculo, é também

⁴⁹ Grifo meu.

⁵⁰ Grifo do autor.

ela (ou ele) que possui o axé necessário na religião para aceder a “verdade sobre todos” e ter autorização para decidir pelo grupo. A ialorixá está numa posição hierárquica superior e é quem faz a intermediação do arbítrio da divindade do terreiro - normalmente seu próprio orixá - para seus afiliados. Superior a ela é apenas o seu próprio orixá ou daquele que fundou a casa e já faleceu, e cujo legado a sacerdotisa é “guardiã” (PRANDI, 1996, p. 190-p. 191).

A questão identitária é elemento propulsor para a criação das comunidades afro-brasileiras; é através da religiosidade com seu sistema de mitos, seus símbolos e rituais que a história e a cultura dos ancestrais deixados na África - em razão da migração forçada a que os negros foram submetidos – se reconstituem aqui, na junção de partículas de conhecimento, dando um sentido, um passado e um propósito para o povo afrodescendente.

A identidade funciona no nível pessoal e coletivo e fortalece a arregimentação de adeptos. Elisa Larkin Nascimento (2003) cita Erickson que a define como processo que se dá no âmago do ser e no “núcleo central de sua cultura coletiva” (ERICKSON apud L. NASCIMENTO, 2003, p. 31) ou, conforme Muniz Sodré, que usa a origem latina da palavra “idem”: “o mesmo”, e mais tarde: “identitas”, a identidade é aquilo que diante de “pressões de transformação interna e externa, permanece único, idêntico a si mesmo”, constituindo o ser ao longo do tempo, encravado na sua “memória”, no “hábito” e nas suas maneiras de vivenciar a “fé”, as “tradições comunitárias”, o “patrimônio cultural” (SODRÉ apud L. NASCIMENTO, 2003, p. 31). Sem se quedar estanke, a identidade vai sofrendo transformações lentas e sutis, na ligação do indivíduo com a sociedade. De acordo com Antônio Ciampa, ela possui uma dinâmica que compreende a procura de “significado”, de inventar “sentido”. A identidade estaria situada no centro de um processo, unindo “a subjetividade individual”, a coletividade e a “cultura”: uma “*metamorfose*”⁵¹ que representa a pessoa e a engendra” (CIAMPA, 1978 apud L. NASCIMENTO, 2003, p. 35).

Sodré (1999) se detém em alguns conceitos identitários como, por exemplo, os defendidos por Heidegger, Lacan, Jaspers, André Green, entre outros. Green concebe que dentro da ideia de identidade existe um agrupamento de múltiplas concepções com, primeiramente, a ideia de duração, de “manutenção de constantes”; em seguida, há a demarcação que possibilita diferenciar e delimitar a “unidade”; e por fim, há a noção que seus componentes se relacionam na sua similaridade, o que viabiliza que se reconheçam: “Ser, ser

⁵¹ Grifo do autor.

uno e reconhecer o uno são características solidárias, que definem os postulados da consciência filosófica” (SODRÉ, 1999, p. 41). Conforme Sodré, Lacan postula a existência de identificações, mas não de identidade, isto é, o sujeito ocupa “posições” que se diferenciam seguindo “uma dinâmica de interiorização de comportamentos, atitudes e costumes” fundamentados nos modelos representativos da esfera “familiar e social” (LACAN apud SODRÉ, 1999, p. 41). O que Sodré observa é que para esses e outros teóricos⁵², “a identificação” acontece como uma sorte de “imperativo dinâmico de socialização”, ou seja, o indivíduo é transpassado pela “cultura” (SODRÉ, 1999, p. 46). Embora cada ser seja único e “singular”, ele tem relação com os outros através das similaridades, isto é, pela semelhança física, da língua, do sistema de símbolos etc, o que equivale dizer que “a identidade é ilusória”, dá-se imaginariamente, pois se basta às “representações” e aos objetos nos quais se projeta intelectualmente (SODRÉ, 1999, p. 48).

Baseando-se em Freud⁵³, Sodré afirma que o ser humano no processo de constituir sua individuação, depende psiquicamente “da força da continuidade do grupo”, o que significa que cada pessoa se caracteriza como um “lugar” num território ao mesmo tempo singular e social”. Para o indivíduo, a socialização é uma necessidade, ou seja, “o grupo, ou a cultura, é imanente ao indivíduo, mas este, reencontra-se no grupo” (SODRÉ, 1999, p. 159).

Na diáspora forçada dos africanos, múltiplas partículas culturais foram trazidas para o Brasil, porém sem a representação das instituições originais, já que as populações traficadas foram apartadas de suas agremiações e de suas entidades “religiosas”. Segundo a visão de Parés, as frações culturais transportadas para cá, equivalem a “valores e práticas”; para Bastide, significam “civilizações ou superestruturas” e, conforme Durkheim, são “representações coletivas” (PARÉS, 2018, p. 109). Mintz e Price, seguindo as pesquisas de Bastide, entendem que só no momento da criação de “novas instituições” é que uma coletividade “afro-brasileira” passou a se firmar. A família do Candomblé com seu “povo de santo” foi se constituindo enquanto se instauravam novas agremiações religiosas resultantes dos múltiplos “fragmentos culturais” (PARÉS, 2018, p. 109). Consoante Bastide, citado por Parés, as entidades de cunho religioso que se formavam, tiveram, durante a escravidão, uma

⁵² O grupo de teóricos estudados por Sodré, inclui nomes de psicólogos e psicanalistas como Sigmund Freud, Jacques Lacan, George Herbert Mead; de sociólogos, antropólogos e filósofos como Talcott Parsons, Claude Lévi-Strauss, Jürgen Habermas. (SODRÉ, Muniz. 1999, p. 46).

⁵³ FREUD, S. Mal-estar na cultura.

fase de “adaptação” em torno dos “batuques, cantos e irmandades católicas” e só mais tarde é que houve a “criação” dos calundus e Candomblés, já com a fundamental participação dos libertos. Na compreensão de Parés, esses dois estágios se sobrepuseram (PARÉS, 2018, p. 109).

Em prol da constituição e manutenção das práticas litúrgicas, tornou-se imperioso para os africanos a assimilação de outros grupos, portanto, assim que eles passaram a constituir agrupamentos de parentela com sua descendência crioula, as associações religiosas se formaram.

Parés atenta para o fato que no Brasil do século XIX, foram criadas políticas governamentais tanto de “repressão” como de “tolerância” na relação com o Candomblé que se formava. Ele cita dois governadores da Bahia, dizendo que um deles, o “sexto conde da Ponte”, que governou “entre 1805 e 1810”, procurou empregar de “repressão sistemática” contra “a festa africana”, pois ela era “subversiva por natureza”, proporcionava um sabor de “independência”, de “autoconfiança”, além do incitamento à “libertinagem e o desprezo pelos valores ocidentais de moralidade e estética” (PARÉS, 2018, p. 129). O outro governador, o “oitavo conde dos Arcos”, que governou entre 1810 e 1818, já via com aprovação a ocorrência de “batuques” entre os escravizados, por considerar que esses encontros funcionavam como “uma válvula de escape” que favoreciam a “divisão interna” (PARÉS, 2018, p. 129).

A partir do século XIX e com um aumento expressivo no século XX, foi se dando a composição e socialização da “crioulização e mestiçagem” (PARÉS, 2018, p. 137) e um gradual assenhoreamento de locais citadinos, ou seja, conforme os termos de Sodré (1988), uma “territorialização”. Ainda na segunda metade do século XIX, o Candomblé já alcançava um estágio institucional semelhante ao da atualidade, pois além das práticas adivinhatórias e curativas, uma profusão de coletivos religiosos se estabelecia na área rural ou dentro das cidades, comunicando-se e se complementando. De acordo com Sodré:

A territorialização não se define como um mero decalque da territorialidade animal, mas como força de apropriação exclusiva do espaço (resultado de um ordenamento simbólico) capaz de engendrar regimes de relacionamento, relações de proximidade e distância [...] o território aparece assim como um dado necessário à formulação de identidade grupal/ individual, ao reconhecimento de si por outros (SODRÉ apud PARÉS, 2018, p. 138)

Parés explica da existência de cerimônias de culto tradicional africano, como a festa do “inhame” e a “do balaio”, sendo que esta última era celebrada em data concomitante a de

uma festividade católica, evidenciando sua origem brasileira. Isso demonstra a conjunção temporal das “duas dinâmicas, a da persistência e a da transformação, a da resistência e a da adaptação criativa” (PARÉS, 2018, p. 144).

Em algumas teses da antropologia e da sociologia da religião, alguns pensadores dizem compreendê-la na sua capacidade de oferecer significado ao sofrimento e formas para excedê-lo (Weber); na disponibilização de meios para se tolerar a opressão “emocional”(Malinowski) e, segundo pesquisadores africanos nos anos 60 e 70, ela atuaria na prevenção do “infortúnio” com a maximização da “boa sorte”, isto é, diante das dificuldades da vida, a religião garante “saúde, fecundidade, segurança psíquica, harmonia, poder, status e riqueza” (PARÉS, 2018, p. 103). Se a religião controla e explora, agindo como “ópio do povo” (Marx), ela possibilita ademais, meios de agregação social, assiste e proporciona “referências conceituais e morais” (PARÉS, 2018, p. 106) que se coadunam com o que a comunidade demanda em face dos sofrimentos e reveses da existência.

O sentido *religioso* da coletividade do Candomblé é discutido por Muniz Sodré, que o explica como litúrgico, devido ao sentido “radical” da palavra: “obra do povo”. A liturgia exprimiria a “lógica” relacional do adepto com as entidades, o complexo de regramento do “culto”, implicando numa outra espécie de “poder, uma função do consenso mediado pelo sagrado” (SODRÉ, 1999, p. 195).

Nas práticas religiosas representadas no filme *Tenda dos Milagres*, através da atuação de figuras firmadoras do sentido identitário da população enfocada, sejam elas as ialorixás, os rituais religiosos, os *orixás* e os *encantados*, além da presença interativa de divindades no dia a dia dos personagens, há uma indicação do poderio do Candomblé como agente agregador da comunidade negra baiana, do acolhimento dos que nele buscavam apoio, e também de sua insubordinação aos padrões hegemônicos.

Para edificar seus principais personagens, o romance *Tenda dos Milagres* baseia-se na atuação de algumas celebridades da nossa história. Uma delas, a que serve de fundamento para a construção do personagem Nilo Argolo, é o médico e cientista social maranhense Nina Rodrigues (1862-1906), adjunto da cadeira de Clínica Médica da Faculdade da Bahia, escritor de *Os mestiços Brasileiros* (1890) artigo que integra textos resultantes de suas pesquisas de “antropologia patológica”, e de livros como *As raças humanas e a responsabilidade Penal no Brasil* (1893) (CORRÊA, 2013, p.371, p. 373). É conhecido particularmente por suas pesquisas

científicas sobre a presença africana no Brasil, e por suas teorias embasadas no racismo científico e na criminologia biológica.

No estudo de *As ilusões de liberdade: A escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil* (2013), a antropóloga Mariza Corrêa esquadrinha fatos do início do século XX e ressalta que nessa fase, pode-se verificar "a relação dos intelectuais com o Estado e a sociedade; a história das ciências sociais no Brasil e de sua institucionalização; as relações entre região e nação e a própria definição de cidadania" (CORRÊA, 2013, p.13-14). Ela afirma que, em termos contextuais, a antropologia surge num momento histórico do colonialismo, quando o interesse de se entender diferentes povos está enquadrado no interior do sistema europeu e sua forma de teorizar "o mundo" (CORRÊA, 2013, p. 19), o que afeta sintomaticamente o Brasil.

Outra figura da história brasileira, e a mais importante para o livro e para o filme, é o artista plástico, escritor e estudioso de rituais africanos, o baiano Manuel Querino (1851-1923), no qual a figura de Pedro Archanjo principalmente se baseia, não obstante Jorge Amado diga, em *Navegação da Cabotagem* (1992):

Pedro Archanjo é a soma de muita gente misturada: o escritor Manuel Querino, o babalaô Martiniano Eliseu do Bonfim, Miguel Santana Obá Até, o poeta Arthur de Sales, o compositor Dorival Caymmi e o alufã Licutã – e eu próprio, é claro. De todos eles Archanjo incorpora um traço, uma singularidade, a preferência, o tom de voz, o gosto da comida, o trato das mulheres, a malícia (AMADO, 1992, p. 139).

Segundo a professora Maria das Graças de Andrade Leal, Manuel Querino teria sido um "artista de diversas artes": produziu desenhos, pintura e decoração, estudou na Academia de Belas Artes da Bahia, e chegou a participar do curso de arquitetura, apesar de não se diplomar. Ele teria atuado politicamente como membro das "classes artísticas e operárias durante e após a abolição e a proclamação da república" (A. LEAL) e em determinado momento, enveredou-se para a participação político-partidária. Andrade Leal conta que a primeira participação do artista foi na militância política em 1878 "como republicano", e que ele, no papel de "intelectual afro-brasileiro", interagiu com os diferentes mundos da cultura instruída e popular.

Nos campos de lutas cotidianas estabelecidas nas ruas, terreiros de Candomblé, associações artísticas e operárias, nos botequins, bem como nos círculos políticos e de letrados, como nos partidos, no Conselho Municipal, nas academias, no IGHB, nos

Colégios, Manuel Querino experimentou, articulou, analisou criticamente e produziu a sua literatura, destacando as contradições presentes na sociedade brasileira e baiana em particular no interior da nova ordem republicana que aderiu ao ideal de “civilização” e “progresso” na esteira do poder da ciência. Como pesquisador, Querino enveredou pela história do africano, do negro nacional, das camadas populares, dos trabalhadores, dos artistas, dos operários que, para ele, se constituíam em foco das preocupações intelectuais, sociais e políticas, apoiando-se nos princípios positivistas em voga, e associando recursos da memória e da oralidade (A. LEAL, sem data).

A película realizada entre 1975 e 1976, e lançada em 1977, é considerada como fiel ao romance de Jorge Amado, que também contribuiu na realização do roteiro. Robert Stam (2006) alerta que frequentemente há o pressuposto que a adaptação recoloca capciosamente a “superioridade axiomática da literatura sobre o cinema” (STAM, 2006, p. 20), o que se justificaria em uma série de preconceitos, como o de se entender como superiora a arte que é mais antiga (a escrita em relação ao cinema), ou devido a uma concepção dicotomal: se o cinema ganha, a literatura perde. Stam enumera outras razões, mas avalia que as teorias estruturalistas e pós estruturalistas desenvolvidas nas décadas de 1960 e 1970, acabam por subverter essas classificações e permitem que “todas as práticas de significação” sejam compreendidas como “sistemas compartilhados de sinais” equivalentemente dignos, rompendo com “a hierarquia entre o romance e o filme”. Teorias como a da “intertextualidade de Kristeva” correspondente ao “dialogismo” de Bakhtin, a da “intertextualidade” de Genette (STAM, 2006, p. 21), e depois, a desconstrutivista de Jacques Derrida, trazem novas abordagens e favorecem a ideia de interpenetração mútua e a percepção de que todo texto está impregnado ou é uma cópia parcial do *original* que o antecede.

Consoante Stam, Bakhtin “problematiza tanto autor e personagem enquanto entidades estáveis e unitárias”, enfatiza as “fissuras”, as “contradições insolúveis” e os “excessos” textuais (STAM, 2006, p. 22). Bakhtin entende que a manifestação artística pode ser nomeada como “construção híbrida”, no sentido que nela sempre há um complexo de discursos: o do “próprio” artífice numa imbricação com o que é enunciado por outros (STAM, 2006, p. 23). Por essa perspectiva, a “adaptação” seria igualmente uma orquestra de enunciados, “talentos e trajetos” combinada com “mídia e discursos”, o que nos anos 50, já era denominado por Bazin como “cinema ‘misturado’ ou ‘impuro’” (STAM, 2006, p. 23).

O teórico Pedro Vinícius Asterito Lopera (2016) traz uma interessante abordagem para o longa-metragem *Tenda dos Milagres*. Ele vê nas suas representações e narrativa, a absorção

de “conquistas estéticas e reapropriações” efetuadas pelas bases tropicalistas (LAPERA, 2016, p. 161), e que permitem que os “outros raciais e étnicos” (LAPERA, 2016, p. 160) ganhem uma diferente visibilidade e discussão. Para explicar seus pressupostos, Laperas se remete ao período ditatorial dos anos 70:

Além dos efeitos mais visíveis – tais como censura a obras de diferentes campos artísticos, expurgo e, em casos mais radicais, prisão e exílio de artistas – a vitória de uma concepção de nacional-popular à direita traduziu, dentre outros, a incorporação da doutrina do luso-tropicalismo de Gilberto Freyre pelos dirigentes do regime [...]. De um lado, isso significou o incômodo da ditadura com narrativas que contestassem o ideal de democracia racial e a visão de um povo etnicamente integrado e mestiço. De outro, possibilitou a alguns intelectuais de esquerda que, ao se situarem nesse momento de crise, reavaliassem as narrativas clássicas dos encontros culturais fundantes do Brasil moderno (LAPERA, 2016, p. 160).

Segundo Favaretto, citado por Laperas, a Tropicália se utiliza da alegoria e desfavorece o discurso politizado, agregando componentes culturais do “pop internacional”, revendo o “modernismo literário dos anos 1920”, e pondo em relevo “a tese do “encontro cultural e o conflito de interpretações”, ainda que sem oferecer uma proposta de suplantação (FAVARETTO, 2007 apud LAPERA, 2016, p.162). Ao devorar discursos e aspectos históricos que demonstram as indefinições da nação, o tropicalismo aglutina e confunde ingredientes “arcaicos e modernos, explícitos ou recalcados”, e sublinha a fragilidade das narrativas do momento (FAVARETTO, 2007 apud LAPERA, 2016, p. 162).

Laperas infere que as características da tropicália se impregnam na conjuntura social brasileira, isto é, há uma reconfiguração do *habitus*⁵⁴ naqueles tempos do país. Substituindo o exercício do *mandato*⁵⁵, que se praticava anteriormente, os intelectuais de esquerda acoplam a *mediação*⁵⁶ que é colocada explicitamente pelos tropicalistas. Diz Laperas:

A diferença não reside apenas na escolha das palavras, uma vez que mandato implica ausência de representação e hierarquia - falar em nome de - enquanto que na noção de mediação, a hierarquia entre intelectual e objeto abordado é relativizada e o recalcado pode assim ressurgir - falar *a partir de/com*⁵⁷(LAPERA,2016).

⁵⁴ Grifo meu. Conforme Bordieu, Pierre. *O poder simbólico*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2006.

⁵⁵ Grifo do autor.

⁵⁶ Grifo do autor.

⁵⁷ Grifo do autor.

O teórico diz que os componentes tropicalistas como "paródia, alegoria" e a junção de componentes fendidos em termos espaciais e temporais, já eram conhecidos do cinema brasileiro; um exemplo da utilização deles estaria na "chanchada". Então, a reformatação do "*habitus*", estimulada pela tropicália, abre lugar para a manifestação de um discurso "de raça e etnicidade" que não vai mais corresponder, como no passado, à eleição e validação de alguns elementos culturais em prejuízo "de outros", mas à sua apreensão de forma integral (LAPERA, 2016, p.163).

Para esse pesquisador, o filme *Tenda dos Milagres*, cujo centro temático se articula com a encenação crítica de formas de discriminação racial e os discursos raciais, é pela escolha de Jards Macalé como ator e compositor da trilha sonora, ou pelo uso da música-tema de Gilberto Gil: *Babá Alapalá*, que se evidencia "o diálogo com a tropicália" (LAPERA, 2016, p. 166).

Para ilustrar a distância de NPS da "doutrina oficial do luso-tropicalismo" de Gilberto Freyre, bastante apreciada pelo "regime civil-militar" (LAPERA, 2016, p. 174), e demonstrar o apreço que o cineasta dedica à teses mais contemporâneas como a de Florestan Fernandes, crítico da teoria de "democracia racial", Laperla transcreve um trecho da entrevista oferecida pelo cineasta, a Jards Macalé e Tarso de Castro, no *Folhetim*, da Folha de São Paulo, em 1977:

[...] Vamos de uma vez por toda acabar com a posição de marginal. Aliás muito parecido com o problema racial. O intelectual está muito identificado ao negro, ao índio, à mulher. [...] Intelectual brasileiro, para ser bom tem que ser superior, genial. Negro pra ser bom tem que ser professor da Faculdade de Medicina. Florestan Fernandes coloca isso claramente no livro "O negro na sociedade brasileira". Um país colonizado não pode ter consciência própria e o intelectual, o artista - esse nome aí - enfim, quem tem condições de pensar e refletir a respeito de sua própria condição e do povo do qual ele emerge, será um marginal (SANTOS, FOLHETIM- FOLHA DE SÃO PAULO, 20/11/1977).

Conforme Salem (1987), Jards Macalé teria sido originalmente escolhido para viver o papel de Pedro Archanjo em *Tenda dos Milagres*, assim como o do violonista em *O amuleto de Ogum*. Entretanto, em *Tenda*, o cantor-ator acaba saindo na metade do filme e é substituído pelo artista plástico Juarez Paraíso. Em 1976, NPS diz que, ao contrário do que havia sido veiculado nos jornais, Macalé não tinha se atritado com ele ou feito qualquer tumulto no decorrer das filmagens; afastara-se apenas por ter finalizado sua parte como ator, mas já estava trabalhando na trilha sonora (SANTOS, JORNAL J/R.T.CN 1976).

Ao discorrer, num programa de televisão, sobre o trabalho com atores não profissionais e a seleção deles para seus filmes, NPS diz que não usa um método, mas está frequentemente à procura de alguém que tenha “a própria vida” se assemelhando a do personagem.

É o caso de Juarez Paraíso! Juarez Paraíso é um Pedro Archanjo: Um grande artista plástico. Tem toda uma história de luta contra a discriminação. [É] um homem de vanguarda no pensamento político etc. Ele [...] [é] um Pedro Archanjo dos anos 70. Essa que é a ideia! (SANTOS, RODA VIVA, TV CULTURA, 1999).

Jards Macalé lhe questiona o porquê dele mesmo ter sido eleito como personagem em duas películas do diretor⁵⁸, e NPS responde aos risos que Macalé “é o *bardo*, o contador de histórias, um provocador, um transgressor!” (SANTOS, RODA VIVA, TV CULTURA, 1999).

Para o Jornal *Última Hora*, o músico discorre sobre sua participação em frente às câmeras e na pesquisa musical da película, afirmando ter frequentado festas, como as de *Oxalá* e do Pilão, a fim de compreender melhor seu personagem “como numa espécie de laboratório, numa tentativa de participar ativamente da *seita*, de pertencer ao grupo” (MACALÉ, ÚLTIMA HORA, 19-11-75). Jards Macalé se define como “marginal” porque não aceita “as regras do jogo”, construindo suas próprias normas; diz ter ganhado uma maior capacidade cinematográfica em razão de sua convivência de dois anos com NPS, “acompanhando todo o processo do cinema, desde a ideia inicial até o lançamento” (MACALÉ, ÚLTIMA HORA, 19-11-75).

José Roberto Zan (2010) afirma que Jards Macalé tem um tipo de atuação na música que o aproxima dos “tropicalistas⁵⁹”: É dele a produção do show “*Meu nome é Gal*” (1969), a composição musical da canção “*Vapor Barato*” (letra de Wally Salomão) do disco de Gal Costa: “*Fa-Tal – Gal a todo vapor*” (1971); é também dele a direção musical, os arranjos e o violão do LP *Transa* (1972), de Caetano Veloso. Sua participação no Festival Internacional da Canção, em 1969, vai reputá-lo como “maldito”, o que, segundo o sociólogo, pode ter sido motivado pela inserção da canção *Gotham City* no repertório, já que ela se refere simbolicamente à situação ditatorial vigente nesse período brasileiro; além disso, deve-se a “seu estilo áspero, agressivo, anárquico, e experimental” (ZAN, 2010, p. 87).

⁵⁸ Jards Macalé trabalhou em *Tenda dos Milagres* e em *O amuleto de Ogum*, do diretor NPS.

⁵⁹ O pesquisador Frederico Coelho vê no movimento Tropicalista, que teve “curtíssima duração” - apenas de 1967 a 1968- características como a “carnavalização, com disputas com a esquerda, “prisões” e “exílios”. <http://tropicalia.com.br/producaoacademica/a-formacao-de-um-tropicalista>

Zan discorre sobre o período pós 1968 chamado de “segundo golpe” militar, quando o Brasil experimenta enormes mudanças culturais e comportamentais ocasionadas por uma soma de fatores, como a “repressão política” acoplada ao avanço da “indústria cultural”, a derrota das organizações de esquerda e da “luta armada”, ao mesmo tempo em que se ouve no país os ecos da contracultura, “do movimento hippie” e da ebulição “estudantil” de 1968, que ocorrem nos Estados Unidos e na Europa. Na impossibilidade da participação política, o foco se volta para as questões “existenciais”, para a transformação do comportamento no que se refere ao “corpo”, ao sexo, as “drogas” etc. É quando o *rock* ganha novo estatuto, deixando de simbolizar o “imperialismo cultural ou alienação”, conforme se apregoava nos anos 1960, e se torna o arquétipo sonoro da “geração desbunde” (ZAN, 2010, p. 164). “Ser marginal” adquire um sentido positivo equivalente a uma posição “alternativa e crítica” às diretrizes instituídas, e de busca de caminhos contrários aos da “indústria cultural [...] integrada e racionalizada” (ZAN, 2010, p. 165).

Para Lia Duarte Mota (2016), as performances, musicalidade e letras de Jards Macalé, inserem o artista no movimento de contracultura, pois ele faz da sua “produção artística” uma relação direta com a vida, rompendo com protótipos de comportamento avalizados pela “sociedade brasileira” (MOTA, 2016, p. 104). Segundo Frederico Coelho, citado por Mota, o músico, assim como outros grupos de “artistas e intelectuais” do período, impregnam-se de “representações do marginal, do desviante, do criador fronteiriço entre a sociedade de consumo”, e fazem desse material uma “experimentação estética e pessoal” (COELHO, 2010 apud MOTA, 2016, p. 104).

Na sua canção “*Revendo Amigos*”, utilizada na trilha sonora de *O Amuleto de Ogum*, Macalé grita: “Se me der na veneta eu vou/se me dar veneta eu mato/ se me der na veneta eu morro/ E volto pra curtir”. Em virtude de sua atitude *rebelde* articulada com a disposição de “ir, voltar, matar e morrer”, o músico é censurado e obrigado a fazer várias retificações na letra (ZAN, 2010, p. 168). Para Zan, Macalé comportaria um modelo da crueza e aspereza desses anos de chumbo e que é transportado para sua forma de cantar, suas letras e melodias. Ele é um artista que se dispõe a ser um *nadador* “quase sempre contra a corrente”, contendo em si o que Adorno chama de “a barbárie da perfeição”⁶⁰ (ZAN, 2010, p. 170).

⁶⁰ “A barbárie da perfeição” é uma expressão de Steuermann, usada por Adorno (ZAN, 2010, p. 170).

Conforme já mencionado, com a saída de Jards Macalé do filme, o artista plástico baiano Juarez Paraíso é convidado para interpretar o papel de Pedro Archanjo. Paraíso, que se refere à arte como aquela que está capacitada a integrar os homens aos outros seres e de mitigar a “carga animalésca do ser humano”, explica que o convite é realizado após ele ter feito uma entrevista com NPS por outra razão. É Jorge Amado que, ao assistir as imagens da entrevista, fala para o diretor: “Aí [está] o seu Pedro Archanjo” (PARAÍSO, A TARDE, 2019). Não é a primeira aparição do artista plástico no cinema pois, segundo Midlej (2014), em 1971, ele surge como a figura principal do curta-metragem de Thomas Farkas: *Paraíso, Juarez*, onde fala de seu grande painel produzido para o cinema Tupy, em Salvador, e que é destruído mais tarde. Jorge Amado admira seu trabalho e o considera um dos grandes artistas baianos.

Nascido em 1934, em Arapiranga (BA), Paraíso tem formação de pintor, decorador, muralista, produtor de decorações carnavalescas com temas relacionados à memória negra. Até 1998, ele atua como professor da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia. Seus quadros, esculturas e painéis artísticos exploram os quadrinhos de ficção científica, numa relação que se estabelece tanto com o figurativo como com a abstração, com o abuso de formatos circulares e arredondados, e a utilização de diferentes materiais na sua feitura, como o clichê tipográfico, água-forte, água-tinta, metal etc.

Para o jornal soteropolitano *A tarde*, o artista conta que, em 1966 participou junto aos colegas Riolan Coutinho e Chico Liberato, da constituição da Bienal da Bahia, em Salvador. Sobre sua infância, ele relata que numa fase em que o pai esteve desempregado, passou miséria junto à família, comendo sobras das feiras. Ele tem ideias sobre arte que o conectam com as posições do personagem Pedro Archanjo, pois Juarez Paraíso diz acreditar que o artista, devido a sua sensibilidade, apercebe-se mais das “injustiças” e é capaz de “criar um trabalho de resistência, estimular a solidariedade, ajudar o próximo. Mostrar que a vida só vale nesse sentido” (PARAÍSO, 2019, A TARDE).

Quanto a música do filme, a canção *Babá Apalá*, de Gilberto Gil, explica o antropólogo José Jorge Carvalho que ela reflete um momento de forte ligação do cantor/compositor com a tradição africana iorubá, o que é evidenciado quando Gil a apresenta num festival Nigeriano, em 1977. Ela seria uma “homenagem ao orixá Xangô Aganju e a Babá Alapalá, nome de um egum” (CARVALHO, 2003, p.14). Carvalho argumenta que das primeiras vezes que ouviu a cantiga, pensou distinguir nela sons iorubás, porém mais tarde acabou por notar que a construção da música possui uma “textura rítmica” totalmente “binária”, o que a aproxima do

pop e do “do rock nacional” (CARVALHO, 2003, p. 14). Pode-se entender, por essa premissa, que Gilberto Gil agrega influências afro-brasileiras com várias outras, transformando essa junção na sua própria linguagem de colagem pop, samba, rock, e que é incorporada ao filme *Tenda dos Milagres*.

Gil canta em *Babá Alapalá*:

Aganjú Xangô/Alapalá, Alapalá, Alapalá/ Xangô Aganju/
 O filho perguntou pro pai/Onde é que está o meu avô/O meu avô onde é que está?
 O pai perguntou pro avô/Onde é que está meu bisavô/Meu bisavô onde é que está?
 Avô perguntou pro bisavô/Onde é que está tataravô/Tataravô onde é que está?
 Tataravô/ Bisavô/Avô/Pai Xangô, Aganjú Vira Egum /Babá Alapalá/Aganjú
 Xangô/Alapalá, Alapalá, Alapalá/Xangô Aganju Alapalá
 Egum espírito elevado ao céu/Machado alado/Asas do anjo Aganjú Alapalá
 Egum/Espírito elevado ao céu/Machado astral/Ancestral do metal/Do ferro natural
 Do corpo embalsamado/Preservado em bálsamo sagrado/Corpo inferno e morte
 De um rei nagô/ Xangô (GIL)

Em 1975, numa publicação do Jornal Última Hora, são mostradas as primeiras linhas do roteiro de *Tenda dos Milagres*:

Corre um copião bruto misturando cor e preto e branco, formatos vários, contratipos de filmes antigos, quadros parados, fotografias filmadas, como se fosse a primeira montagem de documentário, muito confuso, sem explicar-se. Prestando atenção, percebe-se que se trata de um filme sobre o povo, tal a constância de cenas mostrando o povo trabalhando, o povo dançando, cantando e criando (SANTOS, AMADO apud MARQUES. JORNAL ÚLTIMA HORA, 1975).

Através de imagens que justapõem realismo e realismo-fantástico, a narração de *Tenda* não é linear, e se decompõe numa trama do passado protagonizada pelo baiano Pedro Archanjo, abrangendo acontecimentos de um momento pós libertação da escravatura, no início do século XX, e uma outra fase, a da atualidade dos anos 70, que funciona como filme moldura e focaliza o personagem-narrador Fausto Pena quando anuncia a pesquisa em torno de Pedro Archanjo, que passa a ser contada através do cinema. Segundo Nelson Pereira dos Santos, ali está “o povo como modelo dele mesmo, numa linguagem (a de Jorge) generosa, favorável aos personagens” (SANTOS, JORNAL ÚLTIMA HORA, 1975).

Numa sala de montagem cinematográfica, diz o "poeta, jornalista" e cineasta Fausto Pena ao montador Dadá: “Esse filme pesquisa a história de Pedro Archanjo, um baiano do

passado que a polícia procurava classificar como pardo, paisano e pobre, metido a sabichão e a porreta, mas que na realidade... era um dos maiores cientistas sociais do mundo.”

Fig.1.T- Cineasta F. Pena escolhe cenas com o montador Dadá



Fonte: Filme “Tenda dos Milagres”, de NPSantos

Fig2.T -Fausto Pena e Ana Mercedes na recepção /

Fig.3.T Livingston e Ana Mercedes



Fonte: Filme “Tenda dos Milagres”, de NP Santos

Fig.4.T- Moça comenta a postura de Ana Mercedes/ Fig.5.T- Livingston e Ana Mercedes



Fonte: Filme “Tenda dos Milagres”, de NP Santos

Fig.6.T-Pedro Archanjo entra na casa com os amigos/ Fig.7.T- Morte de Pedro Archanjo



Fonte: Filme “Tenda dos Milagres”, de NP Santos

Fig. 8.T- Enterro de Pedro Archanjo/ Fig. 9.T- Baianas no enterro de Pedro Archanjo



Fonte: Filme “Tenda dos Milagres”, de NP Santos

Década de 40: Um Pedro Archanjo idoso, interpretado pelo artista plástico baiano Juarez Paraíso, entra na sala de uma casa humilde, e vem rodeado por um grupo de pessoas risonhas e afetivas. Algumas delas dançam, ouvem o rádio enquanto Archanjo senta-se diante de uma mesa, tomba o corpo para frente e morre.

Os diferentes tempos da narrativa se intercalam, apresentando planos fílmicos dos anos 70, nos quais surgem os personagens dessa trama paralela: Fausto Pena (Hugo Carvana), sua namorada Ana Mercedes (Sonia Dias) e o norte-americano James D. Livingston, todos eles no interior de um lobby de hotel, participando de uma recepção para a imprensa e convidados. Livingston entra na sala causando alvoroço e *informa* aos brasileiros da existência do baiano, o intelectual mestiço de nome Pedro Archanjo, que nasceu nos fins do século XIX e viveu até os anos 40.

Fausto Pena é contratado pelo norte-americano, e inicia a pesquisa em torno da vida do filósofo-sociólogo. A história de Pedro Archanjo vai nos levar ao início dos anos 1900, na Bahia, e vê-se então a interdição aos negros de comparecerem às festas de carnaval, de realizarem suas práticas religiosas, e os discursos que alardeiam sua inferioridade *comprovada* pela ciência europeia e estadunidense. O antípoda de Pedro Archanjo é o professor Nilo Argolo (Nildo Parente), supremacista branco, que prega a degenerescência dos negros e mestiços. Nas cenas iniciais, Pedro Archanjo Ojuobá (Jards Macalé) é apresentado como um jovem bedel da Faculdade de Medicina da Bahia, frequentador de terreiros de Candomblé, adepto de Xangô e defensor da cultura e da religiosidade brasileira de matrizes africanas, além de ser mulherengo e fazedor de filhos que se espalham pela cidade Salvador. Ele se envolve romanticamente com a finlandesa Kirsil que engravida dele e, mais tarde, quando a jovem retorna ao país de origem, leva o filho de Archanjo na barriga.

Quando mais velho, o protagonista passa a ser corporificado pelo artista plástico Juarez Paraíso, e é quando assume as lutas do povo negro pelo direito de vivenciar sua religiosidade. Após ser advertido pela matriarca do terreiro, a mãe de santo, para produzir intelectualmente, ele se volta mais e mais para as pesquisas em torno da cultura afro-brasileira e da "mestiçagem do povo baiano", enquanto o delegado Pedrito Gordo e seus asseclas deflagram guerra contra os terreiros de Candomblé e seus afiliados.

A história moldura expõe as dificuldades do cineasta-jornalista Fausto Pena: sem dinheiro, lutando para terminar o filme, para conseguir apoio da Embrafilme, para entender a personalidade de Pedro Archanjo e para ficar com a namorada Ana Mercedes. Também faz ver as disputas dos órgãos midiáticos que tentam transformar, de qualquer maneira, a história de Pedro Archanjo num artigo mercadológico consumível.

No fim do longa-metragem, assistimos a uma segunda versão da morte de Pedro Archanjo. Ele participa de uma manifestação de rua, sente-se mal e desfalece na calçada, enquanto a passeata continua. Letreiros passam sobre as imagens do desfile que celebra a data de 2 de julho de 1823, na qual, conforme Stam, "os baianos, negros, índios, mestiços e brancos pobres expulsaram os portugueses, num momento histórico em que a independência foi conquistada de baixo, e não meramente proclamada de cima" (STAM, 2007, p. 427).

Como mencionado anteriormente, algumas das imagens dos anos 70 mostram na sala de montagem, Fausto Pena e o montador Dadá⁶¹ avaliando o *copião* cinematográfico. Na telinha da *moviola*, aparecem as imagens do lobby do hotel cheio de gente, a entrada do norte-americano James D. Livingston e, em seguida, seu rápido avizinhamento por parte de Ana Mercedes, a noiva do poeta Fausto Pena: corpo magro, longilíneo, cabelos encaracolados ornamentando o rosto, fazendo o tipo morena-*mulata*⁶². Algumas moças observam a cena, uma delas, uma loura de olhos azuis reclama irritadamente para as companheiras a seu lado: “Mas que putinha mais oferecida, não?!”

No livro *Multiculturalismo Tropical*, Robert Stam discorre, entre outras coisas, sobre o racismo no Brasil e de como ele é representado pelo cinema brasileiro. O brasilianista faz uma análise de *Tenda dos Milagres* e se detém nessa primeira aparição de Livingston na tela da moviola, descrevendo-a com o comentário do montador Dadá: “Quem tem pinta de cientista é esse cara aí!” (mas não Pedro Archanjo). O personagem Dadá exprime uma ideia do senso comum que estabelece a posição que o negro/mestiço deve ocupar, e esse espaço não é aquele conferido ao “cientista” ou ao professor, mas se situa num nível “inferior” (STAM, 2008, p. 84). O comentário da moça para as colegas, evidencia seu preconceito: Ela vê Ana Mercedes se encaminhando para o americano, o que significa uma transgressão das posições determinadas; ela está diante de uma *mulata* que *não conhece seu lugar*.

Uma observação de Roberto DaMatta (1987) ajuda a refletir a questão hierárquica brasileira:

num meio social como o nosso, onde 'cada coisa tem um lugar demarcado e, como corolário, - cada lugar tem sua coisa', índios e negros têm sua posição demarcada num sistema de relações sociais concretas, sistema que é orientado de modo vertical: para cima e para baixo, nunca para os lados (DAMATTA, 1987, p. 76).

Na entrevista coletiva para a imprensa, as respostas do intelectual norte-americano vão definindo o propósito cinematográfico, e questões de etnicidade, miscigenação e discriminação racial, tomam vulto. Diz Livingston (em inglês, com legendas em português):

⁶¹ O personagem Dadá é representado por Severino Dadá, montador de vários filmes brasileiros, como: *Nem tudo é verdade* (Rogério Sganzerla, 1987), *Corisco e Dadá* (Rosemberg Cariry, 1996), *Tenda dos Milagres* (Nelson Pereira dos Santos) etc. Dirigiu e editou documentários *Geraldo José – o som sem barreiras* (2002) e *Memórias da Glória* (2005).

⁶² Numa cena posterior, num escritório de Jornal, um jornalista vai comentar o interesse do norte-americano por Ana Mercedes: “Ele gosta de mulatas”!

Eu vim para a Bahia para estar na terra do famoso brasileiro filósofo, escritor, jornalista e sociólogo: o homem que influenciou minha vida mais que qualquer outro, e eu estou falando agora de Pedro Archanjo. [...] Eu preciso dizer que nas obras de Pedro Archanjo, ele nos diz que o único jeito de termos uma sociedade verdadeiramente democrática, é pela mistura das raças...⁶³

Nas cenas que se sucedem, aparecem episódios onde vão sendo desvendados os fatos sobre “baiano do passado, [...] pardo, paisano e pobre”⁶⁴. Uma sequência de *planos* expõe o povo das ruas: ele é o mestiço, o negro, o branco pobre. Ele está nas ruas centrais com cestas de penduricalhos à venda, espera nos pontos de ônibus, perambula e comercializa frutas e objetos nas feiras livres.

Fig. 10.T- Ana Mercedes, Livingston e Fausto Pena no terreiro/ Fig.11.T- Mãe Mirinha do Portão no terreiro



Fonte: Filme “Tenda dos Milagres”, de NP Santos

Fig.12.T- No terreiro de Mirinha do Portão / Fig.13.T- Ana Mercedes, Livingston e Fausto Pena no terreiro



Fonte: Filme “Tenda dos Milagres”, de NP Santos

⁶³ Fala do filme *Tenda dos Milagres*.

⁶⁴ Fala do personagem Fausto Pena.

Fig.14.T -Ana Mercedes entra em transe/



Fig.15.T- Livingston e Ana Mercedes entram no hotel



Fonte: Filme: Tenda dos Milagres, de NP Santos

É noite: Ana Mercedes, Livingston e Fausto Pena vão ao terreiro⁶⁵ de Candomblé de *Mirinha do Portão*. Eles se acomodam num banco junto à uma plateia de aparentes turistas que assistem a dança circular das participantes: mulheres negras vestidas em roupas festivas nas quais as camisas brancas predominam, com saias coloridas amplas e rodadas, turbantes na cabeça, colares, brincos e pulseiras de contas. Conforme Bastide (1978), os cânticos do Candomblé são feitos no idioma da “nação” africana ou em português, como no caso do Candomblé Banto e Caboclo da cena analisada. Devem ser cantados, mas também dançados, pois através dos dois e com a *rememoração* de determinados incidentes da história mítica, adquire-se “o poder evocador”. Fala e “gesto” se complementam, um com “o encantamento da palavra” e o outro com a “força da imitação mimética”; com isso, os orixás podem *montar* “em seus cavalos, à medida que vão sendo chamados” (BASTIDE, 1978, p. 23). Num canto da sala estão reunidas imagens de várias divindades, de São Jorge, de Iemanjá. As batidas dos atabaques repercutem sonoramente pela aposento, junto às vozes femininas que cantam para os *santos*. Uma mulher sentada numa cadeira, segura um sino de metal, o *agogô*⁶⁶. Entende-se que ela é a *ialorixá*, a sacerdotisa, a que comanda o terreiro: Mãe Mirinha. Segundo Bastide, além da *ialorixá* organizar o culto (ou *babalorixá*, se for um homem), é ela

⁶⁵ Segundo Reginaldo Prandi, *terreiro de candomblé* “é o nome que se dá ao espaço de Candomblé e as outras religiões afro-brasileiras”. No passado, os cultos aconteciam em quintais ou roças ao ar livre, mas depois passaram a ser realizados em barracões “cobertos de sapê”, com “danças sagradas, cômodos para abrigar os altares dos orixás e a clausura, [...]e] as iniciações secretas. Esse conjunto é chamado ainda hoje de terreiro” PRANDI, Reginaldo. *Religião e Sincretismo em Jorge Amado* In SCHWARCZ, Lília; GOLSTEIN, Ilana Selter. *O universo de Jorge Amado*. Org. Rio de Janeiro: Companhia das Letras. 2009.

⁶⁶ Agogô- instrumento de música religiosa, composto de dois sininhos metálicos desiguais, que se bate com uma varinha igualmente de metal. O “sino simples ou duplo” é agitado pelos *babalorixás/ialorixás* quando há necessidade de se apressar a *descida dos deuses nos filhos de santo* (BASTIDE, 1978, p. 285).

que prepara “os objetos sagrados”, dirige “as festas públicas ou privadas”, identifica os deuses que se “manifestam”; é quem regulamenta “os sacrifícios e iniciações” e consulta a *obi* ou os búzios para saber do desejo dos orixás (BASTIDE, 1978, p. 55). Ao mesmo tempo que os sacerdotes conservam “autoridade absoluta” sobre a congregação religiosa de sua administração, eles também têm deveres, como o de prover “assistência pecuniária” e “moral” (BASTIDE, 1978, p. 55).

O espaço do terreiro de Candomblé é celebrado por uma câmera acolhedora que faz uma sucessão de planos com imagens documentais das adeptas que rodam: são rostos e nuças, torsos e quadris que molejam. Estampa-se a compenetração nas feições delas e dos músicos; eles batendo as mãos nos tambores. Ao fundo está a plateia que é formada por famílias, algumas com crianças no colo. Há uma atmosfera geral de pacificidade e confiança que parece conectar o grupo de seguidores ao público que testemunha a performance. Algo de misterioso e mágico como que se desprende das imagens desse ritual que ganha sentido na definição de Parés para religião: é “um conjunto de práticas que estabelecem uma interação entre ‘este mundo’ (dos humanos) e o ‘outro mundo’ invisível, habitado [...] por uma série de ‘entidades espirituais’ responsáveis pela sustentabilidade da vida” (PARÉS, 2018, p. 104). Cada elemento desta cerimônia pública registrada pelo filme, expõe do que se trata o Candomblé: ali estão três músicos, os alabês, com os três tambores sagrados que, conforme Bastide, têm grande importância para a liturgia, pois com seus sons, eles fazem intercessão “entre os homens e os deuses”. O maior deles é o *rum*; o de tamanho médio é o *rumpi* e o *lê* é o menor. São divinizados, receberam nome, batismo com água benta proveniente da igreja, e defronte deles, um círio foi queimado do início ao fim. Eles *comeram* e continuam a *comer* anualmente “azeite de dendê, mel, água benta e o sangue de uma galinha” que tem a cabeça arrancada pelo babalorixá⁶⁷ “em cima do corpo do instrumento inclinado”. Não podem ser emprestados ou vendidos antes de rituais de “dessacralização ou de consagração”, e sua musicalidade faz “*baixar* os deuses” nos adeptos (BASTIDE, 1978, p. 21). Além dos tambores, também as varetas, dormidas anteriormente “junto dos deuses”, no santuário”, estão entranhadas da potência “sagrada” e são capazes, quando batidas nos instrumentos, de convocarem o comparecimento dos orixás (BASTIDE, 1978, p. 21).

⁶⁷ Babalorixá- “(em português, *pai de santo*) Sacerdote encarregado da direção de um candomblé” BASTIDE, 1978, p. 285).

No terreiro de Candomblé do filme, a *ialorixá* toca a *aja*⁶⁸; as *filhas de santo* se curvam e se alongam o corpo de um lado e do outro, fazendo *dobale*⁶⁹ diante dela. As vozes femininas cantam em português e em iorubá, acompanhadas pela repercussão dos três tambores sagrados. Como sinaliza Bastide, são os cantos, as danças dos fiéis, os sons dos tambores, a supervisão dos babalorixás/ialorixás, que fazem a composição dos elementos evocadores dos mitos. Uma das moças parece transmutada durante o ritual e é amparada para fora do barracão.

Juana Elbein dos Santos (1984), no seu estudo sobre a cultura Nagô na Bahia, explica que para chegar à possessão, é necessário primeiramente a “interiorização e a mobilização de elementos simbólicos ou espirituais, individuais ou coletivos, que transformam o ser humano num verdadeiro altar vivo, no qual pode ser invocada a presença do Orixá” (E. DOS SANTOS, 1984, p. 44). O orixá se comporia por “forças ou entidades sobrenaturais”, bases simbólicas que regulam eventos do cosmo, da sociedade ou da individualidade, externalizando-se, sendo vividos e atualizados pelo ritual, e que tem seu ponto alto na possessão. Quando a noviça absorve os elementos da *ialorixá*, converte-se então em detentora e condutora de um axé particular que é manifestado por meio da possessão: “É a força do axé que permite que o orixá *seja e se realize*”⁷⁰ (E. DOS SANTOS, 1984, p.44). Elbein dos Santos explica que o complexo religioso, com seus mitos e deuses, revive por meio da dinâmica expressiva da possessão

num tempo recriado psicologicamente, aqui e agora, dramatizada numa experiência pessoal, [com] a existência de um sistema de conhecimentos, de uma doutrina. A doutrina só pode ser compreendida na medida em que ela é vivida através da experiência ritual – analogias, mitos e lendas revividos; o conhecimento só tem significado quando incorporado de modo ativo (E. DOS SANTOS, 1984, p. 45).

Como que hipnotizada, Ana Mercedes encara os gestos corporais das dançarinas e, subitamente, seu próprio corpo estremece como que possuído por movimentos involuntários; seus olhos permanecem fechados: ela como que *recebe e incorpora um orixá*. Fausto Pena e o norte-americano a amparam nessa quase dança-possessão e começam a retirá-la do salão. Mãe Mirinha se aproxima. A cena termina aí.

⁶⁸ Aja- “sininho de ferro, instrumento de música religiosa” (BASTIDE, 1978, p. 284).”

⁶⁹ Dobale- “saudação das filhas possuídas por [...] Orixás femininos e que consiste em se deitar ao comprido no chão, apoiando-se nos quadris e nos antebraços, uma vez do lado direito, outra vez do lado esquerdo” (BASTIDE, 1978, p. 286).

⁷⁰ Grifo meu.

Sobre a função do corpo durante a possessão, Muniz Sodré (1999) sublinha que dentro da concepção africana, ele se vincula ao “sagrado”, e que o “sagrado” constitui a pessoa pelo legado da ancestralidade e das divindades, então a “experiência sacra” acontece mais no nível corporal que no intelecto, mais no soma que no psíquico; há uma “corporalidade do *Arkhé*”⁷¹ que se pode definir menos como individual e mais como grupal ou ritual. O *Arkhé* afro-brasileiro difere do cristão e embora haja uma divindade suprema, “*Oludumaré* ou *Olorum*”, ela é identificada como “princípio de criação da terra, de doação da vida, autor do dia e da noite, gerador de outras divindades” (SODRÉ, 1999, p. 198-p.199). No Candomblé, é peculiar a participação corporal; o corpo se integra ao “simbolismo coletivo na forma de gestos, posturas, direções do olhar, mas também de signos e inflexões micro corporais, que apontam para outras formas perceptivas (SODRÉ, 1999, p. 205).

Bastide frisa que se uma pessoa não iniciada tem “uma crise de possessão”, assim como acontece com Ana Mercedes- isso sinaliza que ela foi “atacada por um santo bruto”, podendo ser levada a desabar no chão. Nesse caso, o indivíduo precisa ser conduzido “para o interior do santuário” a fim de que o *babalorixá/ialorixá mate o santo*, ou seja, faça que o “paciente” retorne ao “estado normal” (BASTIDE, 1978, p. 35). No filme, ainda que não fique evidente pois a cena é interrompida, quando se dá a possessão da personagem e *Mãe Mirinha* se avizinha dela, entende-se que a mãe de santo está cumprindo uma de suas incumbências de chefe de terreiro, que é a de oferecer proteção. Não sabemos se Ana Mercedes é iniciada, se tem conhecimento religioso, mas essas primeiras passagens já assinalam uma ligação sua com a ancestralidade africana.

Antes disso, na festividade no lobby de hotel, quando o norte-americano dá uma entrevista coletiva, Ana surge como mulher insinuante e petulante, definida por Livingsgton, como *melhor exemplo da mestiçagem brasileira*. Ela anda com altivez e ousadia, deixa sua bolsa com o noivo Fausto Pena, sorri para o estrangeiro, dá sua mão a beijar, senta-se ao lado dele e o acompanha como intérprete das falas dos repórteres, mostrando-se totalmente indiferente aos olhares furtivos e reprovadores das mulheres circunvizinhas. Em todos os

⁷¹ *Arkhé*, que no Cristianismo é compreendido como um “Deus transcendente, absoluto e onipresente”, tem outra conotação na religiosidade afro-brasileira, embora os nagôs concebam similarmente, a existência de um “Deus supremo, um princípio criador” que nomeiam como “*Oludumaré* ou *Olorum*”. Para as religiões afro-brasileiras, ele seria o “princípio de criação da terra, de doação da vida, autor do dia e da noite, gerador de outras divindades” (SODRÉ, 1999, p. 198-p.199).

episódios fílmicos, o poeta-cineasta Fausto Pena observa a noiva Ana e se mostra embaçado, agindo como um mero figurante diante do protagonismo dela.

Na sequência fílmica do lobby do hotel, percebe-se uma certa ironia nas imagens tipo “cartão postal” que se sucedem, parecendo aludir e comentar os estereótipos relacionados à beleza, exotismo e trigueirice do país: ali estão os garçons e garçonetes com suas indumentárias coloridas, elas vestidas de *baianas*, sorrindo, movimentando-se pelo salão e servindo whisky para a *nata* de Salvador; a canção *Aquarela do Brasil*⁷² funciona como fundo musical; a presença da “imprensa nacional e internacional”, da intelectualidade, dos “artistas” e da “alta sociedade” da Bahia, todos se mostram ali configurando a elite brasileira, aquela que se levanta (na chegada de Livingston), e depois *se curva* diante dos títulos prestigiosos do norte-americano, o jovem e apolíneo homem branco-ostentador-de-conhecimento-mais-autoridade, que aponta aos brasileiros aquilo que eles ainda não sabem, mas precisam saber. Embora seja Livingston aquele a divulgar da existência de Pedro Archanjo, falando de sua importância aos personagens da festa e deflagrando a pesquisa que é mostrada no filme, a relação que a elite trava com ele, passa, de forma geral, uma ideia de servilidade e de submissão.

Os terreiros de Candomblé apresentados em *Tenda* parecem dar de encontro com a realidade dos integrantes candomblecistas, suas festas e cultos. Suas ialorixás: Mirinha do Portão, Mãe Runhó do Bogum e mãe Majé Bassan, são aquelas que dirigem os espaços. Há duas cenas de cultos afro-brasileiros que são filmadas num cenário construído para o filme, e as duas se passam no terreiro de pai Procópio de Oxóssi, vivido pelo *babalorixá* Luis da Muriçoca. Segundo Muniz Sodré (1999), o terreiro, *egbé*, ou roça, tem papel fundamental para o coletivo candomblecista. O terreiro jeje-nagô é considerado pelos seus adeptos como espaço recriador da “civilização africana”, o centro emanador da “reterritorialização do homem negro na diáspora” (SODRÉ, 1999, p. 194). A “comunidade-terreiro” pode ser

⁷² A canção *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, diz: Brasil, meu Brasil brasileiro Meu mulato inzoneiro/ Vou cantar-te nos meus versos/O Brasil, samba que dá/Bamboleio, que faz gingar/ O Brasil do meu amor/ Terra de Nosso Senhor/ Brasil! Brasil! Pra mim! Pra mim! /Ô, abre a cortina do passado/ Tira a mãe preta do cerrado/Bota o rei congo no congado/Brasil! Brasil! /Deixa cantar de novo o trovador/ À merencória luz da lua/ Toda canção do seu amor/Quero ver essa Dona caminhando/ Pelos salões, arrastando/O seu vestido rendado/Brasil! Brasil! Pra mim! Pra mim! / Brasil, terra boa e gostosa/Da morena sestrosa/ De olhar indiscreto/ O Brasil, samba que dá/ Para o mundo admirar/ O Brasil do meu amor/ Terra de Nosso Senhor/ Brasil! Brasil! Pra mim! Pra mim! / Esse coqueiro que dá coco/ Onde eu amarro a minha rede/ Nas noites claras de luar/ Ô! Estas fontes murmurantes/ Onde eu mato a minha sede/ E onde a lua vem brincar/ Ô! Esse Brasil lindo e trigueiro/ É o meu Brasil brasileiro/ Terra de samba e pandeiro/ Brasil! Brasil!

entendida como depósito e centro de reinterpretação de todo um legado “simbólico” que se explicita por meio dos “mitos, ritos, valores, crenças, formas de poder, culinária, técnicas corporais, saberes, cânticos, ludismos, língua litúrgica (o iorubá)” etc (SODRÉ, 1999, p. 195).

No longa-metragem não há uma preocupação em especificar para o espectador as diferenças ritualísticas de cada *nação*, exceto por pequenos enunciados que *falam* dos territórios das três ialorixás baianas: mãe Mirinha do Portão⁷³, mãe Runhó de Bogum, mãe Majé Bassan. No barracão de Mirinha do Portão, onde se desenrola a cena dos anos 1970, já descrita, o Candomblé praticado é o da *nação Angola*, também chamado de Caboclo, amalgamado com elementos indígenas. Tem origem *Banto*. Segundo Reginaldo Prandi (1996), os Bantos, além de cultuarem os caboclos, adotam em seus rituais os orixás dos iorubás, mas com os nomes de seus *inquices*. Desde a década de 30, também usam de expedientes ritualísticos *nagô*, mantendo, entretanto, como linguagem do ritual, o português. Nesse tipo de Candomblé são cultuados somente os antepassados indígenas, creditados como os “verdadeiros ancestrais brasileiros” (PRANDI, 1996, p. 17). A outra ialorixá que aparece no filme é Mãe Runhó do Bogum⁷⁴, tida como a última descendente imediata dos africanos do Reino de Daomé. Na pesquisa realizada por Pedro Archanjo com os idosos afrodescendentes, é ela que explica da importância do culto da serpente pelos *Jeje*.

No caso da Mãe Majé Bassan⁷⁵, personagem que está presente em vários momentos do longa (dando conselhos para Archanjo, repassando-lhe palavras de encantamento, dançando na festa comemorativa pela formatura de Tadeu Canhoto), conquanto não se tenha encontrado informações se sua intérprete é realmente uma sacerdotisa do terreiro, ela imprime na sua figura miúda, no seu gestual e na dança, uma força que nos remete à autoridade espiritual e à sabedoria de vida dos afrodescendentes ligados aos “princípios cósmicos originários”, ou seja, aos orixás (SODRÉ, 1988, p.70).

Anos 1930: No interior da sala de uma casa modesta, se adentra um grupo ruidoso e alegre com o velho Pedro Archanjo entre eles, além de mulheres decotadas e um outro

⁷³ Mãe Mirinha do Portão, ou Altamira Maria Conceição Souza (1924-1989), é considerada a cofundadora do terreiro Terreiro São Jorge Filho da Goméia -Terreiro do Portão- em 1948, localizado em Lauro de Freitas, Bahia.

⁷⁴ Segundo a Fundação Gregório de Matos, “Maria Valentina dos Anjos Costa - Doné Runhó ou Mãe Ruinhó - (Salvador, 1877 - 27 de dezembro de 1975) - Doné do Terreiro do Bogum, iniciada para o Vodun Sobô”, tornou-se ialorixá com 21 anos de idade e se manteve no cargo por 50 anos.

<http://mapas.cultura.gov.br/espaco/11689/>

<http://www.culturaafgm.salvador.ba.gov.br/images/stories/SitiosHistoricos/esculturas/2011/maerunho.pdf> ;

⁷⁵ Mãe Majé Bassan é interpretada por Maria Pequena. Não foram encontradas informações sobre a atriz.

homem também envelhecido, o Major Damião. Eles se preparam para dançar, mas antes se atentam às notícias do rádio, o "Repórter Esso", que informa sobre a participação dos aliados na segunda guerra mundial. Uma das mulheres com os seios mal encobertos, manifesta o receio de que Hitler chegue ao poder e que resolva matar "tudo o que não seja branco puro". São os primeiros momentos de Pedro Archanjo Ojuobá na tela, já se referindo ao assunto que perdurará por toda a película: a miscigenação da população brasileira. Archanjo concorda com o amigo quando este afirma que o povo não vai deixar de nascer, crescer e se misturar: "Tem razão, meu camarada! Nunca ninguém vai poder acabar com a gente! Nunca! Nunca!" Depois dessa fala, Pedro Archanjo estremece o corpo e desfalece sobre a mesa da sala. Está morto.

Enterro de Pedro Archanjo: Dia cheio de sol, um cortejo fúnebre de elegantes candomblecistas marcha pelo cemitério. Vozes cantam uma cantiga em iorubá: "Iku lonan ta ewê xê Iku lonan ta ewê xê Iku lonan⁷⁶". Há um grande ajuntamento de pessoas, onde são vistos alguns dos amigos de Pedro Archanjo além de, aparentemente, integrantes da congregação religiosa. A maioria veste trajes brancos: os homens em ternos, um ou outro com chapéu na mão, gravatas e sapatos pretos naqueles que carregam o esquife; as mulheres em saias longas, camisas, colares, um pano rendado circundando o torso fazendo o estilo *Baiana* ou de adeptas do Candomblé; umas têm os cabelos cobertos por um lenço, e trajam vestidos, seguram terço e livro escuro (bíblia?); várias delas carregam uma cesta rasa de onde retiram pétalas de rosas. O grupo segue uma "marcha hesitante", projetando ritmicamente um pé para a frente e outro para trás. Não há choro. O desfile ritualístico é feito no cemitério com a presença majoritária de uma população negra, numa reafirmação dos laços que Archanjo cultivou em vida, demonstrando, além disso, a união dos candomblecistas e a ligação com as tradições religiosas afro-brasileiras. Segundo Bastide (1978), só a morte rompe os vínculos do fiel com sua divindade e com a sociedade africana. Os rituais fúnebres obedecem a hierarquia do terreiro. Se a "iniciação", conduz o indivíduo para dentro do Candomblé; "os ritos funerários" o fazem "sair" ou ser entronizado "sob a forma de Egum" (BASTIDE, 1978, p. 62). Para esse antropólogo, a cerimônia funerária não tem cunho triste, porque é apenas o corpo que se enterra: O que permanece é o Ori⁷⁷ que será, em seguida, expulso através do rito do

⁷⁶ Letra iorubá do cântico fúnebre, conforme o livro *Tenda dos Milagres*, de Jorge Amado.

⁷⁷ Ori- cabeça, espírito.

axexé⁷⁸. Assim que o Ori parte, vai se tornar Egum⁷⁹, que posteriormente será fixado no terreiro. Daí em diante estará apto a receber homenagens.

Início do século XX: Na segunda aparição no filme, Archanjo (Jards Macalé) se faz ver como um jovem bedel que caminha com desenvoltura pelo pátio externo da escola de Medicina de Salvador. Os estudantes o cercam alegremente e comentam da posição de um dos renomados professores, Nilo Argolo, sobre negros e mulatos, e de classificá-los como inferiores. Archanjo ri e argumenta que ali "não sobra um pra remédio", todos são mestiços e podem se entender inseridos no desprezo do mestre Argolo. Risada geral, porém, um dos rapazes rechaça raivosamente o discurso de Pedro Archanjo, dizendo que vai "quebrar a cara desse negro"!

Como escreve Carlos Haselbag, a vivência do ódio racial "permeia cada etapa do ciclo de vida dos negros e mestiços. Está na família, a primeira unidade de socialização; está nas escolas [...]está no mercado de trabalho, na violência policial. Ele afeta tudo na vida diária (HASELBAG, SILVA apud STAM, 2008, p. 84). Na cena referida acima, pode-se destacar as maneiras de Archanjo ao se relacionar com os alunos da instituição, numa demonstração de tranquilidade, despreocupação, de familiaridade; há provocações por parte do bedel, mas companheirismo de ambos os lados. O filme explicita mais uma vez a ideia de miscigenação do país, enfatizando a visão de Archanjo: "Todos são mestiços." A partir da asserção do bedel, são exibidas a virulência e a repulsa dos fenotipicamente brancos com a conjectura de sua própria mestiçagem e de serem parte de um grupo de seres humanos secundários.

Após o evento no terreiro de mãe Mirinha do Portão, Fausto Pena conduz Ana e Livingston para o hotel. Fausto vai estacionar o carro, enquanto Ana Mercedes e o norte-americano se encaminham para o lobby. Ana persuade o *intelectual* a investir na pesquisa sobre Pedro Archanjo, a ser elaborada por seu noivo.

A cena proporciona diferentes leituras para o espectador. Há uma negociação subentendida entre os três personagens, um não dito que sugere acordo para além dos arranjos em torno da pesquisa. No final, Fausto Pena se afasta sozinho, segurando as notas do dinheiro. A noiva Ana Mercedes fica e se adentra com *o belo gringo* num espaço que não

⁷⁸ Axexé- (ou Candomblé funerário) –ritual celebrado depois da morte dos membros de uma seita para expulsar suas almas da terra (BASTIDE, 1978, p. 285).

⁷⁹ Egum- espíritos de mortos.

visualizamos. As conversas e a postura dos três personagens transmitem uma sensação de aviltamento, especialmente pela figura do jornalista-poeta que parece frustrado e submisso em face de um poder simbólico (e material) que advém do norte-americano. Fausto se encaminha para a porta de saída do hotel.

Na cena seguinte, Ana e Livingston estão no quarto do norte-americano. Ali há beijos e *agarramentos*, ela começa a se despir e ele também. Ana retira o vestido, toca seu próprio sexo e diz: “Agora que eu quero ver se você é bom mesmo... ou se é só fachada?!!” Ele responde: “*Let’s find out!*”.

Robert Stam (2007) critica o filme no que enxerga como enaltecimento da “democracia racial” que dá primazia ao branqueamento, em detrimento da “inferioridade negra” (STAM, 2007, p. 426). No nosso caso, perguntamo-nos do sentido de algumas das encenações: O noivo-jornalista-cineasta, ao receber dinheiro, é pago para facilitar a estada de Ana com o norte-americano? Há realmente uma conexão da permanência da moça com o *gringo* e a pesquisa sobre Pedro Archanjo? A desenvoltura de Ana com Livingston e com os homens em geral, está nos comunicando de sua forma livre de vivenciar o sexo? Ou de uma mercantilização sua a fim de obter favores? Que ela possui um senso amoral? Podemos nos indagar acerca das posições dos seres ficcionalizados em *Tenda dos Milagres* e ver seus elos com a sociedade brasileira: Quais seriam os jeitos para uma *mulata* se adentrar e ser aceita num mundo em poder dos brancos? As atitudes de Ana fazem parte de uma espécie de negociação sua para que seja reconhecida como mulher sensual, pensante e com dotes intelectuais? Porque Ana exprime suas convicções para a feitura de uma peça de teatro sobre Pedro Archanjo e Rosa de Oxalá, ela é participante dos debates acerca das figuras situadas em torno do protagonista do passado, demonstra ter voz para discutir sua significação, assumindo que o envolvimento do “pardo” Pedro Archanjo com a branca finlandesa Kirsi, é suscitado pelo “tesão” do rapaz, e não pelo desejo de se “casar” com uma loura. Talvez seja intenção do diretor deixar em aberto o propósito e as motivações desse personagem, remetendo a nós o questionamento do que está em jogo.

Pelo desenrolar dos acontecimentos, entendemos que Ana assume uma *mestiçagem* e uma ligação com a genealogia africana, o que se evidencia na encenação do transe que a arrebatava no terreiro do Candomblé. O *negociar* e o *se projetar* remetem-nos aos estudos de Parés sobre as designações metaétnicas ou generalizantes utilizadas na classificação dos escravos africanos que frequentemente eram aplicadas por eles próprios durante a

escravatura e depois, quando libertos. Essas designações podiam ter utilidade na negociação que travavam com a sociedade branca, e se revelavam úteis nas relações com diferentes “interlocutores” e nos diferentes “contextos sociais” (PARÉS, 2018, p. 80).

O personagem de Ana deve ser entendido na sua especificidade, como mulher de ascendência afro-brasileira na sua vinculação intrínseca com a história e com o contexto social e econômico onde estes vicejam e se afirmam, ou seja, segundo Larkin Nascimento (2003), dentro cruzamento cultural e ideológico de poder. Essa teórica procura desmascarar o sentido de “ser humano universal” onde se incluem aqueles que se ajustam aos padrões europeus, entendendo que há nessa concepção o respaldo de um sistema de dominação, pois se há o “humano”, também há o “inumano” para “os não homens”, isto é, para os “bárbaros, negros, selvagens” (SODRÉ apud L. NASCIMENTO, 2003, p. 67). Segundo a filósofa Gabriella Bonacchi:

[...] A crítica feminina desmascarou o universalismo aparente, mostrando o caráter particular desse sujeito que se pretendia universal: o ponto de vista oculto por trás do ser abstrato da metafísica é, na realidade, o ponto de vista extremamente concreto do homem ocidental adulto, branco e proprietário (ÁVILA, 2000 apud L. NASCIMENTO, 2003, p. 68).

Larkin Nascimento (2003), no seu trabalho sobre “identidade, raça e gênero no Brasil”, afirma que ao se criticar a “brancura”, podemos chegar à natureza “relacional da questão racial” e também à concepção de gênero, que dentro da “teoria feminista”, significa que

todas as discussões sobre o estado das mulheres, sobre o caráter, o temperamento das mulheres, sobre a submissão e a emancipação das mulheres fazem perder de vista o fato fundamental, isto é, que os papéis dos dois sexos são concebidos segundo a *trama cultural*⁸⁰ que se acha nas relações humanas em que o menino, à medida que se vai desenvolvendo, é modelado tão inexoravelmente quanto a menina, segundo um cânone particular e bem definido (SESSO apud L. NASCIMENTO, 2003, p. 95).

A pesquisadora se refere ao patriarcalismo como uma “trama cultural” que afeta homens e mulheres, e que tem analogia com a “ideologia da brancura” (L. NASCIMENTO, 2003, p. 95), um protótipo condicionador que confrange a relação que as pessoas estabelecem consigo próprias e com os outros. Segundo ela, o patriarcalismo e o racismo se interligam e se apoiam reciprocamente, agindo no processo de “desumanização” dos “grupos” subalternos (L. NASCIMENTO, 2003, p. 68).

⁸⁰ Grifo meu.

Para Robert Stam (2008), na sua análise de *Tenda dos Milagres*, a visita de Livingston seria uma zombaria do diretor Nelson Pereira dos Santos aos brasileiros que só abalizam seus “próprios heróis” depois deles serem incensados nos países estrangeiros. Há uma valorização da “descoberta” do norte-americano, mas o filme critica sua arrogância e evidencia que, a despeito do personagem apregoar fortemente “seu anticolonialismo”, ele tem atitudes de “um típico gringo, explorando os brasileiros que [...] afirma admirar” (STAM, 2008, p. 423). O próprio Stam diverge do enfoque do diretor, classificando de falso esse personagem “calculadamente bidimensional”, que não se assemelharia em nada a um “presumível ganhador do Prêmio Nobel”, muito pelo contrário, suas maneiras o denotam como “um imbecil pomposo” (STAM, 2008, p. 423).

As dubiedades e falsidades que se vinculam à figura do norte-americano, adquirem hoje diferente significado, mas continuam revelando mais da sociedade local do que dele mesmo: como ela se deixa impactar pela presença dos provenientes de um país rico e economicamente desenvolvido; como as narrativas tendenciosas alardeadas pelos detentores do poder, adulando alguns, desqualificando outros, conseguem terreno fértil no complexo social, sendo corroboradas e naturalizadas.

No caso de Ana Mercedes, Robert Stam (2008) alega encontrar qualidades no seu construto fílmico: “mais séria”, “artisticamente mais ambiciosa” (STAM, 2008, p. 427). O teórico se remete ao livro de Jorge Amado para dizer que lá, a *mulata* tem um aspecto sexualizado, porém infecundo, adequando-se apenas ao deleite imaginativo do homem branco.

Abdias do Nascimento (1978) se insurge contra a sensualização das integrantes dos rituais candomblecistas na obra *amadiana* e aponta para os preconceitos interiorizados pela sociedade branca escravocrata brasileira, que populariza a “mulata” como uma mulher *prostituível*: “A mulata tornou-se só objeto de fornicação, enquanto a mulher negra continuou relegada à sua função original, ou seja, o trabalho compulsório. Exploração econômica e lucro definem, ainda outra vez, seu papel social” (NASCIMENTO, 1978, p.62).

Ainda que a análise do personagem complexo de Ana Mercedes possa se apoiar em terreno movediço e permissível à outras conceitualizações, na nossa leitura, sua figura indica, junto ao povo do filme, o combate diário do afrodescendente para se inserir e ter voz no interior da sociedade hegemônica. Ela *faz negociações* na sua relação com um mundo onde o *ser branco* tem primazia e dá demonstração de sua inteligência e capacidade de estrategiar.

Aparentemente seguindo seus próprios desígnios, Ana se impõe cotidianamente no desafio ou na indiferença às críticas (da burguesia baiana, do noivo Fausto Pena); entretanto, ao sair dos espaços onde as *aparências* sociais são aclamadas, quando se acerca do terreiro de Candomblé, ela se torna habilitada a se integrar, a *receber o santo* e a ser amparada. Então, compreende-se que para Ana Mercedes, o espaço negro tem o significado de um espaço de verdade, da real acolhida, o território onde ela se reencontra com valores mais profundos, significativos e com a herança de seus ancestrais.

Fig.16.T-O bedel Archanjo anda no pátio da Faculdade/



Fig. 17.T-Pedro Archanjo conversa com estudantes



Fonte: Filme “Tenda dos Milagres”, de NP Santos

Fig.18.T- Fausto Pena ouve discurso do “professor”/ Fig.19.T- O “professor” discursa contra a figura de Archanjo



Fonte: Filme “Tenda dos Milagres”, de NP Santos

3.1. Década de 1970, em Salvador

Um pouco depois de ter sido dispensado pela noiva que se embrenha no interior do hotel na companhia do Dr. Livingston, o jornalista-cineasta se mete num bar para beber. Pela fala do garçom, nota-se que Fausto Pena tem dívidas financeiras: “o seu Everaldo diz que é só pra vender pro senhor com grana!”

Diante da única mesa ocupada do lugar estão um casal e um rapaz de uns trinta anos. O casal é formado por uma mulher silenciosa e um homem de meia-idade, os dois de feições escuras. O homem, saudado como professor, parece estar meio alcoolizado. Faz um discurso inflamado contra Pedro Archanjo: “É apenas um negro bêbado!” E mais `a frente: “Com tanta gente egrégia da Bahia, esse estrangeiro [dr. Livingston] achou de eleger um negro bêbado e patife!” “Mas quem era esse Pedro Archanjo? Um professor? [...] Ao menos um comerciante rico? [...] Eu lhe direi: Um reles bedel de faculdade! Um operário!” Em determinada altura de seu falatório, o homem insinua que Ana Mercedes teria um *affair* com o norte-americano. Fausto Pena se exalta, puxa-o pelo seu colarinho e grita: “Quem é corno aqui? Quem é corno? [...] E quem é você para falar de negro? Já olhou sua cara no espelho?”

Nesse encontro do bar, como em várias outras vezes no decorrer do filme, são representadas situações com falas e atitudes discriminatórias, onde se destacam a arrogância dos que ocupam posição social superior, a negação da ascendência negra, o desprezo e descaso com os descendentes de africanos, e a idealização dos valores europeus e norte-americanos. O sistema hierarquizado brasileiro, conforme apontado por DaMatta, é encenado através dos pequenos encontros dos personagens, afirmados e reatualizados por aqueles que incorporam a sistemática de “um lugar para cada coisa” e de “cada coisa em seu lugar” (DAMATTA, 1987, 59), como é visível na performance do professor desta referida cena, nos discursos da maior parte do grupo de intelectuais da Universidade de Salvador, sobretudo nos do “mestre” Nilo Argolo (Nildo Parente), além do procedimento do coronel Gomes (Jofre Soares), que insulta e expulsa de sua casa o jovem Tadeu Canhoto- *afilhado* de Pedro Archanjo- quando este demonstra intenção de casar com sua filha.

De maneira crítica, as representações fílmicas mostram como os indivíduos ocupam papéis sistematizados pela sociedade baiano-brasileira, onde eles são separados por um critério *racial*, mas também pelo aspecto econômico (Fausto Pena, que parece descapitalizado e com dívidas, está perdendo seu direito de consumo e de convivência no bar, pois de acordo com o funcionário, para ser servido, só se o jornalista-cineasta pagar em dinheiro. Fausto,

como um intelectual brasileiro de classe média, se *vira* para se adequar às exigências contextuais de trabalho e lazer, tentando preservar para si um lugar social ainda *de respeito*).

O conceito de raça é refutado pela biologia no que se refere aos seres humanos, mas é compreensível como cultura construída. Muniz Sodré (1999) afirma que a ideia fictícia de “raça” aparece sempre inserida em “relações de dominação” entre os sujeitos “sociais” (SODRÉ, 1999, p. 222). Para ele, a categoria de “etnia” vai se firmando atualmente em estudos “sociais” e passa a destacar a importância da condição cultural, entretanto, ela é insatisfatória no aspecto científico, porque demonstrativos como “língua, mentalidade, costumes etc” que são usados agora, apenas jogam para o terreno da cultura ou da espiritualidade o que antes ficava situado no campo da biologia (SODRÉ, 1999, p. 223).

Larkin Nascimento (2003) discorre sobre o impacto que a noção de *raça* exerce na vida cotidiana e que embora se tente retirar essa palavra do vocabulário das pessoas, ela se mantém no imaginário delas: A permuta da ideia expressa de “raça” pela de “cor”, serve à nação que intenta manter uma hipotética “ideologia antirracista” com o suporte de “uma teoria academicamente formulada e socialmente consolidada no imaginário popular” encobrindo um método de “dominação racial” (L. NASCIMENTO, 2003, p. 48). A problemática do preconceito racial e da desqualificação do negro continuam evidentes e fortes; não há um enfrentamento do fato que um “subtexto de raça” continua a atravessar e permear tanto os discursos quanto as relações sociais, sequer tocando na concepção que persiste de “inferioridade racial” (L. NASCIMENTO, 2003, p. 48). Por essa razão, Larkin Nascimento defende o uso da palavra “raça” pois esta evoca a “identidade social” que se caracteriza pelo “parentesco metafórico ou fictício” (ERICKSEN apud L. NASCIMENTO, 2003, p. 49) e isso é o que significa “ancestralidade”, “origem comum” (L. NASCIMENTO, 2003, p. 49). Para a autora, se pretendemos resistir ao preconceito racial, devemos encarar a existência de formas sociais que se baseiam em concepções segregacionistas. Como é possível lutar contra o racismo se há uma negação do relevo da categoria de raça na regulamentação das relações na sociedade? *Raça* é uma realidade vivida e deve ser pensada na sua ligação com os critérios de discriminação e com o que deve ser combatido, o racismo.

No filme, tanto na atitude do professor dos anos 70, como na do coronel do início do século XX, percebe-se uma assunção de direitos e privilégios da cultura branca ocidental hegemônica, sancionadora de hipocrisia nas relações sociais. A segregação aparece no palavrório do professor: [Pedro Archanjo] “é um reles trabalhador braçal”, “um negro

operário”, “um bêbado”; ou na gritaria do Coronel Gomes, quando se mostra escandalizado com o desejo de Tadeu Canhoto, o mestiço filho de Pedro Archanjo, de se casar com sua filha: “Ridícula pretensão!” “Absurdo pedido!” “Não criamos uma filha para se casar com um negro!” “O senhor abusou da confiança que lhe depositamos!” “Nós o recebemos em casa sem levar em conta a sua cor e procedência!” Um personagem e outro discursam indiretamente sobre a incapacidade do negro e de sua desqualificação em outra posição que não a subalterna. Eles, que incorporam o papel de pretensas autoridades (uma do poder econômico e social; a outra, da erudição), tornam-se os dois, apenas obedientes a uma noção que eles mesmos não construíram, mas reproduzem com todo o ódio, toda a veemência que são capazes para insuflar humilhação e trazer sofrimento.

Larkin Nascimento (2003) destaca a importância da “brancura eurocentrista” na nossa sociedade, sustentando que essa construção é tão sólida e consensual que se realiza sem ser notada, portanto, são naturalizadas as mensagens subliminares que implicam na marginalização étnico-racial, na não transposição de classes, na acepção da inferioridade do negro, de sua subalternidade. É permissível a cordialidade e a condescendência, mas que não haja falsas interpretações: está subentendido que cada indivíduo deve entender bem e se reduzir ao lugar para ele determinado.

Pela *diegese* somos informados da relação intrínseca que Pedro Archanjo mantém com a religião e com as entidades do Candomblé que se externam frequentemente no seu cotidiano e são reverenciadas por ele. Junto a porta de entrada de seu quarto, num recanto, encontram-se tigelas e figuras de barro pintadas em preto e vermelho. São para Exu que, conforme Bastide, é uma divindade diferente das outras: tem caráter colérico, é da ordem e da desordem, capaz de trazer desgraças, mas podendo ser tranquilizada e se tornar protetora em troca de obrigações e de oferendas. No interior do aposento, vê-se outro templo enfeitado com rosas, nas cores de branco, vermelho e azul, que são para Oxalá e Xangô. São os orixás de Pedro Archanjo, e ele os cultua dando-lhes espaço através das imagens e utensílios de sua casa, quando dobra seu corpo e se prostra diante santuário, pronunciando frases em iorubá. *Oxalá* é o “senhor do céu”, o “mais elevado” dos deuses, e que equivale a figura de Jesus Cristo (BASTIDE, 1978, p. 22), *Xangô* se relaciona com a justiça e, junto a Exu, dão proteção e caminhos para Pedro Archanjo Ojuobá, o “olho do rei” (BASTIDE, 1978, p. 54).

A configuração de Pedro Archanjo é dividida em dois tempos: na juventude é incorporado por Jards Macalé; quando mais velho (a separação de uma fase da outra acontece

por uma pequena pausa dentro da mesma cena), ele é interpretado pelo artista plástico Juarez Paraíso. Na primeira fase ele surge enérgico nos planos cinematográficos em que foge à perseguição da polícia no carnaval baiano do início do século XX, quando age como um bem-humorado bedel da faculdade de Medicina de Salvador; ao falar aos estudantes sobre miscigenação; ao investir e namorar a finlandesa Kirsj; tendo um sonho que explicita sua paixão por Rosa de Oxalá; disputando forças (ele empoderado por Exu e Xangô)- com as labas⁸¹.

A outra etapa mostra um Pedro Archanjo com feições maduras e tendo atitudes de maior envergadura em prol do coletivo afrodescendente. É quando as imagens que misturam ficção e documental, apontam-no iniciando as pesquisas junto ao povo negro da periferia de Salvador. A partir disso, ele se adentra na história, no entendimento de diversos aspectos da cultura afro-brasileira e, usando da escrita, passa a dar testemunho da contribuição dos africanos no Brasil. Ademais, é o momento em que Archanjo dá início a divulgação de suas concepções de identidade do povo e da nação brasileira, destacando o fator miscigenação como essencial para a democracia do país.

Fig.20.T- laba na entrada da Tenda dos Milagres/ Fig.21T- laba na porta da Tenda dos Milagres



Fonte: Filme "Tenda dos Milagres", de NP Santos

⁸¹ As iabas seriam orixás femininos.

Fig. 22.T-Amigos de Pedro Archanjo reagem à chegada da laba/ Fig.23.T- Pedro Archanjo diante do templo de Exu



Fig.24.T. Archanjo se prostra diante do templo para Xangô/ Fig. 25.T- laba aparece junto à porta do quarto de Archanjo



Fonte: Filme “Tenda dos Milagres”, de NP Santos

Fig.26.T-Pedro Archanjo aguarda a laba/

Fig. 27.T- laba olha para Pedro Archanjo (fora de quadro)



Fonte: Filme “Tenda dos Milagres”, de NP Santos

Fig. 28.T-Pedro Archanjo e laba “lutam” corporalmente/

Fig. 29.T-laba abre os olhos após a “luta” com Pedro Archanjo



Fonte: Filme “Tenda dos Milagres”, de NP Santos

Fig. 30.T-Pedro Archanjo olha para laba (fora de quadro) / Fig. 31.T- Archanjo caminha junto a mãe de santo



Fonte: Filme “Tenda dos Milagres”, de NP Santos

Fig 32. T- Pedro Archanjo escreve/ Fig. 33.T- Archanjo entrevista morador da periferia de Salvador



Fonte: Filme “Tenda dos Milagres”, de NP Santos

Fig. 34. T-Pedro Archanjo entrevista moradores/ Fig. 35.T- Archanjo ouve a mãe de santo Runhó do Bogum⁸²



Fonte: Filme “Tenda dos Milagres”, de NP Santos

⁸² Mãe Runhó do Bogum (1877-1975) foi uma sacerdotisa da nação Jeje, na Bahia, e descendente direta dos africanos oriundos de Daomé.

Rosa de Oxalá vai à casa da mãe de santo para falar de sua fixação em Pedro Archanjo e pedir ajuda. Depois disso, à noite, ao som de atabaques, de ventania, e por meio de imagens intercaladas, aparecem uma mulher e outra, dois corpos para um mesmo personagem: a entidade *laba*⁸³, e invadem o espaço de Lídio Corró, a *Tenda dos Milagres*, perguntando aos homens sentados à mesa: “Cadê Pedro Archanjo? Esse pai d’égua?” Os flashes de luz, ruído de trovões e a alternância dos planos fílmicos proporcionam um efeito mágico na tela, mostrando um orixá⁸⁴ com dois aspectos. A laba grita: “Esse bode vai virar capado!” Os homens se levantam e saúdam: “*Eparrei Olá Oiá! Axé!*”⁸⁵. A mulher-entidade se retira do aposento e é acompanhada por clarões e estrondos. Compreende-se que a aparição tem o propósito de transtornar Pedro Archanjo e lhe retirar a força sexual. O maravilhoso⁸⁶ junta-se à representação tornando-se parte do “real” nesse comparecimento da laba de duas fisionomias que é escoltada por efeitos de raios e trovoadas, fumaça colorida, aos sons de vento que se mesclam aos do estrépito de tambores, todos demonstrando uma conexão com os poderes e os mitos dos orixás. Ante a visão da laba, os amigos de Archanjo agem sem temor ou choque. De forma natural, o universo mítico se mostra integrado a um instante da vida dos personagens.

Pedro Archanjo (Jards Macalé) sobe as escadas, chega perto de um pequeno templo para Exu, defronte do qual pronuncia palavras em iorubá, como numa invocação, retirando dali uma corda com sininhos (um xaôro⁸⁷); depois avança para o interior do quarto, aproxima-se do recanto de Xangô e se curva na frente dele. Com a corda na mão, Archanjo espera a laba. Ela penetra no lugar e caminha em direção a Archanjo. Os dois se agarram numa espécie de luta corporal como que disputando as forças dos orixás. Pausa. A imagem consecutiva é a de um grande close no rosto pacificado da laba, seus cabelos espalhados sobre o travesseiro. Uma voz *off* diz: “Tu me virou em mulher. Comeu minha força e meu segredo. Tu agora é um cão solto na Bahia!” O plano que vem em seguida, exhibe o novo Pedro Archanjo do filme: ele é encarnado agora pelo artista plástico Juarez Paraíso.

⁸³ laba- Orixá feminino.

⁸⁴ Orixás- nome genérico das divindades, que são intermediárias entre *Olorum*, o deus supremo, e os mortais (BASTIDE, 1978, p. 287)

⁸⁵ Saudação para Iansã.

⁸⁶ Segundo Tzvetan Todorov, em *Introduction à la littérature fantastique* (1970), “o maravilhoso é o gênero onde se incluem as obras nas quais não é possível qualquer explicação racional para os fenômenos (sobre)naturais. O herói e o leitor implícito de uma narrativa maravilhosa aceitam sem surpresa novas leis da natureza”.

⁸⁷ Xaôro seria uma tornozeleira com guisos.

A vitória de Pedro Archanjo evidencia o poder dos seus orixás *Exu* e *Xangô*, cujas forças espetaculares surgem aqui como superiores as da laba ou as de Iansã. Pelos ritos executados por ele momentos antes do embate com a entidade feminina, dar-se-ia um contacto com os deuses, com as capacidades dos ancestrais e do transcendente. Então, no momento do confronto, estariam concentrados em Archanjo, a pujança e a personalidade das divindades, ou seja, “haveria uma complementariedade dual” entre o protagonista e os “deuses” (SODRÉ, 1999, p. 202). Conforme Sodré (1999), o deus dos nagô não é “um onipotente, mas sim os símbolo do dois ([...] uma unidade indissociável de si mesmo e o outro), com o qual se relaciona o humano, fazendo existir o outro, o transumano em si mesmo” (SODRÉ, 1999, p. 202). Outra razão do êxito do protagonista na luta com a laba, estaria na sua responsabilidade de vida, pelo fato de ser *Ojuobá, os olhos de Xangô*⁸⁸, com uma missão a cumprir em benefício da comunidade afro-brasileira: *a de tudo ver e tudo contar*.

Exu é explicado por Bastide (1978) como um “Mercúrio africano”, mediador essencial entre humanos e o transcendente, por causa de seu conhecimento da linguagem dos homens e dos orixás. É apontado como um “trickster”, um deus “malicioso” (BASTIDE, 1978, p. 170) que se diverte brincando e ludibriando os homens e as outras divindades. Prandi (2005) distingue nele o “caráter transformador”, em razão de seu “poder de quebrar a tradição, por as regras em questão, romper a norma e promover a mudança” (PRANDI, 2005, p.74 apud SOBRINHO, 2013, p. 94). Em um dos mitos *Nagô*, compilados por Elbein dos Santos (1984), Exu é considerado como sendo uma criação de *Elodumaré*. Como um *ebora*⁸⁹ incomum, ele existe em tudo e habita em cada indivíduo, mesmo nos animais e na natureza, como nas árvores que “têm o seu poder à parte”. Devido à sua capacidade realizadora, “sua inteligência e natureza dinâmica”, é o *Exu* pessoal que comanda “todos os caminhos na vida” do ser, o que significa dar soluções, achar as passagens apropriadas para cada um, abrindo-as ou fechando-as. Além de tudo, é ele quem auxilia o desenvolvimento de cada uma das pessoas e os trabalhos que são delegados a elas pelas “entidades sobrenaturais” (E. DOS SANTOS, 1984, p. 132).

⁸⁸ Xangô: “Orixá do trovão e da justiça; teria sido rei de Cossô e o quarto rei de Oiô” (PRANDI, 2018, p. 570)

⁸⁹ Assim como Orixá, Ebora é uma denominação para divindades iorubás. “Os Orixás e os Ebora são intermediários entre Olodumaré e os seres humanos, e recebem por delegação alguns de seus poderes” (VERGER, Orixás, p.21).

Xangô é o orixá da justiça, simbolizando o trovão e o fogo. É compreendido como protetor do “governo, justiça, tribunais, ocupações burocráticas” (PRANDI, 1996, p. 45). Segundo Bastide (1978), sua esposa principal é *Iansã* (ele tem mais duas esposas: *Oba* e *Oxum*). Como *Iansã* é a regente da “tempestade, da chuva torrencial” e dos “vendavais”, ela se torna a mais importante auxiliar de *Xangô* na tarefa de lançar raios (BASTIDE, 1978, p. 101). No compêndio *Mitologia dos Orixás*, feito por Prandi (2018) há uma transcrição de mitos onde são proclamadas várias das qualidades de *Xangô*. Segue um trecho de uma delas: “*Xangô é reconhecido como orixá da Justiça*”:

*Xangô e seus homens lutavam por um inimigo implacável.
Os guerreiros de Xangô, capturados pelo inimigo,
Eram mutilados e torturados até a morte, sem piedade ou compaixão.
As atrocidades já não tinham limites.
O inimigo mandava entregar a Xangô seus homens aos pedaços.
Xangô estava desesperado e enfurecido.
Xangô subiu no alto de uma pedreira perto do acampamento
E dali consultou Orunmillá.
Xangô estava irado e começou a bater pedras com o oxé,
bater com seu machado duplo.
O machado arrancava das pedras faíscas,
Que acendiam no ar famintas línguas de fogo,
Que devoravam os soldados inimigos.
A guerra perdida foi se transformando em vitória.
Xangô ganhou a guerra.
Os chefes inimigos que haviam ordenado
o massacre dos soldados de Xangô
foram dizimados por um raio que Xangô disparou no auge da fúria.
mas os soldados inimigos que sobreviveram foram poupados por Xangô.
A partir daí, o senso de justiça de Xangô foi admirado e cantado por todos.
Através dos séculos,
os orixás e os homens têm recorrido a Xangô
para resolver todo tipo de pendência,
julgar as discordâncias e administrar justiça (PRANDI, 2018, p. 245)*

Ser os olhos de *Xangô* representa, nas palavras de Pedro Archanjo, pronunciadas já no final do filme, que ele leva consigo um “compromisso, uma responsabilidade”, o que, de acordo com Antônio Carlos Monteiro Teixeira Sobrinho (2013), evidencia a “relação intrínseca” entre a índole de *Xangô* e o feitio do protagonista, os dois compartilhando um senso análogo de autoridade, responsabilidade e de justiça. Prandi (1996) afirma que dentro do Candomblé, cada indivíduo descende de um orixá distinto, do qual obtém particularidades no físico, de caráter, nas grandezas e imperfeições. Sodré (1999) vê uma semelhança entre a

“relação entre as divindades” que se apresentam na “cabeça” do adepto com a ideia de “trama ou narrativa” (SODRÉ, 1999, p. 210).

Na cena descrita acima, os mitos (no caso, as *labas*, *lansã*, a força de *Exu* e de *Xangô*) aparecem se imiscuindo e estabelecendo critérios no dia a dia de seus seguidores, acrescentando histórias à existência do homem. É interpretável que eles sejam fortalecedores da noção de identidade coletiva. Escreve Teixeira Sobrinho:

A religiosidade afro-brasileira configura-se como base sobre a qual se estruturam e se fundamentam traços imprescindíveis à conformação identitária de Archanjo. Para os adeptos das religiões de matriz africana, o Sagrado inscreve-se em toda a existência, configurando-se em razão profunda de todas as coisas – o que instaura uma ‘[...] constante tensão dialética entre o mundo imanente e o transcendente’ (LUZ, 2000, p. 92). Há, pois, uma relação intrínseca entre o *aiyê*, mundo material, e o *orum*, mundo transcendente, de tal forma que o ser humano, *ara aiyê*, é, de certo modo, herdeiro das potencialidades do seu *eleda*, *orixá* pessoal. Desenha-se, assim, uma circularidade entre os mundos a partir da qual ambos estão em constante convergência (TEIXEIRA SOBRINHO, 2013, p. 94).

É dia. Pedro Archanjo caminha ao lado de uma velha mulher, magra e pequena. Pelas maneiras respeitadas com que ele a acompanha, compreende-se que a matriarca é uma mãe de santo e sua conselheira. As palavras dela soam em voz *off*, admoestando Archanjo para que não fique apenas pensando e xeretando “de um lado pro outro”, sem produzir intelectualmente. A cobrança da idosa visa um posicionamento mais firme do seu protegido na sua relação com as tradições africanas, e que escreva a história de seus ancestrais: “O emprego é pra tu comê, mas não pra te bastá ou te calá! Não é para isso que tu é *Ojuobá*!”

Ceiza Ferreira (2013) fala do relevo histórico que as “mulheres negras” têm para o Brasil:

[...] Nas cidades, como quitadeiras ou vendadeiras, elas aproveitaram a liberdade de circulação e tornaram-se o elo de integração e resistência entre comunidades diferentes; depois ganharam destaque nos terreiros de candomblé, como ialorixás, liderança religiosa e também política (FERREIRA, 2013, p.03).

Mãe Majé Bassan, a pequena e frágil ialorixá⁹⁰, tem ascendência sobre Archanjo e determina o novo rumo que ele passa a trilhar nesse estágio do filme. Sua representação é

⁹⁰Conforme Ceiza Ferreira (2013), “mãe de santo’ é a designação popular dada à ialorixá, chefe do terreiro, sacerdotisa suprema do terreiro de Candomblé” (FERREIRA, 2013, p. 03). <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1066/783>; “Mãe de santo, mães de tantos: O feminino negro e o sagrado no cinema Brasileiro” (2013).

ialorixá= mãe de santo; Babalorixá=pai de santo.

daquela que detém e transmite o “poder sobrenatural, de uma força propulsora chamada axé” (E. DOS SANTOS, 1984, p. 36). No contexto candomblecista, para a definição do seu caminho e suas pendências, e para seu aprendizado litúrgico, o afiliado depende do apoio dos babalorixás/ialorixás. Nas palavras de Reginaldo Prandi (1996):

O seguidor do Candomblé propicia os deuses na constante procura do melhor equilíbrio possível [...] entre aquilo que ele é e tem e aquilo que ele gostaria de ser e ter. Nessa procura, é fundamental que o iniciado confie cegamente em sua mãe de santo. Guiado por ela, este fiel aprende, ano após ano, a repetir cada uma das fórmulas iniciáticas necessárias à manipulação da força sagrada da natureza, o axé (PRANDI, 1996, p.41-42).

Enquadrado num *primeiro plano*⁹¹, Archanjo é visto com papel e lápis na mão, sentado diante de uma mesa. Ele rabisca, amassa a folha, olha para a brochura de título *A degenerescência psíquica e mental dos povos mestiços: o exemplo da Bahia*, de Nilo Argolo. Volta a redigir:

Entre nós, o elemento português fez dos africanos e de sua descendência a máquina inconsciente do trabalho, instrumento de produção, sem retribuir o esforço, antes torturando-o com toda a sorte de vexames... Quem havia de pensar que esses homens sem instrução, mas só guiados pela observação e pela liberdade... foram os primeiros que no Brasil fundaram uma república, quando é certo que não havia naquele tempo tal forma de governo, e nem dela se falava no país...⁹²

Os planos seguintes registram de forma quase documental, pessoas de feições humildes, negros e “pardos”, com trajes *de época*, e concedendo depoimentos a Archanjo. Este anda de um lado para outro, fala com os velhos, ouve a mãe de santo Runhó do Bogum⁹³ contar dos *voduns*⁹⁴ da nação Jeje e do culto da serpente Dan. A voz dele ecoa sobre as imagens:

As nossas investigações compreenderam os próprios africanos e estenderam-se aos seus descendentes mais diretos: indivíduos sabedores das práticas religiosas. Conseguimos colher nas melhores fontes, seguras informações das religiões das tribos que aqui se extinguíram...

⁹¹ Enquadramento da câmera que mostra desde o rosto do personagem até a altura do peito.

⁹² Fala do filme *Tenda dos Milagres*.

⁹³ Mãe Doné Runhó- Maria Valentina dos Anjos Costa - Doné Runhó ou Mãe Ruinhó – ialorixá da *nação Jeje*. Salvador- 1877- 1975) - Doné do Terreiro de Bogum, iniciada para o Vodum Sogbô. Foi a última descendente direta dos africanos procedentes da república do Daomé.

⁹⁴ Seriam as divindades da Nação Jeje. Equivaleriam aos Orixás.

Não é sem razão que o subúrbio de Salvador surge como o espaço no qual Archanjo vai obter dados sobre as práticas e fazeres tradicionais de matrizes africanas. Segundo a explicação de Parés (2018), o Candomblé se constituiu como “instituição religiosa ‘periférica’ e socialmente marginal” (PARÉS, 2018, p. 127). Para sua sobrevivência, ele necessitou de lidar com a hegemonia do catolicismo e com a articulação de um discurso lateral e frequentemente contra dominante.

No grupo de entrevistados por Pedro Archanjo, cada pessoa assume o encargo de fazer perpetuar o saber da ancestralidade africana, o que evidencia a aderência popular na resistência contra o apagamento cultural. Nesse saber que é disseminado, que nas terras brasileiras se apoia numa memória fragmentada, em “traços” simbólicos e mítico-culturais das *nações* africanas; os deuses, os ritos e o passado são reinterpretados, e aos poucos vão se configurando como centro de uma comunhão coletiva. A concepção de comunidade se constitui nos terreiros, mas seu significado também é procedente das margens da cidade, onde o povo reúne ensinamentos e os compartilha no decurso de viver. Muniz Sodré (1999) fala de um senso comunitário não apoiado num acontecimento “real ou histórico”, mas no “horizonte simbólico de relações definidas por vínculos afetivos profundos, que explicam um compromisso ético com um projeto existencial e político” (SODRÉ, 1999, p. 234).

Fig. 36.T. Lídio Corró lê uma página de livro de Archanjo



Filme: Tenda dos Milagres, de NP Santos

3.2. Sala da *Tenda dos milagres*: Lídio Corró retira da pressão tipográfica uma folha do livro de Pedro Archanjo, *A vida popular na Bahia*, e lê um trecho em voz alta para os amigos

agrupados no recinto: "É mestiça a nossa face e a vossa face, é mestiça a nossa *cultura*"⁹⁵. Archanjo ri em assentimento que a cultura "importada" dos brancos é "merda em pó". Todos dão risadas, movimentam-se, combinam passadas de samba, criando um retrato do companheirismo, do respeito e admiração dos integrantes do grupo por Archanjo, cujo livro-manifesto seria uma testemunha, entre outras coisas, da criatividade e resistência afro-brasileira à discriminação e perseguição das classes hegemônicas.

Na frase da brochura de Pedro Archanjo há uma indicação da tese sobre raça e cultura que começa a se disseminar na década de 30 no Brasil, momento em que o país inicia sua inserção no processo de industrialização e surge uma classe média operária. Como avalia Ortiz (2006), essa fase inédita vivida pela sociedade brasileira, reivindica uma nova visão interpretativa do Brasil: não mais o pessimismo diante do país miscigenado, mas sim a sua celebração.

No livro de 1933, *Casa Grande e Senzala*, o sociólogo Gilberto Freyre concede lugar destacado para a questão racial, mas a reinterpreta voltando-se "para o culturalismo de Boas" (ORTIZ, 2006, p. 41). De acordo com Ortiz, com essa teoria, "a negatividade do mestiço" passa a ser vista como "positividade", o que permite que se complete

definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada. Só que as condições sociais [...] [são] agora diferentes, a sociedade brasileira já não mais se [...] [encontra] num período de transição, os rumos do desenvolvimento [...] [são] claros e até um novo Estado [...] [procura] orientar essas mudanças. O mito das três raças torna-se então plausível e pode se atualizar como ritual. A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambiguidades das teorias racistas, ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrada nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol. O que era mestiço torna-se nacional (ORTIZ, 2006, p. 41).

Para a socióloga Lilia Schwarcz (2010), Freyre, o intelectual que populariza o "mito da democracia racial brasileira", consegue oficializar o "mito das três raças" ao sustentar, em *Casa Grande e Senzala*, o sentido dessa condição nacional e remeter, acima de tudo, à especificidade da "produção cultural" do povo brasileiro (SCHWARCZ, 2010, p.33). Não obstante o sociólogo priorize o lado sexual de nossa história, dê pouca atenção aos aspectos contraditórios da sociedade que carrega em si o estigma da escravidão; que qualifique

⁹⁵ A noção da "cultura" como "explicação do Brasil" é defendida por Gilberto Freyre, em *Casa Grande e Senzala* (SPERB, 2012).

beneficamente a “sociedade senhorial” e considere a miscigenação como “positiva e cordial”, sem se atentar para o que esse sistema tem de crueldade; com tudo isso, Schwarcz avalia que Freyre clarifica alguns tópicos essenciais, como o de se “levar a sério a ideia de mito” sem conectá-lo à aspectos ideológicos - em oposição ao procedimento dos materialistas- e também sem usar de interpretações psicanalistas e simbolistas que veem o mito no que ele “esconde ou não revela”. Segundo a antropóloga, em Freyre, o que mais o mito “faz é falar” (SCHWARCZ, 2010, p. 33). Para ela, o trabalho do sociólogo está em continuidade com o de outros teóricos do passado, que tinham o mestiçamento brasileiro como um traço do país. Em relatos de alguns dos cronistas do período colonial, já se afirmava a existência de uma mistura de raças no local, onde a religião católica não se estabelecia da maneira esperada.

Conforme Schwarcz, o que populariza as ideias difundidas em *Casa Grande e Senzala*, são os seus postulados situando o quesito *raça* como extremamente relevante para nós, e da necessidade de se encarar seriamente a especificidade de “nosso processo de socialização e formação” (SCHWARCZ, 2010, p.33). A historiadora afirma que

Mais do que o cruzamento biológico, essa é uma sociedade de religiões mistas, de práticas alimentares miscigenadas, de costumes cruzados. [...] Mal sabemos definir nossa cor e inventamos um verdadeiro *carrefour*⁹⁶ de termos e nomes para dar conta de nossa indefinição nessa área. Além disso, a variedade de expressões e o caráter cotidiano de sua utilização atestam como esse é um país que ainda se apresenta e se identifica pela raça (SCHWARCZ, 2010, p.33).

Analisando a repercussão dessas teses que se mantêm correntes até os dias de hoje, Schwarcz constata que o fato do país se definir pela raça é um ponto invulgar, e que há realmente uma porcentagem expressiva⁹⁷ de brasileiros que se enxerga como “uma ilha de democracia racial’ cercada de racistas por todos os lados”, mas que as respostas a essa questão não podem ser limitadas nem apenas ao fator econômico nem à “classe”. Ela propõe que haja um enfrentamento do “mito da democracia racial” (SCHWARCZ, 2010, p.35) e que se procure entender o porquê de sua ainda repercussão e ressignificação no interior da sociedade brasileira.

⁹⁶ Grifo meu.

⁹⁷ Schwarcz menciona uma pesquisa realizada em 1988, sob sua coordenação, que tem como resultados “que 98% da população negam ter preconceito, 99% afirmam conhecer pessoas que tem preconceito”, possuindo “relação próxima com elas. (SCHWARCZ In FONSECA, 2010, p. 35).

O antropólogo Roberto DaMatta tem outro discurso no que concerne à "fábula das três raças" e à democracia racial:

Essa fábula hoje tem a força e o estatuto de uma ideologia dominante: um sistema totalizado de ideias que interpenetra a maioria dos domínios explicativos da cultura. Durante muitos anos forneceu e ainda hoje fornece, o mito das três raças, as bases de um projeto político e social para o brasileiro (através da tese do 'branqueamento' como alvo a ser buscado): permite ao homem comum, ao sábio e ao ideólogo conceber uma sociedade altamente dividida por hierarquizações como uma totalidade integrada por laços humanos dados com o sexo e os atributos 'raciais' complementares; e finalmente, é essa fábula que possibilita visualizar nossa sociedade como algo singular -presenteada pelo encontro harmonioso das "três raças". Se no plano social e político o Brasil é rasgado por hierarquizações e motivações conflituosas, o mito das três raças une a sociedade num plano 'biológico' e 'natural', domínio unitário, prolongado nos ritos de Umbanda, na cordialidade, no carnaval, na comida, na beleza da mulher (e da mulata) e na música... (DAMATTA, 1987, p.69-70).

Questões de disputas étnico-raciais transparecem em vários momentos fílmicos, particularmente nas cenas que se reportam aos primeiros anos do século XX, com encenações da religiosidade vigente no país. Isso significa que, pelas imagens representativas de uma nação em formação e que assume os ideais modelados pela Europa como seus, o comparecimento físico e simbólico dos africanos da diáspora e de seus descendentes, causa transtorno. É uma presença que aponta incessantemente para uma diferença, um inusitado explicitado pelas vozes, corpos, coreografias destoantes que são repelidos pela elite baiana, devido a seu *primitivismo, sua degradação*. A repressão social e das instituições brasileiras contra os afrodescendentes, se os humilham e procuram negar suas manifestações, também fortalecem a insubordinação, o sentido grupal, os gestos que reforçam uma identidade calcada na herança ancestral e na assunção dos elementos constituintes do Candomblé.

É numerosa a quantidade de discussões em torno do mito da democracia racial e do seu significado no Brasil. Schwarcz (2012) explana que, em contraposição às ideias de degeneração racial disseminadas pelas teorias europeias, a partir dos anos 30, a noção de mistura *racial* passa a ser defendida como positiva, “contanto que o resultado [...] [seja] cada vez mais branco” (SCHWARCZ, 2012, p. 39). Muniz Sodré (1999) corrobora com essa afirmativa, mas ressalta que há casos nos quais o enaltecimento da miscigenação ou da “birracialidade” pode funcionar propiciamente como tática contra o racismo, já que em alguns

“contextos sociais” ele debilita as presunções de “pureza’ da cor branca” (SODRÉ, 1999, p. 226).

Imagens fílmicas demarcam o universo da cultura afro-brasileira, destacando a ação dos personagens afrodescendentes como a das ialorixás que aconselham, apontam caminhos, contam a história das divindades, dançam para os *santos* e abastecem seus adeptos com palavras de encantamento. Sua cosmogonia se revela nos procedimentos dos deuses míticos que imprimem personalidade particular nas narrativas e no cotidiano da comunidade negra: nas festas, comidas, nos sambas, encontros, vestimentas, cultos do Candomblé. O protagonista Pedro Archanjo é uma das figuras a reivindicar um lugar na sociedade baiana, entendendo-o como um direito e uma afirmação do seu ser negro-mestiço, pois ele é um homem do pensamento, da palavra, observador do povo e da complexidade de seu tempo. Na universidade, Archanjo comparece no ofício de bedel; nos outros espaços ele compõe a figura de um homem curioso, afetivo, que gosta de falar e debater conceitos, que discute a nação, as relações étnico-raciais, o trabalho, o sindicato, e que advoga a causa da mestiçagem como agente transformador e democratizador das relações humanas no Brasil. Para Archanjo, *mestiçagem* tem o significado de uma *promessa* em que negros, brancos e mestiços são percebidos com igual valor e desfrutam das mesmas oportunidades. Como exemplo do que seu personagem assume, veja-se a cena em que é feita a leitura de trecho de seu livro para os amigos da comunidade, e na qual ele enfatiza sua mestiçagem (assim como a do povo baiano-brasileiro): “É mestiça a nossa face e a vossa face. É mestiça a nossa cultura, mas a vossa é *importada*⁹⁸”. Em outra sequência fílmica, quando discursa sobre sua identidade ao amigo Fraga Neto, ele volta a destacar seu lado mestiço-negro: “Sou Pedro Archanjo Ojuobá, mulato brasileiro. [...] Sou mestiço, professor. Branco e negro ao mesmo tempo”. Mais tarde, ao gritar “brancos de merda!”, ele reforça sua posição de distância dos *brancos*, expressando sua indignação em face dos preconceitos, hipocrisia e autoritarismo da sociedade baiana, que aparecem configurados na persona do coronel Gomes, homem que destrata e escorraça Tadeu Canhoto (filho de Archanjo) de sua casa, pelo fato deste não possuir o status de brancura credenciador para o casamento com sua filha.

Um ensaio de Teixeira Sobrinho tange a questão da mestiçagem na obra *amadiana*, afirmando que nos livros desse escritor, é exposta uma sociedade cindida, que faz dos

⁹⁸ Grifo meu.

“critérios raciais” sua organização e hierarquização, e que embora o romancista apregoe sua crença no potencial redentor da mestiçagem, nos seus romances ela não aparece moldada ao *mito das três raças* como propalado por Freyre, mas se projeta numa utopia, isto é, não está fixada a qualquer aspecto de “construção idílica de um passado”, mas se apresenta “como uma projeção quimérica do futuro” (TEIXEIRA SOBRINHO, 2013, p. 87). Podemos incorporar essa preleção para o filme, em razão de encontrar no personagem de Pedro Archanjo uma composição de elementos “*negromestiços*”, conforme a expressão desse autor. *Negromestiçagem* explicaria a expressão amadiana para “mestiçagem”, que afirma e defende a mistura étnico-racial, porém com a valorização da herança negra, compreendendo-a como força e motivo de orgulho. Archanjo se considera *povo*, desafia e combate a dominação cultural branca, frequenta o Candomblé, é discípulo e aliado das ialorixás e do babalorixá Procópio, incumbindo-se de sua responsabilidade como representante da cultura afro-brasileira. Diante das teses que tentam depreciá-lo e à sua comunidade, ele escreve, fala, reage, luta. Ainda que sucessivas cenas o representem faceando coibições, ele não desiste do seu lugar de pensador, de pesquisador da vida do povo afrodescendente e de seu papel de escritor.

Dia. Interior da Faculdade de Medicina de Salvador: Pedro Archanjo se encontra com o catedrático Nilo Argolo (Nildo Parente) e ouve as críticas a seu livro, considerado sem “seriedade científica”, mas com certo mérito, “tendo em vista quem o escreveu”. O professor usa de pompa e arrogância ao depreciar as conclusões de Archanjo em favor da mestiçagem como “solução ideal para o problema entre raças no Brasil”, e sua classificação de “mulata” a cultura latina. No embate dos dois personagens, Argolo procura reforçar as diferenças hierárquicas: “Chame-me de senhor professor! Não se esqueça: senhor professor!” Com maneiras autoritárias (falando alto, discursando, pontuando), ele desvaloriza a pesquisa não realizada à “luz da filosofia” e da “ciência”; que atribui ao “batuque e samba” o nível de “música”, inserindo os “ritos de negros” dentro de “categoria cultural”. A revolta de Archanjo se externa no seu silêncio e no gestual de corpo. Na despedida, ele não oferece a mão a Argolo em cumprimento.

Fig. 37.T. Pedro Archanjo segue Nilo Argolo/ Fig. 38.T. Conversa de Pedro Archanjo e Nilo Argolo



Fonte: Filme "Tenda dos Milagres", de NP Santos

As observações de Teixeira Sobrinho (2013) na sua referência ao romance de Jorge Amado, parecem justas para o tipo de protagonismo que Pedro Archanjo tem no filme *nelsonpereiriano*, e se coloca em oposição às formas de hierarquia social perpetuadas no Brasil desde a colônia: "o personagem negromestiço, apesar de oprimido por conta de sua feição não branca, ultrapassa a condição subalternizante de mera vítima para atuar na afirmação de uma identidade cuja primazia remete à ascendência negra" (TEIXEIRA SOBRINHO, 2013, p. 93).

No que concerne ao personagem do professor Argolo, sua expressão representa a visão preconceituosa das elites do século XX, que rejeita tanto o conhecimento do homem negro quanto as teorias de um *reles* bedel; que deprecia em qualquer nível, as manifestações artísticas, culturais e religiosas africanas. Reproduzindo na fala a desconfiança científica da época, e com a rejeição aos povos não brancos do país, Argolo exhibe certo pavor com a possibilidade da ocorrência futura de uma miscigenação que dê preponderância ao negro. Suas observações reprodutoras do pensamento e das teses raciais correntes no final do século XIX e no início dos anos 1900, aparecem historicamente no trabalho de Nina Rodrigues, estudioso brasileiro que dá início a pesquisas sistemáticas sobre a influência africana no Brasil, e homem na qual a criação deste personagem se baseia. Embora sendo um jovem "doutor mulato", Nina Rodrigues se torna, no fim do século XIX, o "principal doutrinador racista brasileiro", preconizador da inferioridade do africano (SKIDMORE, 1976, p. 75), com teorias que se sustentam no racismo científico e na criminologia biológica.

Num estudo amplo e minucioso, *As ilusões de liberdade: A escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil*, a antropóloga Mariza Corrêa (2013) esquadrinha fatos históricos do início do século XX e destaca nessa fase, a ligação dos "intelectuais com o Estado e a sociedade; a história das ciências sociais no Brasil e de sua institucionalização; as relações

entre região e nação e a própria definição de cidadania" (CORRÊA, 2013, p.13-14). Ela sinaliza que, em termos contextuais, a antropologia surge dentro de um período colonialista, quando o interesse de se entender povos diversos, passa por uma sistemática europeia e sua forma interpretativa do universo, o que sintomaticamente afeta o Brasil.

No decorrer do século XIX, com a conversão da “colônia em nação” e o nascimento de uma “elite intelectual”, questões relativas à nossa identidade e à dos outros povos vão sendo formuladas. Estudiosos como Silvio Romero, Aluísio Azevedo, Euclides da Cunha, além do próprio Nina Rodrigues, procuram definir o brasileiro “como povo”, e do país “como nação”, o que os leva a colocar a questão racial no centro de seu foco de pesquisas e teorias, procurando o viés estrito da ciência. Tendo a Europa como ponto de referência, esses autores voltam a atenção para o Brasil por ser este o representante de um real mais próximo, porém sem abandonar a busca de legitimação que as concepções francesas oferecem à sua erudição (CORRÊA, 2013, p.33).

Segundo Skidmore (1976), o professor Nina Rodrigues - um preconizador constante da subalternidade do “africano”- qualifica, em 1894, como “sentimental” a noção que o negro atingiria, pela inteligência, o alto nível alcançado pelas “raças superiores”; em 1905, declara não haver ainda uma resolução sobre a “inferioridade do negro”: se seria congênita ou temporária (SKIDMORE, 1976, p. 75). Sua classificação dos mestiços abrange “três subgrupos”: Um é rotulado por ele, como “tipo superior” e completamente “responsável”; o segundo tipo abarca os “degenerados (alguns parcialmente responsáveis; o resto, totalmente irresponsável)”; o terceiro grupo é o dos que comportam instabilidade social, como os negros e indígenas, aos quais é outorgado somente uma “responsabilidade atenuada” (SKIDMORE, 1976, p. 76). Para Nina Rodrigues, o “comportamento ‘civilizado’ não seria compreendido pelo negro:

A civilização ariana está representada no Brasil por uma fraca minoria de raça branca a quem ficou o encargo de defendê-las, não só contra os atos antissociais das raças inferiores, sejam estes verdadeiros crimes no conceito dessas raças, sejam, ao contrário, manifestações do conflito, da luta pela existência entre civilização superior da raça branca e os esboços de civilização das raças conquistadas e submetidas (RODRIGUES apud SKIDMORE, 1976, p. 76).

Apesar de não negar o racismo que é professado pelo acadêmico, Mariza Corrêa defende que o contexto histórico e político seja analisado para se compreender a instauração das “ciências sociais no Brasil” (CORRÊA, 2013, p. 22). Diz ela que ao se discutir o conservadorismo

das ideias de certos estudiosos e pensadores, também é importante observar e circunscrever a época e suas influências sobre o pensamento que começa a ser constituído. No caso específico de Nina Rodrigues, ele seria alvo frequente de um modo de análise que desconsidera suas “propostas teóricas e metodológicas” devido ao relevo que é dado ao aspecto “biologizante de suas pesquisas”, o que acaba por interditar que se apreenda o mérito desse foco na formação “das ciências sociais no Brasil” (CORRÊA, 2013, p. 23).

Skidmore (1976) atribui a eliminação da escravidão do "Atlântico Norte" até o "Atlântico Sul" no século XIX, `as grandes transformações econômicas e morais, justamente quando começam a nascer na Europa teorias "pseudocientíficas" determinando a existência de uma inferioridade congênita e perene dos “não-brancos” (SKIDMORE, 1976, p.65). O historiador destaca as decorrências da abolição da escravidão, expondo que os libertos foram jogados nos espaços do campo e das cidades sem qualquer tipo de proteção:

Milhares de escravos deixaram às tontas, as fazendas e mergulharam como grileiros numa agricultura de subsistência onde quer que pudessem encontrar terras, muito embora muitos ficassem logo ansiosos para juntar-se de novo à massa trabalhadora rural e procurassem seus antigos senhores. [...] Alguns, como se presumira, incorporaram-se a bandos de marginais urbanos cujos membros (capoeiristas) incrementavam uma forma peculiar de ataque e defesa, aterrorizando as cidades, assoladas por aquelas multidões de cor sem eira nem beira, largadas à sorte numa nova realidade social. Originária da África, a capoeira fazia-os oponentes temíveis para quem quer que não andasse preventivamente armado. Essa ameaça direta à lei e à ordem confirmou os piores temores de muitos membros da elite, que achavam menos embaraçoso preocupar-se com criminosos urbanos do que com as consequências sociais da absolvição. [...] Em consequência: a força policial foi aumentada, e os grupos de capoeira tornavam-se alvo de penas repressivas no novo Código Penal de 1890, com inclusive expulsão do país. Tais violências reforçavam a imagem do negro como um elemento atrasado e antissocial, dando à elite novo incentivo para trabalhar por um país mais branco (SKIDMORE, 1976, p. 63-64).

Ao longo dos anos 1800, o branqueamento populacional e a sua "ideologia racial" ganham peso; a ideia de miscigenação como tonificadora do mais forte, do "gene branco", vai sendo positivada com o apoio e o reconhecimento do "pensamento científico"- de 1880 a 1920- que estabelece que "a raça superior" branca deve prevalecer sobre as outras, indígena e negra (SKIDMORE, 1976, p. 63). Além da ciência, as teorias racistas ganham a corroboração das lideranças políticas e culturais europeias e americanas. Surgem daí três escolas que se sobressaem: A primeira é a etnológico-biológica, sustentando que as “raças humanas” são

criadas por "mutações diferentes das espécies (poligenia)" (SKIDMORE, 1976, p.65), e que as dissimilitudes das *raças* dos indígenas e negros já demonstram e comprovam com *cientificidade*, a inferioridade dos dois primeiros grupos com relação à *raça* branca. De acordo com Skidmore, essa tese tem peso duradouro e um de seus expoentes, o suíço Louiz Agassiz, influencia diretamente o Brasil.

A segunda vertente é a histórica, que preconiza a existência de múltiplas raças humanas que se distinguem entre si, sendo a questão racial um fator determinante na "história humana" (SKIDMORE, 1976, p.67).

O darwinismo-social, terceira escola, se utiliza da tese de Darwin sobre o curso da evolução e da sobrevivência dos mais capacitados, para afirmar que as "raças superiores" humanas devem predominar, enquanto as "inferiores" estão destinadas ao desaparecimento (SKIDMORE, 1976, p. 68). No intuito de validar esses indicadores científicos atestadores de uma permanência de qualidades físicas e mentais na população descendente, os cientistas prosseguem realizando esquemas com medidas de crânio, "estruturas de esqueleto" e históricos de enfermidades nos cinquenta anos seguintes, sustentando os critérios raciais "*cientificamente*"⁹⁹comprovados (SKIDMORE, 1976, p.66). A raça negra ganha uma classificação fundamentada "na anatomia comparada, frenologia, fisiologia, e etnografia histórica" e é rotulada como "espécie incipiente" (SKIDMORE, 1976, p.69).

De acordo com Skidmore, é devido a admiração às civilizações americana e europeia por parte da intelectualidade latino-americana, no período anterior a 1914, que essas teorias encontram terreno fértil no Brasil, onde grande parte da nata dos intelectuais tenta reproduzir a forma de vida da Europa, desvalorizando ao mesmo tempo, o patrimônio cultural africano. O país demonstra seu constrangimento diante da evidente miscigenação, espalhando teses racistas e preconceituosas, e tentando ocultar a sua *impureza* étnica. Para a historiadora Lilia Schwarcz (2000), à medida que essas teorias raciais são enfatizadas nas discussões sobre o término da escravidão, elas já solapam e abortam os primeiros debates acerca de cidadania, apenas inaugurados com a proclamação da República.

Segundo Pedro Vinícius Lopera, no filme *Tenda dos Milagres* há uma representação da intelectualidade dividida, mostrando alguns como politicamente à direita, e outros, à esquerda. Os papéis que eles desempenham lhes dão díspar importância "no debate sobre

⁹⁹ Grifo do autor.

raça", assim como "no prestígio e nos lucros obtidos a partir de seus engajamentos" (LAPERA, 2016, p. 171). Os da direita são personificados pelo doutor Zezinho, dono do jornal para quem o cineasta-jornalista Fausto Pena trabalha (anos 1970); Nilo Argolo é o professor da Faculdade de Medicina e médico de teorias racistas e quem determina a expulsão de Pedro Archanjo do trabalho de bedel; o chefe de polícia Pedrito Gordo é aquele que persegue ferozmente os praticantes do Candomblé (início do século XX). Os da esquerda são o próprio Pedro Archanjo, a doutora Edelweiss, que tenta fazer o seminário sobre "Democracia Racial"; o jornalista-cineasta Fausto Pena e o acadêmico comunista José Calazans: "Aos intelectuais de direita, cabe encenar a repressão oriunda do meio acadêmico, da força policial e dos meios de Comunicação" (LAPERA, 2016, p. 171). Para corroborar essa percepção, leia-se o que NPS diz, num artigo de 1977:

Para mim, os maiores inimigos do intelectual brasileiro são os donos dos jornais, das televisões e das agências de publicidade, pois estão sempre divulgando a cultura estrangeira. O empresário cultural brasileiro, na maioria das vezes, é um tremendo bandido. Como não pode lutar contra o monopólio estrangeiro, acha que explorar o intelectual brasileiro é a solução (SANTOS, 1977, 19/05/1977, p.37. FOLHA DE SÃO PAULO).

Alguns de esquerda, como a dra. Edelweiss, são cooptados pelos instrumentos dos "Meios de Comunicação" na divulgação "publicitária" em torno do nome de Pedro Archanjo. Nas últimas cenas ela aplaude constrangida ao empresário que discorre sobre a amizade entre o bedel e Nilo Argolo, situação refutada pela própria história fílmica (LAPERA, 2016, p. 172).

Em *Tenda dos Milagres*, ao trabalhar com atores não profissionais como o artista plástico baiano Juarez Paraíso, entre outros, NPS reitera sua intenção de se distanciar dos "personagens durinhos, certinhos, bem maquiados", e em contraposição, se aproximar do que ele chama de "documentário", que nessa formulação inclui o respeito pela fala natural das pessoas quando omitem palavras e engolem "sílabas", pois o povo não precisa falar "como [os] atores de cinema ou locutores de televisão" (AVELLAR, 1986, p. 195). O teórico José Carlos Avellar infere que a opção do diretor é motivada pelo entendimento que a imitação da voz e a solenidade no falar exprimem um autoritarismo que não se coadunaria com os "heróis populares" retratados por ele (AVELLAR, 1986, p. 195).

NPS afirma que sua proposta é que as pessoas vivam e ele documente, que haja a vivência de "um determinado personagem" por uma pessoa e ela mesma seja a designadora

da “forma que vai viver cada figura” (SANTOS, O ESTADO DE SÃO PAULO, 1975). Segundo o cineasta, no passado ele teria falado como um “sociólogo”, como quem pensa que tem “o poder absoluto” e que vai “salvar o Brasil” apontando soluções, mas “agora” quer se afastar desse comportamento (SANTOS, entrevista MIS, 24/04/1990). *Tenda dos Milagres* é, para ele, um filme que assume realmente a perspectiva “política-social-religiosa do povo”, documentando o nível de coerção em que vive, independentemente do tipo de governo ou da constituição vigente (SANTOS apud CAMBARÁ, 1977, p. 37. FSP). Assim como no livro, há um reconhecimento da existência de uma consciência religiosa popular com base na sua própria cultura:

Essa recusa da sociedade dominante em admitir que a Umbanda [e] o Candomblé tenham status de religião está no filme. Para a sociedade, ainda são ritos primitivos, práticas subalternas. Mas, [...], todo mundo sabe que a maioria do povo expande sua emoção mística nesses rituais. [...] ainda há essa herança de subestimar a religião escolhida pelo povo, criada por ele. As outras são tão comprometidas com a opressão que não interessam ao povo. Teriam que fazer mil anos de penitência para interessá-lo (SANTOS, 1977, 19/05/1977, p. 37. FOLHA DE SÃO PAULO).

É noite, no espaço de Tenda dos Milagres: Num plano aberto, a câmera mostra a sala enfeitada com bandeirinhas de papel colorido, onde Lídio Corró, amigos e adeptos do Candomblé se reúnem para festejar a formatura de Tadeu Canhoto, filho de Pedro Archanjo. O major Damião abre passagem em meio ao povo para a chegada da sacerdotisa do terreiro de Candomblé, mãe Majé Bassan, a conselheira e protetora de Archanjo, que vem conduzida por ele e por uma mocinha. Todo o grupo do aposento se coloca de pé e a acolhe respeitosamente, curvando-se na sua passagem; crianças e curiosos se postam junto à soleira da porta, olhando para tudo, risonhos, às vezes batendo palmas. A matriarca, que vem trajada de camisa e turbante branco, numa saia preta longa, com brincos e colares de pedras brancas, vai sentar-se numa cadeira. Dali a pouco, ela sai para uma dança que percorre pequenos círculos no salão, enquanto os convidados erguem os braços e os mantêm estendidos, seguindo o ritual de recepção para a ialorixá. Só quando ela retorna para a cadeira, é que o major Rubião começa a falar. Batidas nos tambores, cantos em iorubá, gestos religiosos e a festa vai se desenvolvendo em aspectos profanos somados aos da liturgia do Candomblé. Acontecem outras danças: há samba, com homens e mulheres movimentando os corpos numa atmosfera de confraternização e de alegria geral: ali estão os negros, brancos e

mestiços, gestualizando sinais de respeito como iguais e como povo da periferia que vive em conjunto um momento feliz. Conforme Elbein dos Santos:

Através da iniciação e de sua experiência no seio da comunidade, os integrantes vivem e absorvem os princípios do sistema. A atividade ritual engendra uma série de outras atividades: música, dança, canto e recitação, arte e artesanato, cozinha etc, que integram o sistema de valores, a *gestalt* e a cosmovisão africana do “terreiro” (E. DOS SANTOS, 1984, p. 38).

Nesse flash fílmico cheio de cores, com a exibição de instantes da convivência de uma comunidade candomblecista, e tendo a participação de personagens fundamentais da narrativa, como Mãe Bassan e Pedro Archanjo, além de seu filho Tadeu e camaradas, comunica-se alguma coisa de brasilidade, sendo que esta está colada à imagem do povo das periferias, isto é, situa-se onde ele pode *ser o que é* com toda a pujança: alegre, puro, autêntico, misturado, respeitoso, democrático, irmão, prazenteiro, acontecendo na sua verdade, unido na simplicidade, festejando a vida.

Sobre o sentido de igualdade e de pertencimento, Sodré (1999) atenta para a possibilidade da diferença no *igual*, noção que se integra ao recorte fílmico descrito acima:

Aceitar (intelectual e afetivamente) o fato de que todos os homens são diferentes (únicos, incomparáveis, inclassificáveis), mas tendencialmente próximos, implica reconhecê-los socialmente como iguais diante da singularidade de cada um. O que põe em xeque a identidade hegemônica não é outra identidade, a contraidentidade, mas a desidentificação (isto é, a aceitação da possibilidade de transformações no estatuto da identidade hegemônica) em que implica toda singularidade ativa, toda alteridade verdadeira. Só o Outro pode fazer o Mesmo estranhar-se, encontrar-se com o espanto de sua identidade (SODRÉ, 1999, p. 261).

Fig.39.T- Festa em Tenda dos Milagres: formatura de Tadeu Canhoto./ Fig.40.T- Mãe de Santo na festa



Fonte: Filme “Tenda dos Milagres”, de NP Santos

Fig. 41. T- Festa na casa do coronel Gomes/

Fig. 42.T-. Criada e convidados



Fonte: Filme “Tenda dos Milagres”, de NP Santos

A cena que vem em seguida contrasta com a do salão de Tenda dos Milagres. Agora se vê um sarau na casa do latifundiário rico, o coronel Gomes (Jofre Soares). No espaçoso cômodo, os convidados da alta burguesia baiana bailam ao som das valsas executadas por uma orquestra, e os vestidos longos e os fraques complementam os modos da elite que parece arremedar os de uma civilização europeia imaginada. Tadeu, o filho de Pedro Archanjo, se adentra no salão e se encontra com aquela que é sua namorada às escondidas, Lú, a filha do coronel; eles começam a dançar, mas de imediato a mãe da moça interfere e a encaminha para o dr. Passarinho. Parece *natural* o pedido materno para que a mocinha se afaste do mestiço Tadeu e dance com outra pessoa. Conforme assinala Lilia Schwarcz, “preconceitos implícitos e arraigados permanecem [...] intocados” (SCHWARCZ, 1992, p.247), e eles só estrondeiam, quando o negro não se conforma com o lugar em que deve permanecer (numa cena posterior, Tadeu acaba por ser destrutado e expulso da casa do coronel, como reação a seu *pedido da mão* de Lú em casamento). Na justaposição das duas sequências: a da comemoração da formatura de Tadeu e a do sarau na casa do coronel Gomes, dois mundos são descortinados em disputa: um que valoriza as aparências, as regras rígidas, a Europa branca e a ascensão econômica e social; o outro, onde princípios humanos parecem reger as relações sociais e comunitárias.

3.3. A entrevista: Por meio de uma representação cinematográfica que comporta certa ironia, vê-se o delegado Pedrito Gordo com um charuto à mão, sentado diante de uma mesa imponente, observado pelos policiais do distrito e por dois jornalistas, a quem fala orgulhosamente das teorias raciais em voga, afirmando que “o negro tem tendência para o crime”, que “a ciência moderna comprova que Candomblé, roda de samba, capoeira, são escolas de criminalidade”, e que é a própria ciência a declarar guerra “contra essas práticas

antissociais”. Pedrito enaltece as “duas glórias da ciência brasileira” que aparecem no filme: dr. Nilo Argolo e dr. Fontes, professores da escola de Medicina de Salvador.

A exaltação da primazia da cientificidade no início do século XX é assinalada por Schwarcz (1992), ao relatar que desde o século XIX a ciência passa a ser mitificada e suas teses alardeadas pelos jornais, espelhando as concepções científicas europeias que se emparceiram com “um ideário evolutivo e positivista” e começam a interpretar na totalidade as díspares problemáticas nacionais, chegando a questionar e disputar lugar com a “religião e a Igreja”, até então os grandes arsenais dos “discursos ‘fechados’ e ‘competentes’ da época” (SCHWARCZ, 1992, p. 96). Os palavrórios “científico e “médico-legal” comparecem assiduamente na imprensa como “discursos de verdade”, procurando abarcar e explanar toda a sorte de reveses existentes. É quando a ciência assevera ao país que para se entender os vínculos sociais, deve-se procurar uma correlação com o “corpo humano” e com os desígnios que o submetem (SCHWARCZ, 1992, p. 103).

Fig.43.T- e Fig. 44.T- Delegado Pedrito Gordo fala aos jornalistas



Fonte: Filme “Tenda dos Milagres”, de NP Santos

Em *O Correio Paulistano*, de 1890, pode-se ler: “Os homens não nascem *iguales* absolutamente. *SUPPOE-SE*¹⁰⁰ uma igualdade presumida pela lei, sem o que não haveria lei”¹⁰¹ (CORREIO PAULISTANO apud SCHWARCZ, 1992, p. 101); no jornal *A Província de São Paulo*, de 1883: “ É hoje supérfluo estabelecer que os criminosos têm escrito no seu cérebro e no seu organismo os vícios hereditários ou adquiridos, as paixões bestiais ou a *degeneração* ¹⁰²de que estão feridos [...] (A PROVÍNCIA DE SÃO PAULO apud SCHWARCZ, 1992, p. 103). Numa outra

¹⁰⁰ Grifo do autor. Conforme transcrição do livro de Schwarcz.

¹⁰¹ (CORREIO PAULISTANO, 17, 18, 18, 20, 21 de dezembro de 1890) apud SCHWARCZ, 2010, p. 101)

¹⁰² Grifo do autor.

matéria de *A Província*: “Os negros quando passam *para a América*, conservam as suas *monstruosas superstições* ¹⁰³[...]”; “Pesam mais os cérebros dos alemães, seguem-se ingleses, suíços¹⁰⁴, italianos, suecos. O cérebro francez entra apenas de muitos outros povos como lapões, chineses [...] etc” (A PROVÍNCIA DE SÃO PAULO, 1878 apud SCHWARCZ, 1992, p. 102)¹⁰⁵; “Os indígenas já foram substituídos pelos europeus, estes são os representantes da civilização...” (A PROVÍNCIA DE SÃO PAULO, 1884 apud SCHWARCZ, 1992, p. 104).

Segundo Schwarcz, os jornais desse período não só fazem uso das doutrinas “evolucionistas” para suas matérias, como também procuram exibir sua conexão com os termos que sugerem aproximação com os “países mais desenvolvidos”, fixando o conceito de civilização como um enorme valor e uma meta para a capital paulista (SCHWARCZ, 1992, p. 105). Uma das manchetes de um periódico é a seguinte: “*Nós a braços com a civilização*”¹⁰⁶. Decididamente a velha capital dos paulistas civiliza-se!” (A PROVÍNCIA DE SÃO PAULO, 1883 apud SCHWARCZ, 1992, p. 105).

A província de São Paulo publica, em 1881, referindo-se à criação de um clube de leitura que permite a entrada de escravos:

O escravo pode se tornar *digno de pertencer a essa sociedade que se pode dizer o primeiro degrau na escala da civilização regenerará seus costumes, sacrificará suas paixões para atingir o alvo que prende e nas horas vagas em vez de se entregar ao ócio e ao vício procurará estudar* (A PROVÍNCIA DE SÃO PAULO, 1881 apud SCHWARCZ, 1992, p. 106)¹⁰⁷.

Segundo Bastide, citado por Schwarcz (1992), é verificável em todas as áreas, inclusive na literatura, o tratamento que insere o negro dentro de “esterótipos” inferiorizantes como os de feiticeiro, violento, degenerado e imoral, e sua religiosidade sendo qualificada como “monstruosas superstições” (SCHWARCZ, 1992, p. 110).

No filme, Pedrito Gordo apresenta um policial negro “exemplar” a dois jornalistas: É Zé de Alma Grande, homem grande com cara de menino, que está de pé ao lado da mesa do chefe e sorri tolamente. O delegado conta que quando conheceu o rapaz, este pertencia à “escola de criminalidade” do Candomblé, e chamava-se Zé de Ogum, mas assim que foi

¹⁰³ Grifos do autor.

¹⁰⁴ Conforme a ortografia do livro de Schwarcz.

¹⁰⁵ Ortografia como no livro de Schwarcz.

¹⁰⁶ Grifo do autor.

¹⁰⁷ Ortografia como no livro de Schwarcz. Grifos do autor.

encampado pela polícia, passou a ser uma pessoa de bem. A ironia das imagens está no discurso e no fato de Pedrito ser fenotipicamente pardo e denegar com naturalidade a sua origem; no caso de Zé de Alma Grande, ele se enquadra no tipo comumente aceito pelas instituições hegemônicas brasileiras como o negro de “alma branca”, camarada “dos brancos”, um *preto confiável*, mesmo que ocasionalmente venha a demonstrar sua violência, seus “instintos” e seus “resquícios degenerados” (SCHWARCZ, 1992, p. 247).

Com os exemplos textuais dos jornais acima citados, procuramos demarcar a espécie de pensamento que se espalha pelo Brasil em fins do século XIX e início do XX, e refletir sobre palavrório *espontâneo* do delegado Pedrito Gordo na entrevista aos jornalistas, quando ele reforça e é também reforçado pelos enunciados de verdade científica. Parece expressivo que se destaque no filme a aproximação das instituições jornalísticas (na figura dos dois repórteres) com os assuntos discorridos por Pedrito, pois historicamente a imprensa teria absorvido e veiculado os conceitos de *boa* reputação daquela fase da história. Schwarcz (1992) sublinha a importância que periódicos como *A Província de São Paulo* tem na disseminação de “normas e valores” tidos como civilizatórios, procurando se caracterizar como participantes na criação e reprodução das “novas ideias da época” (SCHWARCZ, 1992, p. 246).

As teorias de degeneração biológica e de determinação racial se espalham e encorajam atos contra os costumes e mesmo contra a vida dos povos que até pouco tempo eram escravizados. Com abordagens biologizantes, a ciência justifica a desvalorização racial e a perseguição aos africanos, aos indígenas, e a todos aqueles considerados objetos de seu desejo de dominação, estigmatizando os negros com rótulos que se adicionam aos de *cientificamente* inferiores, degenerados e feiticeiros, contrários à moral da sociedade hegemônica. Eles passam a ser chamados também de exóticos, estranhos e estrangeiros (SCHWARCZ, 1992, p. 245).

Fig.45.T-Terreiro do pai Procópio/ Fig.46.T- Velório do compadre Praxedes



Fonte: Filme “Tenda dos Milagres”, de NP Santos

Fig.47.T. Delegado Pedrito Gordo e assecclas ameaçam o grupo de enlutados/ Fig. 48.T. Reação do grupo



Fonte: Filme “Tenda dos Milagres”, de NP Santos

No filme, a partir do ataque deflagrado pela polícia contra os terreiros de Candomblé, pequenos pedaços de histórias se interligam mostrando o tensionamento racial. Num desses momentos, à noite, no terreiro de pai Procópio de Oxóssi, quando candomblecistas dançam, cantam e tocam para os orixás, o lugar é invadido por policiais armados a serviço do delegado Pedrito Gordo. Eles interrompem a cerimônia, dão ordem de prisão ao babalorixá e o levam dali. Manuel Praxedes, amigo de Pedro Archanjo, insurge-se contra o ataque dos guardas, empurra um deles, gritando: “Respeito com o santo! Respeito com o santo!” O policial cai, dá um tiro para o alto. Praxedes foge.

Na cena seguinte, o homem que havia tombado ao chão no terreiro de pai Procópio, entra no quintal da casa de Praxedes, atira contra ele.

Noite: Num pequeno cômodo iluminado por velas, desenrola-se o velório de Praxedes, com a presença de sua mulher e dos amigos que choram desconsolados diante do caixão. Postados quase na porta da rua (de onde a câmera registra a cena), estão Pedro Archanjo e Lídio Corró, que enxuga as lágrimas e fala com indignação: “Estão acabando com a gente!” Archanjo concorda e argumenta que a única possibilidade que eles têm é a de “combater as

causas”, escrevendo e contando “a verdade a todo mundo”. Um pouco à distância do lugar, com risos e zombarias, os policiais do distrito de Pedrito Gordo observam a conversa dos dois homens. A mulher de Praxedes sai para o quintal e aponta para o assassino de seu marido: “Foi ele! Foi ele!”, mas o delegado Pedrito Gordo, que acaba de chegar, replica que “guerra é guerra! Quem quiser bater Candomblé que vá pra África! A Bahia é terra de branco!”. Os policiais se afastam, enquanto Pedro Archanjo os encara desafiadoramente e exclama frases em Iorubá, que são imediatamente replicadas por seus companheiros enlutados.

Diante dos ataques violentos contra os terreiros candomblecistas e seus afiliados, tendo um amigo assassinado, Pedro Archanjo se concentra na defesa da palavra e do *contar a verdade*, porque se as pessoas souberem dos “fatos”, elas se rebelarão contra tanta brutalidade impingida ao povo negro.

Por essas representações emocionadas, a posição do intelectual e do artista é reconhecida na sua incumbência de relatar os acontecimentos. É o mesmo compromisso que os orixás demandam de Pedro Archanjo. Contar é escrever, é fazer um filme, um quadro, é afirmar seu papel de testemunha da história, das injustiças, das paixões de seu tempo; é também se insubordinar e resistir às opressões; é disseminar o singular da cultura afro-brasileira que, em nome do passado, do presente e do futuro transmite um sentido de grupo, de identidade negra, junto à formas de se relacionar com o sagrado, com a ancestralidade e os mitos: estruturando e desestruturando, agregando e se retraindo, no processo de compor, de permitir ser e de legitimar um povo.

Depois da queimada de barracões e materiais do Candomblé por parte de Pedrito Gordo e seus asseclas, Pedro Archanjo vai ao encontro da matriarca do terreiro, mãe Majé Bassan, e recebe dela uma frase de poder: “*Ogum Kapê dan meji, dan pelu oniban!*”

Reginaldo Prandi (1996) e Juana Elbein dos Santos (1984), explicam que a mãe de santo¹⁰⁸ é a sacerdotisa com maior autoridade, a que dispõe de conhecimento místico, relaciona-se com o sobrenatural, possui o axé do terreiro e sabe das necessidades de seus filhos; é ela quem consulta o oráculo e se comunica diretamente com os orixás, portanto também é ela que tem o poder de transmissão da palavra com a força impulsionadora do axé: sua fala é potente.

¹⁰⁸ Ou o pai de santo, o babalorixá.

O axé é definido por Juana dos Santos como “princípio e força” e por isso “neutro”, ele varia conforme a combinação de “elementos” que abriga e difunde, sendo que cada um deles contém “uma carga, “uma energia” e “um poder” estimulador de ações específicas (E. DOS SANTOS, 1984, p. 40). O axé e o conhecimento são repassados de forma direta de uma pessoa para a outra, unidos a

todo um código de símbolos em que a razão dinâmica constitui o mecanismo mais importante. A transmissão efetuada através de gestos, palavras proferidas acompanhadas de movimento corporal, com a respiração e o hálito que dão vida a matéria inerte e atingem os planos mais profundos da personalidade. Num contexto, a palavra ultrapassa seu conteúdo semântico racional para ser instrumento condutor de [axé][...], isto é, um elemento condutor de poder de realização. [...] Se a palavra adquire tal poder de ação, é porque ela está impregnada de axé [...], pronunciada com o hálito – veículo existente, com a saliva, a temperatura; é a palavra soprada, vivida, acompanhada das modulações, da carga emocional, da história pessoal e do poder daquele que o profere (E. DOS SANTOS, 1984, p. 46).

Quando mãe Bajé Bassan sussurra a frase em iorubá no ouvido de Pedro Archanjo, ela repassa para ele uma eficácia e uma fórmula de encantamento que o potencializam a agir. As palavras: *Ogum Kapî dan meji,dan pelu oniban!* são as que Archanjo vai pronunciar no momento da agressão ao terreiro de seu amigo, Procópio de Oxóssi - e estas imediatamente passam a afetar os sentidos de um agente de polícia, ex devoto, levando-o a se lançar contra o grupo de Pedrito Gordo e a correr atrás do delegado, que foge aos gritos. Diz Elbein dos Santos que “a fórmula apropriada, pronunciada no momento preciso, induz à ação. A evocação se apoia nesse poder dinâmico do som. Os textos rituais estão investidos desse poder” (E. DOS SANTOS, 1984, p. 49).

Antes da cena do ataque ao terreiro e do afugentamento dos policiais, assistimos à saída de Procópio de Oxóssi¹⁰⁹ da cadeia e a ameaça que Pedrito Gordo faz a ele, para que não se atreva a promover outra festa de Candomblé. O pai de santo escuta a advertência e, sem demonstrar intimidação, retruca que é “pra isso que Oxóssi me escolheu como babalorixá do reinado do santo! Não tem ninguém que me proíba!” No enfrentamento de Procópio ao delegado, fica marcada sua recusa à subalternidade, além da seriedade da relação sacerdotal com os orixás, que aqui se externa como elo que abrange vida e morte, consciência do pertencimento e da *obrigação*, pois não se nega o *santo*, mesmo que isso se traduza em

¹⁰⁹ O personagem de Pai Procópio é interpretado pelo *babalorixá* Luis da Muriçoca, do terreiro *Ilê Axê Ibá Ogun*. Ele faleceu em 2002.

aprisionamento físico ou perda da vida. Na postura de silêncio e depois de fala do pai de santo, não transparece raiva, antes firmeza, como se seu ser inteiro se obstinasse rechaçando a violência legalizada pelas figuras de Pedrito Gordo e seus policiais.

Fig. 49.T- Pai Procópio sai da cadeia./ Fig.50.T- Pai Procópio dança no terreiro



Fig. 51.T. Pedro Archanjo gesticula e chama os encantados



Fonte: Filme “Tenda dos Milagres”, de NP Santos

Em seguida, há outro episódio no terreiro, no qual vemos Pai Procópio e afiliados cantando e dançando. Poucos integrantes comparecem à roda, mas o babalorixá se mantém enérgico ao celebrar Oxóssi¹¹⁰, divindade astuta, da caça e da fauna. Pai Procópio tem as feições contraídas, mas seu corpo se movimenta em volteios e batidas dos pés, seguindo o ritual e o drama, na celebração do orixá. Pedrito Gordo chega com seus asseclas; o delegado grita tentando impedir a festa para o *santo*, porém sacerdote e afiliados não recuam, reforçam

¹¹⁰ Segue um dos mitos selecionados por Reginaldo Prandi, e que expõe algumas de suas características: “Oxóssi é irmão de Ogum; Ogum tem pelo irmão um afeto especial; [...]; Ogum então ensinou Oxóssi a caçar, a abrir caminhos pela Floresta e matas cerradas. Oxóssi aprendeu com o irmão a nobre arte da caça, sem a qual a vida é muito difícil. Ogum ensinou Oxóssi a cuidar de sua gente. Agora Ogum podia voltar tranquilo para a Guerra. Ogum fez de Oxóssi provedor. Oxóssi é irmão de Ogum”. (*Mitologia dos Orixás*, 2018, p.112)

a pisada no chão, o gesto do corpo, e projetam o canto. Isso momentos antes de Pedro Archanjo pronunciar em *iorubá* a frase de encantamento.

O corpo tem papel importante no ritual litúrgico da festividade de Candomblé pois, segundo Sodré (1999), é por ele e pela pulsão que o homem da *Arkhé*¹¹¹ se permeabiliza ao “mundo” e ao “cosmo”: “Nada é inconsciente, porque nada se recalca, tudo se visibiliza na dramaticidade ritualística. Divindades e ancestrais, origem e morte reencontram-se no instante de deslocamento ritualístico de corpos num espaço” (SODRÉ, 1999, p. 209). Nesse caso, o que se vê são corpos que resistem, numa aliança com as vozes, as frases de encanto e a presença simbólica dos orixás, de Exu e Ogum, Oxóssi e Xangô. Pai Procópio, Archanjo, os iniciados, os tambores, os sons e as danças, todos estão ali somados, defendendo a festa, o terreiro, o direito dos homens e dos santos, asseverando a identidade afro-brasileira, e dizendo *não* à ameaça policial.

Um dos amigos de Pedro Archanjo, o marxista e livre docente Fraga Neto, é defensor de suas ideias e o apoia diversas vezes na universidade, chegando a brigar por ele em público. Numa cena de bar, enquanto toma uma aguardente, o professor questiona o bedel sobre sua crença, afirmando não entender como Archanjo, “homem de ciência”, pode acreditar em “orixás, coisas tão primitivas”. Como é que ele consegue “conciliar o sim e o não?” Segue parte da conversação entre os dois:

PA¹¹²- Pedro Archanjo é quem escreve livros, professor?! E Ojuobá é quem dança no terreiro e chama por Exu?! Quem sabe, dois seres? O branco e o negro? Não, professor! Não se engane. *Não sou dois, mas apenas um. Sou Pedro Archanjo Ojuobá, mulato brasileiro. [...] Sou mestiço, professor. Branco e negro ao mesmo tempo*¹¹³. [...] Sabe [...] o que significa Ojuobá? Sou os olhos de Xangô! Para *tudo ver e tudo contar*! É um compromisso, professor! E foi desse compromisso *que nasceu um leitor e autor de livros* [...]. Mesmo sabendo [...] que não existe nada além da matéria, *carrego dentro de mim o ronco dos atabaques, como o senhor carrega a sua lordeza*. Mas isso não me limita, professor! Nem por ser materialista, nem por ser os olhos de Xangô!

¹¹¹ Como já mencionado anteriormente, com base em Muniz Sodré (1999): Arkhé, que dentro do cristianismo, é compreendido como um “Deus transcendente, absoluto e onipresente”, tem diferente significado em tradições religiosas afro-brasileiras. No caso dos nagôs, apesar de eles conceberem a existência de um “Deus supremo, um princípio criador” que nomeiam como “Oludumaré ou Olorum”, o sentido Arkhé está ligado ao “princípio de criação da terra, de doação da vida, autor do dia e da noite, gerador de outras divindades” (SODRÉ, 1999, p. 198-p.199).

¹¹² As iniciais FN são referentes ao personagem Fraga Neto; as iniciais PA, a Pedro Archanjo.

¹¹³ Grifos meus.

FN¹¹⁴- Não lhe parece estar cometendo uma farsa? Uma fraude?

PA- Não. [...] Gosto de dançar, gosto de cantar, gosto de festa. E não há festas mais belas que as do Candomblé! Mas, sobretudo [...] estamos no meio de uma luta dura e cruel. [...] *Temos um bem de cultura a defender!*

FN- Não é com os orixás que vamos modificar a sociedade! Nem transformar o mundo!

PA- *Os orixás são o bem do povo, professor!* Por que o senhor quer acabar com eles? [...] *Estamos fazendo o Brasil, professor! E não basta ser materialista para fazê-lo. É preciso um pouco mais. Amar a teoria e a vida! Amar o povo! Mas não o dogma! Ouça, professor! Um dia haverá uma cultura brasileira: nem de negros nem de brancos!* E com a ajuda dos orixás!

Os vários trechos desse diálogo entabulado em *Tenda dos Milagres*, expressam algumas das ideias do protagonista, já advogadas no decorrer do filme (mestiçagem, responsabilidade e dever do intelectual, defesa da cultura do povo) e essencialmente as do escritor Jorge Amado e do cineasta Nelson Pereira dos Santos, em suas reflexões literárias e cinematográficas sobre identidade brasileira. Elas trazem interrogações e assertivas: Quem somos nós? O que nos representa como país? Qual é nossa parte na afirmação de nós mesmos e de nosso povo?

Somos uma soma de clichês e estereótipos: aqueles que gostam de futebol, do samba, da alegria, que convivem bem com todos os credos religiosos, somos pacíficos, harmoniosos: somos mestiços. Acreditamos e carregamos um imaginário dentro de nós referente à nossa especificidade como povo, apesar do racismo, da negação de nossas inúmeras misturas, da reprodução diária da violência e do destrato às camadas mais fragilizadas da sociedade brasileira.

Sodré (1999) explica que desde o final do século XIX, com a exaltação de “*Nuestra América mestiza!*” (SODRÉ, 1999, p. 93) pelo cubano José Martí, a mestiçagem passa a ser um assunto contumaz para a intelectualidade das Américas do Sul e do Centro, na busca de uma essência tradutora do singular dessa parte do continente, em contraposição ao padrão de civilização europeia. A mestiçagem indicaria a existência de uma harmonia entre os ideais de povos dessemelhantes: na etnicidade, na ética ou na cultura.

¹¹⁴ As iniciais FN são referentes ao personagem Fraga Neto; as iniciais PA, a Pedro Archanjo.

Em 1869, o diplomata francês Conde de Gobineau, após visitar o país, lança *Questions de l'esclavage au Brésil* (1869), onde faz formulações depreciativas sobre os brasileiros, entretanto, obtém com isso uma reação de insurgência dos intelectuais do período imperial que, em razão de estarem em busca de elementos nacionais definidores, colocam-se em defesa da localidade. Mais tarde, outros escritores, como José de Alencar, Machado de Assis, entre outros, colocam-se numa linha enaltecadora das características do país, num movimento que vem a ser denominado como “nacionalismo literário” (SODRÉ, 1999, p.96). A relação com o nacional se inicia com “Gregório de Matos e Padre Antônio Vieira”, mas se expande fortemente após a “Independência” (SODRÉ, 1999, p. 96): “Em toda essa narratividade, nas descrições e prescrições de uma ação histórico-nacional”, experimenta-se “uma ética suscetível de reinterpretar o significado de ‘brasileiro’ e apagar as origens espúrias da brasilidade” (SODRÉ, 1999, p. 96).

Para Benedict Anderson (2008), é principalmente com a coligação do “protestantismo” com o “capitalismo editorial” (ANDERSON, 2008, p. 75), entre outros fatores, (o que se inicia com a publicação da Bíblia para o vernáculo alemão, por volta de 1520), e com a disseminação dos textos impressos jornalísticos e literários, que ideias de nação e de nacionalidade começam a tomar corpo. Seria a língua a capacitadora de construir “*solidariedades particulares*” (ANDERSON, 2008, p. 189), e a língua impressa, aquela a inventar o “nacionalismo” que também estaria implicado numa “consciência política” junto ao significado de nação (ANDERSON, 2008, p. 190).

Sodré (1999) explica a narratividade como uma “força” auxiliante na formação da personalidade. Seria ela a conduzir

à ética tanto em termos individuais quanto coletivos, ou seja, tanto no espaço de uma subjetividade quanto de uma comunidade histórica. A expressão ‘identidade nacional’ tem como referências subjacentes os traços distintivos estáveis ou permanentes pelos quais se reconhece a história de uma comunidade e de uma nação determinadas (SODRÉ, 1999, p. 52).

Pode-se entender a importância da palavra impressa, de sua capacidade de transferência de conhecimento, pelas narrativas indutoras e transformadoras do pensar. Verificamos que, por exemplo, no Brasil, o conceito de “caráter nacional” se constrói e se dissemina através das narrativas literárias do século XIX, nas quais é predominante uma visão

depreciativa do país e que vem a ser chamada de “ideologia do pessimismo” (SODRÉ, 1999, p. 107).

O aspecto pessimista e desvalorizador das coisas brasileiras e de seu povo é assunto de relevo na diegese de *Tenda dos Milagres*, pois o filme enfoca justamente o início do século XX, quando pressuposições e teses desqualificadoras do povo brasileiro aparecem entranhadas no senso comum da elite do país. Desde o início do longa-metragem, questões de nossa identidade como povo e como nação vão sendo desdobradas. À luz das teorias raciais, somos mestiços e degradantes, mas para o personagem Pedro Archanjo, a mestiçagem é uma realidade baiana-brasileira, uma desejada consciência que pode vir a florescer em cada concidadão, uma esperança; é o reconhecimento das heranças culturais e religiosas dos africanos na diáspora e o signo da valorização das diferenças.

Conforme Ernest Renan, nação se definiria por "alma, [...] princípio espiritual" que se encontra nas "glórias no passado, [e numa] [...] vontade comum no presente" e que resulta de um extenso “processo de esforços, de sacrifícios e devotamentos” (RENAN, p.18).

Benedict Anderson (2008) conceitua nação como uma “comunidade política imaginada”, isto é, “imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” (ANDERSON, 2008, p. 32), imaginada pelo sentido de comunhão que inspira e, embora a maior parte de seus integrantes nunca venha a se conhecer, insufla em todos, mesmo entre seus desiguais, uma “profunda camaradagem horizontal” (ANDERSON, 2008, p. 34). Sua soberania está no seu nacionalismo - que começa a despontar historicamente quando o Iluminismo e a Revolução Francesa destroem o “reino dinástico da ordem divina” - e pelo desejo de liberdade de seu povo, que encontra “garantia” e símbolo no “Estado Soberano” (ANDERSON, 2008, p. 34). É pela nação imaginada que as populações de cada país se sacrificam e aceitam até morrer. Anderson fala que, de início, imagina-se uma comunidade, e depois disso, ela é “modelada, adaptada e transformada”, mas sem esquecer que “as nações inspiram amor”, e frequentemente, “um amor de profundo auto sacrifício” (ANDERSON, 2008, p. 200), o que pode ser observado nas produções artísticas e literárias que reverberam essa relação.

Em *Tenda*, há um pensamento e uma elaboração imaginativa sobre a comunidade afro-brasileira, a Bahia e a nação que transparecem desde os primeiros momentos fílmicos, na sucessão de planos e nas falas dos personagens: a identidade brasileira é pensada através das imagens das tradições afro-brasileiras; há uma reflexão sobre as bases nas quais as elites

se alicerçam para a sua não compreensão das manifestações populares e, ao mesmo tempo, para seu arremedo da Europa e dos Estados Unidos. Como numa grande comunhão, mostra-se o samba, a comida baiana, as reuniões festivas das populações pobres, a capoeira e as práticas litúrgicas do Candomblé. Através de registros fílmicos meio documento, meio ficção, são visualizados rostos, corpos, movimentação de gente humilde, e nessa soma, afirma-se que ali estão os *verdadeiros* costumes do nordeste, do povo baiano, ali estamos nós, formando uma comunidade que se inspira e se solidariza.

Também é imaginada a nação que rejeita a mestiçagem que a torna mais negra, entendendo-a como símbolo de inferioridade e degradação. São estas algumas das razões assumidas pelo catedrático Nilo Argolo, é o que defende em seus livros, é o que repetem seus companheiros da Faculdade de Medicina de Salvador e adicionalmente o coronel Gomes, o delegado Pedrito Gordo e seus asseclas.

Num depoimento, o escritor Jorge Amado explica sua perspectiva de povo e que é desenvolvida na sua obra literária:

Nós somos os baianos. [...] Aqui na Bahia tudo começou, toda (...) mistura que criou a nacionalidade brasileira. Essa mistura de brancos, negros, índios, de homens vindos das mais diversas partes e que aqui se encontraram e se misturaram. Porque, como eu digo sempre, só há uma forma de lutar, combater e vencer o racismo... e acabar com o racismo. É com a mistura de raças, de sangue, de culturas. E aqui foi onde começou no Brasil esse processo. Então nós recebemos os deuses indígenas, recebemos os deuses africanos que vieram nos navios de escravos, recebemos os deuses católicos vindos da Península Ibérica. Cada qual com seu imaginário, cada qual com seu mito, com sua magia. Aqui essas magias, esses mitos, essas realidades, essas culturas, se fundiram. E aqui se criou uma cidade, como dizia o Padre Manuel da Nóbrega, colocada no Oriente do mundo: uma cidade mágica, uma cidade que ao lado da terrível realidade cotidiana da vida do povo, tão sofrida, da vida do povo tão castigada, tão oprimida, tem uma realidade mágica, que sempre supera essa realidade terrível e faz com que nós baianos, nós brasileiros, tenhamos força para viver, para continuar a viver e para marchar para diante na certeza de que um dia será essa realidade a que se imporá por inteiro sobre a vida do povo, acabando com a miséria e com a opressão.¹¹⁵ (AMADO apud SPERB, 2012, p. 31).

Nelson Pereira dos Santos diz:

Quero mostrar que nosso povo, tão humilhado e sofrido, possui uma vontade de viver tão grande que nada o abate. Seus valores morais e humanos, sua alegria e confiança são inesgotáveis e, por isso, coloco-me a seu serviço na tarefa de mostrar,

¹¹⁵ Depoimento em vídeo, disponível em <https://youtu.be/bFM9OqXBSbA>

sem retoques artificiais, sem mistificações, ao Brasil e ao mundo, que o nosso povo existe (SANTOS apud FABRIS, 1994, p.130).

São duas falas que se complementam na similaridade de viés e na valorização do que romancista e cineasta acreditam, trazendo para o verbo o que o filme expressa por imagens e sons: nesse país existe um povo e ele é negro, mestiço, pobre, das margens, adepto das religiões afro-brasileiras, castigado e vilipendiado, mas que consegue se unir e se insurgir. Ele elabora, resiste. As falas expressam também a necessidade urgente de se *contar* a história brasileira, que é preciso narrar e dizer a todos o que a discriminação racial já fez e continua fazendo ao país, pois só quando todos souberem, com uma consciência do que somos, é que haverá mudança, e esse é um caminho de possibilidades, de encontros, uma promessa de democracia.

3.4. Considerações sobre o filme:

Em diversas ocasiões, nas suas entrevistas, NPS fala da importância do cinema como espelho social e “instrumento de análise da sociedade” (SANTOS, MANCHETE, sem data).

Numa matéria sobre *Tenda dos Milagres*, o crítico José Carlos Avellar igualmente se refere ao cinema, mas é para enfatizar a função metalinguística que este tem no enredo do longa-metragem analisado. Diz o teórico que já na primeira cena realizada no interior de uma sala de montagem, elementos como o cenário com uma *moviola*, os “pratos e cilindros dentados que sustentam e arrastam o filme” (AVELLAR, 1986, p. 187), os cartazes pendurados na parede, o “da Associação de documentaristas e do sindicato de artistas e técnicos da indústria cinematográfica”, um pôster grande e colorido da pornochanchada *Amadas e Violentadas*, e especialmente, com a participação dos personagens que centralizam a *mise en scène* da contemporaneidade dos anos 1970: o cineasta-jornalista-poeta Fausto Pena, o montador Dadá; tudo ali contribui para criar subtexto narrativo, sinalizar que se fala de cinema e que são contadas histórias da gente do país. Pela forma descontínua e fragmentada, pelos planos que se justapõem e intercalam, coloca-se em discussão como é possível “nos representar” ou como o cinema nos vê (AVELLAR, 1986, p. 192). O cinema é uma forma viabilizadora de conhecimento, do pensar e agir na sociedade em que vivemos: um processo de relação racional, mas também emocional com o espectador. Em *Tenda*, ele pode ser entendido como

um tipo de “Orixá”, criado pelos homens, que a “tudo” enxerga e a “tudo” dá visibilidade (AVELLAR, 1986, p. 193).

No que concerne à película em questão, parece apropriada a analogia entre os orixás - divindades de religiões de matriz africana, e o cinema - que aqui usa de sua complexa tecnologia para criar imagens, sons, efeitos especiais, e com isso se torna narrador, acompanhante e testemunha do caminho trilhado pelos personagens que integram parte fundamental da história da Bahia e do país. Alternando sequências fílmicas que mostram o decênio de 1970, e outras, que se reportam às primeiras décadas do século XX, a narrativa vai se realizando na tela, diante de nós. O protagonista é o baiano, “pardo, paisano e pobre” Pedro Archanjo, que tem uma existência ficcionalizada a contar dos primeiros anos de 1900, em Salvador, até meados do século, período que abrange desde sua juventude, até maturidade e morte.

O filme traz para seu enfoque, situações nas quais são expostos o racismo e a exclusão dos afrodescendentes, com destaque às opressões legalizadas pelas instituições hegemônicas brasileiras, que se ancoram nas *verdades absolutas* da ciência incipiente da época. Entretanto, num mundo de humilhações e miséria moral, as práticas religiosas do Candomblé irrompem na tela como forças que se constituem nas comunidades negras e que, em sentido de mão dupla, existem e fazem existir ideias de ação social, de apoio, de preservação da dignidade humana, de flexibilidade e de resistência.

Nas encenações de *Tenda dos Milagres*, percebe-se distintamente o sentido de identidade do povo afrodescendente na sua ligação com os saberes dos antepassados da diáspora africana, o que oferece motivo aos personagens para ações tenazes em busca de inserção política. Os agentes fílmicos: Pedro Archanjo, pai Procópio ou ainda, Ana Mercedes - não se postam sozinhos na insurgência contra o autoritarismo ou na reivindicação do direito de viver e ter voz, mas toda uma comunidade negra vai se apresentando no decurso da história, em combates reiterados por autoafirmação e defesa. Ela se mostra no comparecimento dos adeptos nos terreiros ou na representação das ialorixás e do babalorixá: protetores, transmissores do *axé* e *performadores* dos rituais para cada santo. Ela se revela nas imagens dos fotogramas encadeados, no perfil daqueles que silenciosamente trabalham como serviçais na festa do coronel, como garçons para os acadêmicos da Faculdade de Medicina; são os habitantes dos subúrbios de Salvador que pelejam, carregam sacolas,

vendem quitutes, contam do seu legado cultural e religioso para que esse saber não se perca, mas se mantenha e se confirme a cada momento.

Grande parte do filme tem o comparecimento de atores não profissionais. Personagens como Pedro Archanjo (os artistas Jards Macalé - Juarez Paraíso), mãe Majé Bassan, mãe Mirinha do Portão, mãe Runhó do Bogum, pai Procópio de Oxóssi (babalorixá Luis da Moriçoca), entre outros, são interpretados por indivíduos que se empenham pela consolidação da expressão cultural, artística e religiosa dos afrodescendentes no Brasil. Extravasando emoção, seguindo o compromisso, eles estão ali unidos, e reasseguram a presença, a verdade de uma luta; demonstram sua relação com o sagrado e com a memória dos ancestrais através de seus corpos, das danças e cantos, das batidas dos tambores, da liturgia. Eles conferem particularidades suas e contribuem para a construção de uma história que fala de cinema, da sociedade brasileira e é narrada com nuances, pertinácia, enfrentamentos e alianças com o Candomblé, com a resistência de um povo, de uma religiosidade e da cultura afro-brasileira.

Capítulo 4: Jubiabá: Melodrama, realismo, “relações étnico-religiosas” e a solidariedade do terreiro

Publicado em 1935, quando seu autor, Jorge Amado, tinha 23 anos, estudava Direito e era filiado à Aliança Nacional Libertadora¹¹⁶, com orientação do Partido Comunista¹¹⁷, o romance *Jubiabá*, de imediato se torna “extremamente popular” (AMADO apud RAILLARD, 1990, p. 105), sendo aclamado por intelectuais e pelo jornalismo da época, que salientam o protagonismo que ele dá a personagens negros como representantes do povo. Amado cria “personagens-trabalhadores”, onde são incluídos “pescadores”, “meretrizes” e “mendigos” (SANTANA, 2018, p. 71).

A partir de um artigo de Graciliano Ramos, Geferson Santana (2018) discorre que Jorge Amado e os “escritores de sua geração” fazem um esforço para “entender os lugares e os sujeitos que podem ser considerados como periféricos, como o engenho, a fábrica e o subúrbio, sem medo de ‘falar errado como toda gente, sem dicionário, sem gramática, sem manual de retórica’” (SANTANA, 2018, p. 71).

Na avaliação de Rubem Braga, o romance é “mesmo um ABC em prosa (A.B.C. É a hestória de um heroe em versos, cada estrophe começando por uma letra do alfabeto). [...] O livro é, assim, ao mesmo tempo, uma reportagem e um ABC [...]” (BRAGA, 1935, Revista Acadêmica)¹¹⁸.

Em *O Estado de São Paulo* (1935) é publicado:

Em torno de uma figura central, o negro Balduino “forte e alto como uma árvore, livre como um animal e possuidor da gargalhada mais clara da cidade”, agrupa-se um punhado de indivíduos das classes inferiores não desprovidas de interesse. Filho de gente humilde, crescido ao léo, num dos morros da Bahia, chefe de quadrilhas de moleques desde os oito anos de idade, o preto Balduino é a encarnação do

¹¹⁶ Segundo a historiadora Anita Leocádia Prestes (2005), a “Aliança Nacional Libertadora (ANL) era constituída de uma ampla frente formada por setores representativos da sociedade brasileira da época, mobilizados em torno de quatro objetivos principais: luta contra o avanço do integralismo no Brasil e do fascismo no cenário mundial, e luta contra a dominação imperialista e o latifúndio em nosso país”. PRESTES, Anita Leocádia. *70 anos da Aliança Nacional Libertadora (ANL)*. Estudos Ibero-Americanos, vol. XXXI, núm. 1, junho, 2005, pp. 101-120. <https://www.redalyc.org/pdf/1346/134618603007.pdf>

¹¹⁷ Sobre o momento no qual o romancista Jorge Amado começava a se firmar na cena intelectual brasileira, explica Luiz Gustavo Freitas Rossi (2009), que o país se deparava com as consequências da Revolução de 30 e da ascensão de Getúlio Vargas como presidente da República. Surgiram várias organizações políticas contestando e tentando ocupar o “novo Estado que se montava” e duas delas são representativas da tensão do período: “Ação Integralista Brasileira (AIB), em 1932”; “Aliança Nacional Libertadora (ANL), em 1935”, uma refletindo o fascismo (AIB) e a outra, o comunismo (ANL). (ROSSI, 2009, p. 24).

¹¹⁸ A ortografia original é mantida nas transcrições dos textos jornalísticos da década de 30.

vagabundo nato, incapaz de se curvar à disciplina do trabalho, sempre à cata de aventuras, desabusado, com um raio de poesia no espírito, autor e cantador de modinhas, guardando, sob a truculência dos gestos e das falas, recantos de ternura na alma rude, em summa, um bohemio de infima classe com o gosto insaciável da carne feminina e da liberdade e o culto inconsciente da bondade (O Estado de São Paulo, 1935)¹¹⁹.

Em *A Manhã*, de 1935:

O novo romance de Jorge Amado, [...], trata da vida dos negros baianos. É a história de um preto que tem consciência de raça e luta bravamente. Porém, no fim do livro descobre que a sua luta é uma luta inútil, pois um homem, sozinho, nada pode fazer. Mas, encontra-se numa greve e adquire consciência de classe e se salva. [...]. Jorge Amado é um nome consagrado e dono de um público verdadeiramente popular, pois é um escriptor que escreve para o povo e a favor dos explorados (A MANHÃ, 1935)¹²⁰.

Outra crítica jornalística afiança não haver em *Jubiabá* um sentido de tese como nas obras anteriores de Jorge Amado: “Só vagamente lhe resae da trama natura, sanguinolenta, vascular o objetivo comunista, o fim soviet. Não há outro plano além da própria vida” (MELLO, 1935).

Em 1938, na França, o livro é editado sob o título de *Bahia de tous les saints*. É avalizado por Albert Camus em razão de se endereçar às “massas” e pela utilização

comovente de temas folhetinescos, num abandono à vida no que ela tem de excessivo e desmedido. [...] Aqui não se discute sobre o amor. Basta amar e com toda força. Aqui não se encontra a palavra fraternidade, mas mãos de negros e de brancos (não muitas) que se apertam. E o livro inteiro é escrito como uma sequência de gritos ou de melopeias, de avanços e de retornos. Nada é indiferente, tudo é comovente (CAMUS apud DUARTE, 2002)¹²¹.

Cinquenta anos após a primeira edição de *Jubiabá*, em fins de 1985, numa fase próxima à realização fílmica por NPS, o jornal *A tarde* se refere ao livro como promovendo o “encontro visceral do escritor com a geografia negra” da cidade da Bahia, “tão predominantemente africana, com suas ladeiras, seus atabaques, seus torsos, seu casario e, antes de tudo, do negro baiano” (A TARDE, 09-12-85).

¹¹⁹ Em *Livros Novos*- Jorge Amado: *Jubiabá*. Jornal Estado de São Paulo. 1935. É mantida a ortografia original do artigo.

¹²⁰ É mantida a ortografia original do artigo.

¹²¹ CAMUS, Albert. *Bahia de tous les saints par Jorge Amado*. As citações de Albert Camus foram traduzidas por DUARTE, Eduardo de Assis, autor do artigo: *Jorge Amado, exílio e literatura*. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, 2002. <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1315>

Jorge Amado afirma que o livro reflete a influência “romântica e revolucionária da literatura soviética e norte-americana” (AMADO apud RAILLARD, 1990, p. 100-101), e sua importância está no fato de se voltar para questões relacionadas à atuação do homem negro na formação da nação brasileira. Em 1969, o escritor publica o romance *Tenda dos Milagres*, uma espécie de continuação de *Jubiabá*, e que traz para o centro do enredo, os conflitos de classe e o impacto social das teses raciais do século XVIII- início do século XX na sociedade baiana. Segundo o escritor, o tema racial em *Jubiabá*, é desenvolvido

de forma muito violenta, a tal ponto que, no final do livro, Balduino compreende que o problema de raça é antes de mais nada um problema de classe. O problema de raça não é a causa, mas sim a consequência do problema de classe: o problema do pobre e do rico, do escravo e do amo. Eu realmente fico feliz por Jubiabá mostrar isso, e não o caminho estreito e fechado da separação de raças, da negação de nossa realidade, e da própria experiência humanista, que é a mistura de raças (AMADO apud RAILLARD, 1990, p. 101).

Ilana Goldstein (2003) atenta para o fato que *Jubiabá* é um dos primeiros livros publicados no Brasil situando o negro na condição de herói e se fixando na questão étnico-racial, além de demarcar por um viés socioeconômico a antinomia entre brancos e negros, e a aproximação da situação social do “negro” com a do operário. O romance concebe que o caminho para “as massas trabalhadoras” é o da “conscientização”, “a greve e, indiretamente, a revolução” (GOLDSTEIN, 2003, p. 139).

Embora já tenhamos discorrido no capítulo 3, voltado para o filme *Tenda dos Milagres*, sobre as teorias raciais que se espalham pelo Brasil em fins do século XIX e início do XX - período em que a ciência alcança posição predominante mundo afora e passa a prescrever e dar interpretações para o significado de *raça* e criminalidade - é importante agora retornar ao tema, no intuito de termos subsídios para pensar as representações fílmicas de *Jubiabá*.

Muitas das teses raciais vigentes no período mencionado têm fundamentos em *A origem das espécies* (1859), de Darwin, que postula haver uma concorrência dos seres vivos pela sobrevivência no meio ambiente hostil, sendo que apenas os mais fortes sobrevivem, isto é, as espécies biológicas mais bem adaptadas ao meio são aquelas a perdurarem e transmitirem os aspectos hereditários aos descendentes. Em oposição, os fracos estão fadados à extinção.

Segundo Lilia Schwarcz (1993), a dimensão “racial” no Brasil, é elaborada em termos políticos e históricos, e sua categorização *biológica* vai ganhando, aos poucos, um

entendimento particularmente “social” (SCHWARCZ, 1993, p. 23-24). É com base em conceitos de darwinismo social e de evolucionismo, com uma suposta cientificidade, que vão sendo justificadas as “diferenças sociais”, as “organizações e hierarquias tradicionais” (SCHWARCZ, 1993, p. 24) e as “práticas imperialistas de dominação” (SCHWARCZ, 1993, p. 41).

Dentre as teses absorvidas pela sociedade brasileira, a monogenista estabelece que há uma única origem para os seres humanos. De forma oposta, as poligenistas apregoam a existência de diferentes procedências para os seres vivos, entendendo que essa evolução é distinta, de acordo com sua espécie. Para os poligenistas, a mestiçagem significa degenerescência, pois a fusão de “espécies” díspares determina o surgimento de populações que herdaram inevitavelmente “as características mais negativas das raças em cruzamento” (SCHWARCZ, 1993, p.74).

Schwarcz explica que da parte do “evolucionismo social”, duas “escolas” deterministas se tornam atuantes: a “geográfica” - que concebe o desenvolvimento do país como dependente do meio, isto é, de suas características físicas - e a outra, a do “determinismo racial”, “darwinismo social” ou “teoria das raças”, que presume não existir qualquer boa interação entre as “raças” (SCHWARCZ, 1993, p. 76), pois a miscigenação seria uma impeditora da transmissão de “caracteres adquiridos” e sempre um “erro”. Em decorrência dessas ideias e de outras teorias aproximadas, nas quais apenas as categorias consideradas *puras* são enaltecidas e aprovadas, surge um caminho para a política das nações: a “eugenia”¹²², que pretende a subjugação e até aniquilamento das “raças inferiores” (SCHWARCZ, 1993, p. 78).

Em fins do século XIX, no Brasil, e particularmente em Pernambuco, um grupo de estudiosos da Faculdade de Direito de Recife¹²³ alardeia a asserção de que a “sciencia tudo pode” (RAFDR¹²⁴, 1894 apud SCHWARCZ, 1993, p. 196)¹²⁵, e que é essencial haver “cientificidade” na análise e compreensão das situações do país (SCHWARCZ, 1993, p. 198). Um intelectual da *Escola de Recife*, Silvio Romero, destaca-se no papel de “pai fundador” de estudos atrelados à etnografia. Ele usa de discurso “radical e cientificista”, e parte do

¹²² Segundo Schwarcz (1993), “o termo eugenia’ - eu, boa; *genus*: geração”, é concebido “em 1883, pelo cientista britânico Francis Galton”, após ter lido o livro de Darwin. Seu trabalho com o título de “Hereditary genius”, é reputado como o iniciador da “eugenia” (SCHWARCZ, 1993, p.78-79).

¹²³ A Escola de Recife, e a Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, ambas de 1827, são as primeiras faculdades de Direito do país.

¹²⁴ RAFDR (Revista da Faculdade de Direito de Recife).

¹²⁵ Transcrito conforme citação original (Revista Acadêmica da Faculdade de Direito do Recife (RAFDR), 1894 apud SCHWARCZ, 1993, p. 196).

“princípio biológico de raça” para interpretar e diagnosticar toda e qualquer questão nacional (SCHWARCZ, 1993, p. 203). Outros estudiosos da Faculdade seguem seus ensinamentos de perto e os reproduzem na *Revista Acadêmica da Faculdade de Direito de Recife (RAFDR)*, a qual, segundo Schwarcz, é importante no debate e na divulgação das teorias raciais que são respaldadas pelas instituições brasileiras. No período de 1920, passa a ocorrer uma mudança no tipo de publicação do periódico, e temas relacionados à “higiene, saúde e educação” preponderam. Apesar da persistência do sentimento pessimista com a nação mestiça - há uma transferência de foco, e a proposta de higienização surge como possibilidade para a correção da “natureza” e o aprimoramento humano (SCHWARCZ, 1993, p. 218, p.219). A RAFDR publica, em 1919:

Não é porque somos um ensaio de nação que marchamos a retaguarda de outros povos, é porque somos ignorantes, mal educados, mal nutridos e porque temos sangue depauperado, o coração, os fígados, os intestinos, os nervos infeccionados. Mais do que raça, mais do que a tradição, mais do que o costume a educação é a lei que modifica a raça que faz recuar a tradição (RAFDR, 1919 apud SCHWARCZ, 1993, p. 220).

Artigos voltados para a “antropologia criminal” (SCHWARCZ, 1993, p. 209) também se multiplicam na RAFDR, categorizando os tipos anatômicos dos criminosos que povoam as cidades. Além deles, começam a surgir publicações que preconizam a “boa mestiçagem”, isto é, cruzamentos com seres com uma alta porcentagem de “sangue branco”. Diz a RAFDR: “É preciso que venham boas raças de mestiços para que se evite o disparate do crime” (RAFDR, 1913 apud SCHWARCZ, 1992, p. 221).

Schwarcz explana que enquanto o grupo da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro pesquisa a “febre amarela e o mal de Chagas” (SCHWARCZ, 1993, p. 248) buscando a erradicação das doenças através de métodos de higienização, os médicos baianos se voltam para o combate - não da doença, mas dos doentes, já que para eles, é o caldeamento racial o causador da “criminalidade”, da “loucura”, da “degeneração” (SCHWARCZ, 1993, p. 249). Na década de 20, a *Gazeta Médica da Bahia (GMB)* traz artigos com a manutenção das ideias pessimistas dos anos anteriores sobre o quesito racial, junto ao sentido de inexequibilidade de um programa para o país, pois os acadêmicos pesquisadores, confinados mentalmente nos padrões “poligenistas do darwinismo social”, não vislumbram esperança para uma “nação” de “raças pouco desenvolvidas como a negra e indígena”, além da grande população de miscigenados (SCHWARCZ, 1993, p. 280). Esse tipo de publicação se mantém até quase os

anos 30, quando a intelectualidade médica passa a fazer uma separação entre a *válida* e a péssima mestiçagem, argumentando haver uma parcela populacional que possui capacidade de ser “saneada e regenerada” (SCHWARCZ, 1993, p. 283).

[...] para a melhoria da raça poderia ser vantajoso cruzar com estranhos normaes os individuos francamente mestiços e degenerados quando haja esperança de regeneração da prole por esse meio; mas para os profundamente degenerados melhor seria deixal-os reproduzir entre si e extinguir-se a mesquinha geração por esterilidade e mortandade precoce resultante da progressiva decadencia (GMB, 1925 apud SCHWARCZ, 1993, p. 283-284)¹²⁶

Schwarcz (2011) ressalta que, no Brasil as teses ganham um aspecto peculiar ao se desvencilhar *ipsis litteris* dos padrões estrangeiros. Aqui, teses “evolucionistas” são aglutinadas com outras do “darwinismo social”, comportando a noção de que seres de *raças desiguais* são inferiores sim, mas apesar disso, há possibilidades civilizatórias para o país, mediante a uma hibridização “positiva”, isto é, que resulte progressivamente numa população “mais branca” (SCHWARCZ, 2011, p. 87, p.88).

O período do lançamento do romance *Jubiabá*, em 1935, coincide com a mudança de perspectiva dos pensadores do país no que concerne à miscigenação brasileira, com base especialmente nas análises de Gilberto Freyre, desenvolvidas no seu livro *Casa Grande e Senzala*, de 1933. Consoante Thomas Skidmore (1976), a argumentação *gilbertofreiriana* põe “de cabeça para baixo” a assertiva que a hibridação no Brasil seria causa de um “dano irreparável” (SKIDMORE, 1976, p. 210), pois ele se posiciona a favor da “civilização tropical, original, e etnicamente mestiça”, cujas falhas “sociais” deveriam ser atribuídas maiormente ao ambiente de “monocultura escravagista” dominante no “país até a segunda metade do século XIX” (SKIDMORE, 1976, p. 211). A nova e otimista asserção sobre o povo brasileiro se apoia nas três raças formadoras: “europeia, africana e índia” (SKIDMORE, 1976, p. 211), e na defesa da mistura, mormente cultural, desses três pilares identicamente valorosos e geradores de uma *democracia racial*¹²⁷.

No final de 1985, o filme *Jubiabá* é rodado em Cachoeira¹²⁸, cidade histórica do Recôncavo Baiano, famosa pelas igrejas e sobrados de estilo barroco e pela manutenção de

¹²⁶ A citação está transcrita conforme se apresenta no livro de Schwarcz.

¹²⁷ Segundo Lilia Schwarcz (2011), o termo “democracia racial” foi forjado por Arthur Ramos, e desenvolvido “exemplarmente” por G. Freyre. *Gilberto Freyre: Adaptação, Mestiçagem, Trópicos e Privacidade em Novo Mundo Nos Trópicos* (SCHWARCZ, 2011, p. 92) <https://www.seer.ufrgs.br/Philiaefilia/article/view/24427>

¹²⁸ MIRANDA, SALES e JESUS (2019), explicam que a história de Cachoeira se inicia em 1531, “quando o fidalgo Paulo Dias Adorno fez parte da expedição de Martim Afonso de Souza que chegava à Bahia com o intento de

tradições afro-brasileiras que, desde o século XIX, sobrevivem ali, nos terreiros de Candomblé¹²⁹. O longa é dirigido por Nelson Pereira dos Santos, numa coprodução que tem a *Société Française de Production* na parte francesa; a *Regina Filmes*, pertencente ao diretor, como representante brasileira; além do Banco Econômico e Embrafilme. Consoante o Jornal *A tarde*, os custos chegam aos 500 mil dólares a serem divididos entre os lados, assim como o “mercado de exibição” (A TARDE, 1985, Caderno 2, p.3). Os atores franceses interpretam os brancos e “os brasileiros os nativos”; o filme é dublado para o português e veiculado para cinema e televisão. Na pré-estreia em Salvador, recebe críticas por não ter captado a “alma baiana” (SCHILD, JORNAL DO BRASIL, 20-08-1987). O periódico francês *Le Quotidien* opina que o diretor é fiel “à letra, mas não ao espírito” (apud SCHILD, 20-08-1987). No *Jornal do Brasil*, o jornalista Wilson Cunha explica a história amorosa do filme como o retrato de uma obsessão: Os personagens Balduino e Lindinalva são obcecados um pelo outro. “Todas as mulheres” se transmudam “em Lindinalva, todos os homens” se tornam “Baldo”. É a “obsessão exercida em sua plenitude” (CUNHA, JORNAL DO BRASIL, 20-08-1987).

De acordo com NPS, o romance *Jubiabá* possibilita uns “três filmes” diferentes, mas ele se interessou cinematograficamente pela

história de amor e dependência. O amor de Lindinalva e Balduino não foi interdito pelo racismo, mas pela dependência cultural. É o homem apaixonado pela loira, pela sociedade branca que o sufoca. Somente quando ganha a consciência da liberdade é que consegue interpretar esses sentimentos. (SANTOS, JORNAL DO BRASIL, 20-08-1987).

O cineasta diz que a adaptar Jorge Amado para o cinema significa atravessar “florestas densas, desorganizadas, profundas”, de se entranhar na “riqueza e variedade dos personagens”, tendo que concentrar tudo em “em uma hora e vinte” e sabendo que o ângulo da câmera “pode ser qualquer um” (JORNAL DO BRASIL, 20-08-1987). Ele confessa ter sentido sempre um fascínio pelo livro, embora antes rejeitasse um dos seus principais ingredientes: a

estimular o cultivo da cana-de-açúcar e da indústria”. A cidade teria se formado a partir do crescimento de um engenho: “Cachoeira foi uma cidade importante do século XVII ao XIX, servindo de entreposto comercial e ligando o interior do Recôncavo a Salvador”. Nela, desde o século XIX é importante a presença da “Irmandade da Boa Morte”, “confraria católica e ao mesmo tempo da cultura e crenças do Candomblé”, criada por mulheres negras escravizadas, por volta de 1820, junto à igreja do Rosário da Barroquinha, em Salvador, mas transferindo-se mais tarde para Cachoeira (MIRANDA, SALES, JESUS, 2019, p.78). Revista Fontes Documentais. Aracaju. v. 02, n. 03, p. 75-92, set./dez-2019. (págs. 78, 80, e 81).

<https://repositorio.ifs.edu.br/biblioteca/bitstream/123456789/1153/1/MEM%20c3%93RIAS%20DA%20IRMANDADE%20NOSSA%20SENHOR%20DA%20BOA%20MORTE%20.pdf>

¹²⁹ <http://www.infopatrimonio.org/wp-content/uploads/2018/01/Terreiros-de-Candombl%C3%A9-Ipac-BA.pdf>

“religiosidade”. Com o tempo, passou a entender que “a religião faz parte da realidade social” (LUEDY, 1985, p.20). Para NPS, ainda na metade da década de 80, época da feitura de *Jubiabá*, o tema permanece atual, pois o personagem Balduino continua a existir na nossa sociedade que, apesar de ter sofrido transformações, conserva a mesma estrutura; “a relação entre negros e brancos, pobres e ricos mudou muito pouco” (SCHILD, JORNAL DO BRASIL, 03-12-1985).

Para Goldstein (2003), a história *amadiana* recorre às vezes a um “romantismo melado” (GOLDSTEIN, 2003, p.145) quando retrata a relação de paixão e impedimento entre Balduino e Lindinalva, com o registro de situações de uma época na qual os oligopólios agrários entravam em declínio, o país fervilhava em lutas sociais, havia uma “crescente mobilização das camadas subalternas” e uma conscientização do estrato proletário (GOLDSTEIN, 2003, p.137). Esse gênero de escrita, popularizado como “romance proletário”, se dispõe a fazer o retrato do “universo existencial dos grupos mais baixos da hierarquia social”, com a utilização de um tipo de narrativa semelhante ao padrão dos “manifestos e panfletos políticos” direcionados claramente para a doutrinação (ROSSI, 2009, p.25).

No filme, fica evidenciado o profundo vínculo de “Antônio Balduino, o herói da história, com a religião, através do velho Jubiabá” (LUEDY, 1985, p. 20), e também o servilismo dos despossuídos para com os poderosos, o que, nas últimas imagens do longa-metragem se manifesta nas atitudes desesperadas de Baldo ao se confrontar com a figura de Lindinalva agindo como uma prostituta. NPS sintetiza: É ver “o poder como uma coisa pura... É uma relação esquizofrênica” (LUEDY, 1985, p. 20).

Numa entrevista de agosto de 1987, à Helena Salem, o cineasta explica o projeto de *Jubiabá* para o cinema e a televisão, e fala dele como fruto de sua busca por uma “experiência” com uma “composição diferente”, um outro “código”, intentando “chegar” a um público mais amplo. Para cumprir esse objetivo, diz o diretor que produziu “um roteiro” com diálogos curtos e simples, procurando eliminar “toda e qualquer cumplicidade estética, ideológica com grupos minoritários da sociedade”. A “novidade” do filme é que ele conta uma “história de amor” atendo-se à questão da escravidão que “existiu e ainda existe”. Isso “não pelo fato de ter feito [pelo] lado do negro, do escravo” que recebe a chicotada, pois “esse chicote” é a “relação imediata direta”. O que fica exposto ali é “todo um painel, [...] representativo da dominação, para lembrar sempre que escravo é escravo” (SANTOS, 1987). O cineasta fala de seu propósito para a escolha de determinado tipo de narrativa para o longa-metragem:

O herói Antônio Balduino tinha que ser um super-herói, não é? Um crioulo fantástico, que joga capoeira, briga, luta boxe, compõe sambas fantásticos (os melhores sambas do mundo), tem uma voz fantástica, canta maravilhosamente... É lindo, é charmoso, um amante devastador... Então, o que é isso? É o estereótipo do negro, que somente assim [...] [é aceito por] nossa sociedade branca, porque ele é super-herói, ele tem tudo, não falta mais nada, ele é inteligente pra cacete, mas ao mesmo tempo ele sucumbe diante da loura. [...] Eu contei a história em três etapas, [...], são três momentos do personagem [...]: o pequeninho, o adolescente jovem, e o adulto: [...] O pequeninho é o sonhador, é como uma criança. Ele é livre e bom, amoroso, amado, porque ele não ameaça e nem é ameaçado pela sua própria beleza de criança. O segundo é o que tem a força, porque ele vive na casa de um branco rico; então ele tem escola, tem tudo, convívio com branco, porque ele ainda não perdeu o contato com a origem dele, ele se sente onipotente, todo poderoso, então quando ele sai da casa e fica nessa relação, ele quer tomar o poder de volta, então ele odeia os brancos, ele odeia os ricos, ele agride, assalta, briga; até o momento que [...] sente o poder do Estado, toma uma cadeia e leva uma surra daquelas de quebrar a espinha. [...] A mulher branca é aquela [...] que o obriga a ser dependente, a ser escravo, porque ele ama a mulher branca, ele deseja a mulher branca, porque ele deseja o poder da mulher branca. [...] Pois é, ela tem essa relação com ele também, é escrava desta paixão, e ela vai morrer por isso, é uma relação doente. Então é essa a sociedade brasileira, quer dizer, transpondo grosseiramente, rapidamente, é a sociedade brasileira branca. O que ela é? É uma Lindinalva, é uma corrupta, uma doente, tuberculosa. [...] E o negro, quer dizer, o pobre no Brasil, que é o grande discurso final... quando ela morre, ele descobre a condição dele, de toda a liberdade. [...] E quando ela morre, ele rompe com duas coisas, com o passado africano de uma certa forma retrógado, do Candomblé representado pelo pai Jubiabá, e que pesa muito sobre ele. Eu não digo que seja retrógado, [...] [mas] conserva a relação de escravidão porque conserva a relação de classes. Ele rompe com isso e faz o sindicato entrar em greve. [...] Diante dos olhos do pai Jubiabá, ele se transforma num grande deus (SANTOS, 1987, p.10, p.11, p.12)¹³⁰.

Nesse filme, no qual o principal protagonismo é o de um personagem negro, NPS apoia sua representação em dois atores de grande presença no teatro e no cinema brasileiro: Grande Otelo e Ruth de Souza. De origem modesta, Otelo é procedente de Uberlândia, onde nasceu em 1915¹³¹. Ruth de Souza é da cidade do Rio de Janeiro, nascida em 1921. Ela vive sua infância junto à família, em Minas Gerais, mas retorna ao Rio após o falecimento do progenitor. Mora em Copacabana com os três irmãos e a mãe, que lava roupas para o sustento familiar. Segundo o relato de sua biógrafa, Maria Ângela de Jesus (2002), desde cedo Ruth de Souza se deslumbra com a atuação teatral e cinematográfica; quando criança vai todos os dias

¹³⁰ A entrevista transcrita está no acervo da Academia Brasileira de Letras (ABL), no Rio de Janeiro. Para a citação na tese, fiz uma pequena revisão e edição do texto.

¹³¹ É controversa a data de nascimento de Grande Otelo. Segundo Sergio Cabral, em *Grande Otelo: Uma biografia*, o ator nasceu em 18 de outubro de 1917 (CABRAL, 2007, p. 20) em Uberabinha, atual Uberlândia. Em *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (2004), o ano que consta é 1915.

ao cinema e às vezes assiste uma sessão após outra, mas ainda que tenha a aspiração de se tornar atriz, tem ciência que a discriminação racial a deixa fora desse universo:

Eu tinha uma vontade muito grande de conhecer tudo aquilo, mas aí havia aquela velha história de ouvir: “Como é que você vai ser artista, você é negra!” Não tinha negro nem no próprio cinema americano, ou melhor, o negro era muito maltratado, mal representado. A presença negra era sempre de criadas e criados ou caricaturas (JESUS, 2002, p. 23 apud SILVA, 2009, p. 3).

Tradicionalmente o Brasil não oferece espaço para o homem negro se profissionalizar como ator, e quando ele é representado, isso se faz por meio de atores brancos com o rosto pintado de preto, numa repetição dos moldes americanos segregacionistas. Em 1944, pela iniciativa de Abdias do Nascimento, e com o suporte de artistas e intelectuais, é criado o TEN (Teatro Experimental do Negro), ponto central de uma ação que se propõe “a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante” (NASCIMENTO, 2004, p. 210). Essa experiência da qual Ruth de Souza faz parte, marca sua vida: “Queríamos provar que negro também podia ser ator. Não dava para acreditar: um Brasil mulato como somos, não ter um ator negro! Era um absurdo!” (JESUS, 2002 apud SILVA, 2009, p. 05).

A atriz tem inúmeros trabalhos em teatro, televisão, tendo estreado no cinema com o filme *Terra do Sem fim* (1943), embasado em Jorge Amado, e dirigido por de E. Bernoudy. Entre outros longas que constam no seu currículo, há: *Também somos irmãos* (1949); *Sinhá Moça*, (1953); *Ladrões de Cinema* (1977); *Jubiabá*, (1987); *Um copo de cólera* (1999); *Aleijadinho: Paixão, glória e suplício* (2003) etc.

Além de Ruth de Souza, Grande Otelo é outro ator de enorme importância no filme, não tanto pelo tamanho do papel que desempenha, mas pelo que simboliza no enredo, além de sua relevância histórica no teatro, cinema e televisão do Brasil. Ele é um ator multifacetado, que desde a meninice calca sua trajetória em conexão com as artes. Segundo Sérgio Cabral (2007), com apenas sete ou oito anos, Grande Otelo é incorporado à companhia de teatro de Isabel Parecis Gonçalves, e é levado para São Paulo. Aprende a recitar textos, cantar músicas eruditas italianas e se destaca nos palcos. Em 1926, ele se liga à Companhia Negra de Revistas, e em artigos de jornais, sua presença é ressaltada na apresentação do grupo teatral. Num deles, é chamado de “pretinho interessantíssimo”, que “representa com a naturalidade e a compreensão de artista experimentado” e se coloca como um “exemplo de precocidade

artística. Cantando e dançando, Otelo é simplesmente admirável” (O JORNAL apud CABRAL, 2007, p. 39).

Com uma vida atribulada, de altos e baixos e mesmo com tragédias (sua primeira esposa matou o filho, seu enteado, e se suicidou), Grande Otelo constrói uma vasta carreira como ator dramático e comediante. No verbete com seu nome, em *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (2004), consta que sua primeira participação no cinema é de 1935, em *Noites Cariocas*. Na década de 30, ele atua em mais três filmes e, em seguida - de meados dos anos 40 até 1953 - trabalha exclusivamente para a Companhia Cinematográfica Atlântida, com a qual ganha o papel principal em *Moleque Tião*¹³² (1943), de José Carlos Burle. O filme, cujas cópias se extraviaram, teria se baseado na própria vida de Grande Otelo. O ator reaparece depois em *Samba em Berlim* (1943); *Tristeza não pagam dívidas* (1943) e, em 1945, a partir da película *Não adianta chorar*, estabelece uma dupla com Oscarito, com quem protagoniza comédias e paródias cinematográficas como em *Aviso aos navegantes* (1950); *Barnabé, tu és meu* (1951); *Carnaval Atlântida* (1952); *Três Vagabundos* (1953); *Carnaval Atlântida* (1953); *Dupla do Barulho* (1954); *Nem Sansão, nem Dalila* (1954); *Matar ou correr* (1954) etc.

Em *Também somos irmãos* (1949), de José Carlos Burle, Grande Otelo interpreta um personagem dramático numa história que enfoca o racismo na sociedade brasileira.

Apesar de ser criador de uma diversidade de tipos cinematográficos, em 1951, o ator reclama de representar sempre o mesmo tipo de papel, fazendo trejeitos com “os beijos para fora”, remexendo “o corpo”, o que não seria “arte, e sim uma comicidade fácil, baseada apenas na exploração do meu tipo humano, mirradinho, e na minha cor” (SEMANÁRIO RADAR, 1951 apud HIRANO, 2013, p. 286).

No segundo longa-metragem de NPS, *Rio, Zona Norte* (1957), Grande Otelo aparece como um compositor, Espírito Santo da Luz, morador de uma favela carioca, homem talentoso e cheio de inocência, mas que é sistematicamente tripudiado e enganado por colegas do meio, embora até o fim preserve a esperança de *um dia* ser ouvido na rádio.

Otelo atua incessantemente no cinema, com vários destaques, como na película *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, baseada no livro homônimo de Mário de

¹³² O filme *Moleque Tião* (1943), cujas cópias se perderam, é sobre um jovem negro que tem como sonho ingressar na vida artística, mas sofre o racismo social da época. No verbete de *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (2004), diz-se que o filme seria “uma biografia ficcional de Otelo, que antecipa o neorealismo italiano”, com filmagens “fora do estúdio” (RAMOS, MIRANDA, 2004, p. 410).

Andrade, onde ele interpreta “um personagem síntese do cinema brasileiro” (RAMOS, MIRANDA, 2004, p.410-411). Num encontro em 1986, quando NPS e o ator conversam e dão depoimentos, Grande Otelo diz que ter atuado em *Macunaíma* “foi um atraso” para sua carreira, já que depois disso, “todos os diretores acharam” que deviam usá-lo num papel “superior” ao do longa-metragem: “Daí, eu fiquei ao sabor do vento [...] Foi bom do ponto de vista intelectual, do ponto de vista da crítica, fama, mas não adiantou para pagar o supermercado”. NPS retruca explicitando sua admiração pelo artista, possuidor de “uma personalidade tão forte e tão histórica que é muito difícil encontrar um personagem dentro do qual [...] seja um ator e não o Grande Otelo”, pois ele “é muito mais forte do que qualquer personagem” (JORNAL DA PITUMBA, 27-02-1987 apud HIRANO, 2013, p. 417). O intérprete desempenha papéis importantes numa extensa gama de filmes, como em *Os herdeiros* (1969), de Cacá Diegues; *A família do Barulho* (1970), *O rei do barulho* (1974), ambos de Júlio Bressane; *Ladrões de Cinema* (1977), de Fernando Cony Campos etc.

A direção de fotografia de *Jubiabá* é de José Medeiros, que tem outro trabalho com NPS: *Memórias do Cárcere* (1984), no qual exerce a mesma função. O fotógrafo possui um histórico de prestação de serviços para *O cruzeiro* (de 1946 a 1962), distinguindo-se com a fotografia de futebol, política, de adeptos do Candomblé baiano e de indígenas. Em 1957, ele publica o livro “Candomblé”¹³³— onde reúne material fotográfico de momentos mais íntimos da liturgia candomblecista na Bahia, com a apresentação das filhas de santo (“laôs”) no processo de iniciação.

Com 20 anos de atividade no cinema e conhecido pela qualidade de sua fotografia e pelo uso que faz de pouca luz, Medeiros explica que tem como tática apreender a atmosfera do lugar, e que acha o excesso de luz, uma atrapalhação: “Porque mais uma luz demanda outra luz e outra luz, para equilibrar, para compensar. E aí é uma tragédia. Porque daqui a pouco está um negócio de uma claridade, sem meio termo, parece um palco para musical em que é tudo muito iluminado” (SIQUEIRA, FILME CULTURA, 1981). Quando se refere à fotografia elaborada para *Jubiabá*, ele explica que ela não é rebuscada, mas “uma coisa crua, nada de luzinha atrás. Muito claro e escuro” e “com uma seriedade gráfica muito grande” (SALEM, O GLOBO, 10-03-1986). O pesquisador Paulo Gutemberg se refere ao fotógrafo como um “*tropical-humanista*”, devido a sua valorização do aspecto humano. No currículo fílmico de

¹³³ O livro “Candomblé”, de José Medeiros, foi reeditado em 2009, pelo Instituto Moreira Salles.

José Medeiros, encontram-se títulos como: *A falecida* (1965), de Leon Hirzman; *Vai trabalhar, vagabundo* (1974), de Hugo Carvana; *Aleluia Gretchen* (1976), de Silvio Back; *Chica da Silva* (1976); *Chuvvas de Verão* (1978), de Cacá Diegues etc. É de sua direção o longa-metragem *Parceiros da Aventura* (1979), onde o diretor dá distinção a personagens negros.

4.1. O melodrama

Nelson Pereira dos Santos recorre, para a realização cinematográfica de *Jubiabá*, ao que ele chama de “*mise en scène* de época”, na tentativa de se aproximar do que seria o resultado do filme se fosse produzido no tempo “do romance, dentro do próprio texto do romance, porque a *mise en scène* está escrita lá e não tem nenhuma abertura pra aquela coitada daquela mulher Lindinalva”. Ele explana que a “dramaturgia antiga” surgiu para ele como um caminho estratégico da narrativa, com a função de retirar as vendas e denunciar o “arcaísmo dessa relação” (SANTOS, 1987)¹³⁴. A “dramaturgia antiga” na qual NPS se ampara para construir a história “romântica” de Balduino e Lindinalva no filme *Jubiabá*, evidencia-se pela “ausência de ambiguidade” (SANTOS, 1987, p. 18). Ela está apoiada no modelo melodramático, gênero que mais tarde o cineasta voltará a investir na produção de *Cinema de Lágrimas* (1995), filme encomendado pelo *British Film Institute*, em prol da comemoração de 100 anos de Cinema. Silvia Oróz, autora do livro homônimo no qual o longa se baseia, explica que as pesquisas iniciais sobre melodrama, datam dos anos 1970, e estão inseridas “no quadro dos estudos culturais feministas” que apontavam para essa forma como “representação da castração da mulher, da sua sujeição ao patriarcado e ao mundo normativo” (DI COLA, 2015, p. 213).

Segundo Ivete Huppes, em *Melodrama: O gênero e sua permanência* (2000), “a linguagem do melodrama é avessa a ambiguidades e torneios de estilo” (HUPPES, 2000, p. 14), agregando requisitos que contentam públicos não acostumados a sutilidades. Ela explica que o melodrama é um “gênero teatral” originado no século XVII com a ópera, e que chega a ser compreendido como seu “sinônimo” na Itália. É vinculado à “opereta e à ópera popular”, onde se mesclam “texto e canção” (HUPPES, 2000, p. 21). A estrutura do melodrama é elementar, com a articulação de dois polos que se contrapõem num “nível horizontal e vertical”. No plano

¹³⁴ As citações foram retiradas da transcrição da entrevista feita por Helena Salem, com NPS, em 1987. O material consultado está no acervo de NPS, na Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro. 2020.

“horizontal” coloca em confronto personagens que representam “valores” que se contrapõem: “vício e virtude”. No nível vertical,

alterna momentos de extrema desolação e desespero, com outros de serenidade ou de euforia, fazendo a mudança com espantosa velocidade. Em geral, o polo negativo é mais dinâmico, na medida que oprime e amordaça o bem. Mas no final, graças à reação violenta, que inclui duelos, batalhas, explosões etc, a virtude é restabelecida e o mal conhece exemplar punição (HUPPES, 2000, p. 27)

Huppès afirma que o gênero melodramático provoca “fortes emoções” (HUPPES, 2000, p. 28) favorecidas por composições imagéticas e sonoridade, e seus “desdobramentos inesperados” vão se somando ao longo do filme (HUPPES, 2000, p. 29). É uma forma que prenuncia a “arte do artifício” (HUPPES, 2000, p. 30), isto é, sua construção é feita de maneira que estimule nos seus consumidores, reações de agrado, de prazer, de muitas emoções.

Para o crítico literário Peter Brooks (1995), a palavra “melodrama”¹³⁵, que frequentemente é empregada de maneira depreciativa, possui várias acepções, entre elas a de “tolerância com emocionalismo excessivo; polarização moral e esquematismo”; “estados, situações e atitudes extremas do ser”, “vileza” explícita, “perseguição do bem e recompensa final da virtude” (BROOKS, 1995, p. 11-12). A concepção de melodrama contempla ainda, “suspense”, exageros na interpretação, “peripécias surpreendentes”, licença para o “prazer da autopiedade” (BROOKS, 1995, p. 12). O estudioso afirma que o “modo melodramático de concepção e representação” tem um “aspecto mais ambicioso”, que é o de “se apresentar como a forma para se alcançar o drama fundamental da vida moral e a descoberta dos termos de expressá-lo” (BROOKS, 1995, p. 12)¹³⁶.

Segundo Eric Bentley, o destaque da forma melodramática está na sua oposição “ao naturalismo” e no uso da “expressão da emoção” de maneira estritamente “histriônica”. É um feitio que encarna o “impulso-raiz do drama - a necessidade de dramatização”, isto é, a de “atuar” (BENTLEY apud BROOKS, 1995, p. 12)¹³⁷.

Brooks destaca a condição da música e da plasticidade das imagens pelo poder que elas têm de conquistar a sensibilidade e de capturar o espectador. O autor explica que nos

¹³⁵Tradução minha de texto do livro de BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination*. 1995. Yale University Press.

¹³⁶“At its most ambitious, the melodramatic mode of conception and representation may appear to be the very process of reaching a fundamental drama or the moral life and finding the terms of express it” (BROOKS, 1995, p. 12).

¹³⁷ Tradução minha.

primórdios, o sentido de melodrama se fixava no “drama acompanhado pela música” e essa noção se manteve no decurso do tempo. As sensações “inefáveis” provocadas pela música com seus “tons e registros”, “o estilo, a estrutura temática, as modulações de ritmo e voz” – a “padronização musical num sentido metafórico – investem na “trama” e levam para ela “um tipo de inexorabilidade e necessidade que na literatura pré-moderna era derivada da essência do mito” (BROOKS, 1995, p.14)¹³⁸.

Para Ismail Xavier (2003), a música tem a capacidade de exacerbar a emoção e de levar o público a “um regime de credulidade maior diante do inverossímil” (XAVIER, 2003, p. 94). Ele ressalta a valorização do estatuto da imagem no melodrama, pois é pela imagem que são expostos os aspectos *bons e maus* do caráter dos personagens, quer eles se manifestem nos gestos, no semblante, na postura, nas maneiras: “O mundo visível, embora passível de equívocos sem os quais não haveria o drama, é um espelho da moral que termina por triunfar, fazendo valer sua verdade. Esta sofre a ameaça das forças do engano, mas a lógica do mundo zela pelas forças da sinceridade” (XAVIER, 2003, p. 94-95). O melodrama dá visibilidade à moral e municia “a sociedade” de princípios “do certo e do errado” (XAVIER, 2003, p. 91), com os quais ela pode lidar intuitivamente, além de aplicá-los aos dramas, especialmente aos familiares. O melodrama é nostálgico porque se apegava à uma *transparência* para demonstrar as motivações e sensibilidade de seus personagens, o que não se coaduna mais com a nossa cultura. Entretanto, continua Xavier, há diretores que usam do melodrama para fazer uma ironia, uma crítica, provocar uma reflexão, e desafiar a moralidade cristã, “a ordem patriarcal” (XAVIER, 2003, p. 87). Mesmo NPS, ao se referir a *Jubiabá*, classifica-o como um “filme lírico, um filme irônico” (SANTOS, 1987, p.18).

Resumo do filme: *Jubiabá* conta a história do negro Balduino, desde sua infância até jovem adulto. Nas três diferentes fases abrangidas pela trama, ele é interpretado subsequentemente por Antônio Santana (criança), Luiz Santana (adolescente) e Charles Baiano (jovem adulto). Nos primeiros momentos, o garoto tem uns 8-9 anos, brinca com outros pequenos de mesma idade fazendo algazarra pelo morro. À noite, ele é chamado pela velha tia (Ruth de Souza) que lhe serve comida e logo em seguida começa a gritar frases sem

¹³⁸ Tradução minha. Segue o parágrafo inteiro: “The emotional drama needs the desemanticized language of music, its evocation of the ‘ineffable’, its tones and registers. Style, thematic structuring modulations of tone and rhythm and voice- musical patterning in a metaphorical sense – are called upon to invest plot with some of the inexorability and necessity that in pre-modern literature derived from the substratum of myth”(BROOKS, 1995, p. 14).

nexo. Em razão do quadro de enlouquecimento da parente, Baldo é levado para viver na casa de uma família branca e rica, chefiada pelo comendador Ferreira, que tem como integrantes a pequena filha Lindinalva, a esposa submissa, e a empregada-governanta Amélia.

Através de uma elipse, Balduíno volta a aparecer como adolescente, tendo por volta de 14-15 anos, e habitando na casa do comendador. Ele (Luiz Santana) parece à vontade e integrado à vida do lugar, embora seja hostilizado pela criada Amélia, a quem chama de bruxa.

A serviçal exterioriza sua rejeição à existência de um “negro” na casa, reclama dele e acaba por fazer intrigas com o comendador. O patriarca surra Balduíno, que foge da residência e passa a viver nas ruas com outros garotos, que se tornam seus colegas de capoeira e de pequenos trambiques.

Numa ocasião, após ter visto Lindinalva e Amélia na rua, Balduíno age como que transtornado, assaltando um homem. A polícia chega e o captura e a seus companheiros, levando-os para a cadeia, onde são surrados.

Há outra elipse e Balduíno (Charles Baiano) volta a aparecer, agora como um jovem rapaz que tira sons de um dos tambores sagrados durante a cerimônia do terreiro de Candomblé do pai Jubiabá.

Numa briga de rua com um militar, Baldo é observado por um homem, Luigi, que admira seu jeito de lutar e se oferece para empresariá-lo no boxe. O jovem passa a atuar como boxeador, ganha uns enfrentamentos, torna-se amigo do empresário. Ele é popular entre as mulheres, flerta com elas, mas em suas cenas amorosas sempre as vê como Lindinalva. A moça, por seu lado, fica noiva de um rapaz aparentemente da mesma classe social que a dela. O pai de Lindinalva dissipa toda a fortuna familiar com uma juvenzinha do bordel da cidade e, numa das visitas ao lugar, morre após sofrer um enfarte fulminante.

Sem dinheiro e grávida, Lindinalva é abandonada pelo noivo e se prostitui. Balduíno continua sua saga, trabalha no canavial, esfaqueia um homem, e mais tarde volta a se encontrar com Luigi, o empresário, que possui um circo e o leva para trabalhar com ele. O circo acaba quando Luigi, deprimido em razão de problemas financeiros, sobe até o picadeiro, cai ao chão e morre.

Balduíno volta à cidade, onde recebe uma mensagem de Amélia para que vá encontrá-la. Fica sabendo por ela que Lindinalva trabalha como prostituta e está mal de saúde. Após se deparar com a moça bêbada e drogada na frente do prostíbulo, Baldo entra em desespero e corre à procura de pai Jubiabá. Ao chegar junto ao pai de santo, ele se prostra aos pés dele e

ouve as palavras do velho homem a questioná-lo: se “já não é hora” de Baldo “começar a trabalhar”. O rapaz vai para o cais, é admitido no trabalho de estivador. Recebe outro chamado de Amélia. Baldo vai ao encontro dela, e depois ao de Lindinalva, que está no leito de morte.

Após a morte de Lindinalva, Baldo aparece numa reunião dos estivadores e no terreiro de pai Jubiabá. Ele agora se mostra seguro de si, faz um discurso para os companheiros e os chama para a greve geral. Pai Jubiabá expressa sua admiração pela atuação do jovem, ajoelhando-se aos pés dele como se diante de um poderoso orixá, e lhe diz respeitosamente: *Axé Babá*. O filme termina.

Em 1935, no período da publicação do romance de Jorge Amado, discutiu-se na imprensa se o romancista baiano se baseara em uma personalidade religiosa de Salvador, praticante do espiritismo¹³⁹, para compor a figura do pai de santo Jubiabá, conforme ele descreve no livro. No longa de 1986, o personagem Jubiabá é um babalorixá, mas as cenas que o exibem no terreiro candomblecista, são parcas e breves. Ele surge como um pequeno velho homem que frequentemente tem um livro na mão ao percorrer os espaços da comunidade pobre do Morro do Capa Negro¹⁴⁰. Com aparência discreta, ele transita pelas ruelas, dirige uma cerimônia litúrgica, senta-se num bar junto aos amigos, vai à casa de quem lhe pede ajuda com o oferecimento de seu apoio, de histórias dos ancestrais e sua sabedoria ligada ao sagrado. O pai Jubiabá do filme se compõe por um conjunto de elementos que inclui tanto a organização de imagens e sonoridades, a música, como também a atuação de Grande

¹³⁹ Dois pesquisadores se remetem às características do personagem Jubiabá como as de um religioso da Bahia: Um é Vinicius Clay, em *O Negro em O Estado da Bahia: De 09 de maio de 1936 a 25 de janeiro de 1938*. Conforme ele, Jorge Amado teria afirmado numa entrevista ao *O estado da Bahia*, em 28/05/36, que embora Severiano Manoel de Abreu se dissesse retratado por ele como o babalorixá de seu livro *Jubiabá*, o escritor rejeitava essa ligação: “Severiano não é um pai de santo se tomarmos a palavra no sentido de um sacerdote das religiões negras. Ele é um cultor do baixo espiritismo. Os pais de santo são, geralmente, sujeitos sérios, honestíssimos, acreditando na sua religião. Severiano é um explorador da credulidade dos pobres e dos ricos na Bahia” (sem data). [DOC] [O Negro em O Estado da Bahia](#)). O outro a mencionar o episódio, é o estudioso João Ferreira Dias, que afirma: “Jubiabá era o nome religioso pelo qual era conhecido Severino Manoel de Abreu, um famoso sacerdote do Candomblé da época. A caricatura feita por Jorge Amado originou uma reação forte reação por parte do original Jubiabá”. https://www.researchgate.net/publication/265346559_Orixas_de_Amado_o_imaginario_africano_em_Jubiaba

Ainda sobre a base do personagem Jubiabá, Muniz Sodré (2015) se refere ao mestre Bimba (Manoel dos Reis Machado), afirmando que tanto o pai de santo do romance, quanto Balduino, tiveram como referência a “realidade existencial” do mestre da capoeira, homem que “desempenhou papel importante como modelo de atuação do descendente africano na dinâmica social afro-brasileira” (SODRÉ, 2015, p. 259, p. 260). https://www.researchgate.net/publication/265346559_Orixas_de_Amado_o_imaginario_africano_em_Jubiaba

¹⁴⁰ *Morro do Capa Negro* é o nome da comunidade pobre do livro *Jubiabá*, de Jorge Amado.

Otelo, que o erige como um ser fisicamente frágil, mas vívido de ideias, sábio e misterioso, o representante de uma tradição afro-brasileira resistente à pobreza, ao racismo e à violência, e que é inserido no contexto da história de Antônio Balduíno.

A primeiro quadro fílmico descortina uma paisagem com céu azul que começa a escurecer, aparecendo no alto do morro o perfil das crianças que correm desembestadas para baixo. Elas se lançam umas atrás das outras pelos atalhos da favela, pisando descalças no chão de terra, avizinhandose, por fim, de um bar onde está sentado um grupo de homens que toca violão e canta um samba. Os meninos se juntam à assistência dos cantores e percussionistas até que pai Jubiabá desponta na esquina e passa por eles. Todos se levantam, os homens tiram o chapéu, as crianças dão uma pequena corrida e ficam espiando o pai de santo, numa mistura de respeito e temor. Mais tarde, a água cai do céu, pai Jubiabá sai à porta de uma casa, agradecendo e sorrindo com serenidade: “Obrigada, mamãe Oxum!”¹⁴¹

Com sequências compostas por *planos médios e próximos*, fazendo dos personagens o centro das imagens, com cores onde predominam os tons de terra e os claro-escuros, abre-se o cenário da história de Balduíno: ali está a coletivo humilde mas solidário de uma favela no morro, a religiosidade *marginal* do Candomblé das primeiras décadas do século XX (início dos anos 30), a tia velha trajada de *baiana do acarajé*, que mesmo à noite se prepara para sair e trabalhar mas, de repente, sem mais nem menos, diz que não vai mais, não vai mais, e se põe a dançar com os braços para o alto, numa afirmação de seu enlouquecimento. Baldo corre para pai Jubiabá, chora desconsoladamente e se ajoelha diante dele, contando que “tia Luisa está atacada de novo”.

¹⁴¹ Conforme tradição iorubá, Oxum é o Orixá da água doce. Segundo Pierre Verger, em *Orixás (2018)*, “Oxum é chamada de òyálòdè (laodê) título conferido à pessoa que ocupa o lugar mais importante entre todas as mulheres da cidade. Além disso, ela é a rainha de todos os rios e exerce seu poder sobre a água doce, sem a qual a vida na terra seria impossível. Os seus axés são constituídos por peras do fundo do rio Oxum, de joias de cobre e de um pente de tartaruga. O amor de Oxum pelo cobre, o metal mais precioso do país iorubá nos tempos antigos, é mencionado nas saudações que lhe são dirigidas: ‘Mulher elegante que tem joias de cobre maciço’ [...] (VERGER, 2018, p. 180). A sua dança lembra o comportamento de uma mulher vaidosa e sedutora que vai ao rio se banhar, enfeita-se com colares, agita os braços para fazer tilintar seus braceletes, abana-se graciosamente e contempla-se com satisfação num espelho. O ritmo que acompanha as suas danças denomina-se “ijexá”, nome de uma região da África, por onde corre o rio Oxum. No Brasil, ela é sincretizada com Nossa Senhora das Candeias, na Bahia, e Nossa Senhora dos Prazeres.

Fig1.J-Pai Jubiabá ouve o menino Balduino



Fonte: Filme “Jubiabá”, de NP Santos

Na cena que vem a seguir, já no interior da casa da tia de Balduino, a mulher continua com a mesma cantinela de antes, entremeando-a com risadas e gemidos. Ela é contida por pai Jubiabá, que segura firmemente os seus pulsos, apoia a mão na sua testa numa espécie de *toque* religioso e a conduz com suavidade para o quarto.

Fig.2-J- Pai Jubiabá ampara a tia de Balduino



Fonte: Filme “Jubiabá”, de NP Santos

Int/Ext-dia: É momento da partida de Balduino. Ele está vestido com roupas limpas, uma trouxa de pano na mão, e se curva para beijar a mão de pai Jubiabá, enquanto os amigos da rua os observam. O pai de santo retira uma *guia* pendurada ao redor do seu pescoço e a coloca em Baldo, dizendo de forma solene: “Isso é pra que você seja forte, corajoso...Eu gosto de você. Quando você crescer, for um homem, você volta aqui de novo”.

Fig. 3.J- Despedida de Balduíno. Pai Jubiabá lhe oferece uma guia religiosa



Fonte: Filme “Jubiabá”, de NP Santos

Filmado basicamente em *locações*, algumas nos espaços periféricos, com a presença de atores profissionais e não profissionais, em interpretações onde uma atuação naturalista predomina mesclada à ideia de representação da *realidade brasileira*¹⁴², os planos fílmicos exibem *flashes* da vida que Balduíno deixa no morro, o significado de sua liberdade, alegria, união da infância, a integração humana da favela (com a cantoria dos músicos, a disposição das crianças), a vida humilde.

Segundo Rossi (2009), a realidade social é enfatizada em Jorge Amado, e nos anos 30, o romancista a apresenta pelo realismo crítico. Na adaptação de *Jubiabá* por NPS, o cineasta mantém na composição dos personagens, as “expressões da coletividade ou grupos dominados mais amplos” (ROSSI, 2009, p. 26) e encena de forma realista a marginalidade social, a discriminação econômica e étnico-racial, ainda que recorra à forma melodramática na representação da paixão entre Balduíno e Lindinalva. Ismail Xavier (2005) refere-se ao realismo crítico, dizendo que tanto ele quanto qualquer antirrealismo, parte de uma “posição ideológica” para a representação. Nesse caso, “a imagem e som não se combinam com o objetivo de mostrar algo”, mas com a finalidade de “significar algo; o que implica na apresentação do fato, não como um ato de testemunha [...], mas em nome de uma compreensão do seu significado histórico” (XAVIER, 2005, p. 66). O realismo crítico se coloca

¹⁴² Segundo NPS, o seu registro fílmico [e do Cinema Novo] de momentos da vida e das histórias dos despossuídos, buscava a representação da *realidade* do país.

como o “lugar da racionalidade e da visão totalizadora da experiência humana” (XAVIER, 2005, p. 68).

O desvario da tia de Baldo instaura o surgimento de novas circunstâncias, com o garoto sendo colocado em face de um mundo que se esfacela e tendo sua partida impelida para o desconhecido. Pai Jubiabá aparece na história como que significando os alicerces do garoto, estabelecendo-se como alguém de integridade inabalável, constante e protetora. O velho homem é o babalorixá, o chefe do terreiro e da “família” candomblecista. É no terreiro do Candomblé, lugar onde são cultuados os “ancestrais de linhagem (egum) e dos princípios cósmicos originários (orixá)”, que se encontram elementos concretos e simbólicos habilitadores de vínculos de solidariedade “da comunidade negra”, e onde se pode capacitar a “sedução pelo sagrado”(SODRÉ, 1988, p.70). Pelo “sagrado”, os “negros” reconstroem em solo brasileiro - no terreiro - “uma realidade fragmentada”, e ali se dá a “auto fundação de um grupo em diáspora” com novos “ancestrais” (SODRÉ, 1988, p.70).

Na encenação fílmica, pai Jubiabá explicita seus laços com o Candomblé por meio de gestos simples e frases concisas, como quando se dirige à uma invisível “mamãe” Oxum, agradecendo a ela pela chuva que cai, ou ao entregar a guia religiosa para Balduíno para mantê-lo “forte e corajoso”. Embora não haja ênfase ou didatismo na amostragem dos aspectos religiosos-litúrgicos que pai Jubiabá interpreta, é perceptível o simbolismo de seu gestual na despedida do menino. O pai de santo lhe entrega a guia, a palavra e a presença, transmitindo por elas, o axé - “a força invisível”, a “força mágico-sagrada”- O axé não vai permitir que a “existência” de Balduíno se paralise, mas ao contrário, vai estimular “o acontecer e o devir” (E. DOS SANTOS, 1984, p. 39), pois o axé é algo “poderoso”, “potente”, é uma “força de realização” e de criação (SODRÉ, 1988, p. 87).

Sodré se remete ao relato de um jesuíta francês, Éric de Rosny, que pesquisou por muito tempo curandeiros de Duala, os chamados *nganga*, de Camarões, na África. Os aspectos dos curadores nos propiciam fazer uma analogia com a “autoridade” que o pai Jubiabá fílmico emana, devido a

sua capacidade de se relacionar com os outros ou de dialogar com as diferenças. A autoridade, [...], está ligada à fé, que se define como adesão à regra do sagrado vigente no grupo. Força e fé, a *nginya*, a *nganga*, constituem momentos de uma forma de relacionamento com o real que supõe uma visão global, uma cosmovisão, por sua vez articulada com as marcas tradicionais de um dado território, onde se associam os ambientes físico e humano (SODRÉ, 1988, p. 92).

Em mais que uma vez no decorrer do filme, Balduíno vai se reportar ao pai Jubiabá como aquele que embasa sua vida. Mesmo quando não menciona o velho sacerdote, Baldo faz citações que - entende-se - são recolhidas dos relatos do pai de santo (num episódio de sua infância, por exemplo, quando é chamado aos gritos pela governanta da casa do comendador: “Vem aqui, negrinho!”, ele se nega usando de gesticulações teatrais e declama como um *Zumbi dos Palmares*: “Escravo eu não sou! Prefiro a morte!”). Noutro instante, à noite, na cozinha, Baldo e Lindinalva, já adolescentes, entram no lugar, comentando o filme que acabaram de assistir no cinema, “na sessão das moças”. Baldo responde a uma questão da garota, dizendo que o herói fílmico “não podia ficar” com a amada. Para enfatizar o peso de sua reflexão, ele complementa: “Pai Jubiabá sempre diz que o homem tem que seguir o seu destino”.

A presença de pai Jubiabá toma um grande espaço em Balduíno. Sua importância está para além da função de sacerdote do terreiro, de guia espiritual da comunidade; suas histórias povoam o jovem. A figura misteriosa e plurifacetada de Pai Jubiabá seria uma personificação de várias personalidades: do feiticeiro, do babalorixá, do intelectual, que se somam criando uma espécie de *griot*. O pesquisador Nei Lopes (2004) explica a palavra *griot* como parte do

Vocabulário franco-africano, [...]criada] na época colonial para designar o narrador, cantor, cronista e genealogista que, pela tradição oral, transmite a história de personagens, e famílias importantes às quais, em geral está a serviço. Presente, sobretudo, na África Ocidental, notadamente onde se desenvolveram os faustosos impérios medievais africanos (Gana, Mali, Songai etc) recebe denominações variadas: *dyéli* ou *diali* entre os Bambaras e Mandingas; *guésséré*, entre os Saracolês; *wambabé*, entre os Péules; *aouloubé*, entre os Tucolores; e *guéwel* (do árabe qawwal), entre os Uolofes (LOPES, 2004, p. 310 apud CARVALHO, 2014, p. 320).

O historiador Joseph Ki-Zerbo (2010) explica que há três fontes para o conhecimento da história africana: os “documentos escritos”, a “arqueologia” e a “tradição oral”. Esta última matriz tem a função de “repositório e [...] vetor do capital de criações socioculturais acumuladas pelos povos ditos sem escrita” (KI-ZERBO, 2010). Nesse contexto, os “guardiões” atuariam preservando e repassando o legado histórico-mítico e a sabedoria africana. Eles são os “velhos de cabelos brancos, voz cansada e memória um pouco obscura, rotulados às vezes

de teimosos e meticulosos” e que, como “derradeiras ilhotas de uma paisagem outrora imponente”, continuam a transmitir o saber ancestral (KI-ZERBO, 2010)¹⁴³.

O escritor malinês Ahmadou Hampaté Bâ (2010) diz que “a tradição oral africana” vai além das narrativas lendárias e míticas, e que não são apenas os “*griots*” os capacitados a guardar e proteger o conhecimento (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 167), pois a conexão do homem africano com a palavra é tão intensa, que “ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 167).

Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial. Fundada na iniciação e na experiência, a tradição oral conduz o homem à sua totalidade e, em virtude disso, pode-se dizer que contribuiu para criar um tipo de homem particular, para esculpir a alma africana (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 168).

O estudioso diferencia dois grupos como portadores e transmissores da tradição: O dos *domas* e o dos *griots*. Os *domas* seriam os verdadeiros “tradicionalistas conhecedores” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p.176), os possuidores da palavra, os legatários dos termos “sagrados” e de encantamento, os detentores da sapiência provinda da “cadeia de ancestrais, palavras que podem remontar às primeiras vibrações sagradas emitidas por *Maa*, o primeiro homem”(HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 177). O saber dos *domas* tanto pode ser “específico”, direcionado para a tecelaria, a caça, a pesca, para as coisas da natureza, ou então, de forma “total”, voltado para a “tradição em todos os seus aspectos” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 175). O outro agrupamento é o dos *griots*, ou *dielis*. Atuam como “trovadores” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 193), contadores de história e invencionices. Sua grande arte seria a de manipular a “fala”, o que já constituiria uma “forma de magia” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p.199). Há, entretanto, um tipo de *griot* que emprega muita seriedade nas suas conversas e não se permite mentir. Ele encarnaria um “tradicionalista-*doma*” ou um “*griot-rei*”, sendo frequentemente consultado por sua “sabedoria e seu conhecimento” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p.198) e ademais por trazer divertimento às plateias. Possuidor de qualidades como “coragem, moralidade, virtudes e

¹⁴³ As duas citações de KI-ZERBO pertencem à Introdução do livro “História Geral da África 1: Metodologia e pré-história da África” (UNESCO, 2010). Como nessa parte do livro, a paginação é numerada em algarismos romanos, optei por anotar as referências aqui, no pé da página: (KI-ZERBO, 2010, p. XXXVIII).

sabedoria”, ele nunca abusaria “dos direitos que lhes são usualmente outorgados (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 195).

No passado, os *griots*-reis, devido a sua “inteligência”, ocupavam lugar de “grande importância na sociedade tradicional do Bafur”, influenciando a nobreza e os “chefes”, porém, mesmo hoje, na atualidade, são capazes de incentivar e suscitar o “orgulho do clã dos nobres com suas canções” e de lhes fomentar coragem para o enfrentamento das dificuldades (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 196).

Os pesquisadores Bussoletti, Vargas e Pinheiro (2014) discorrem sobre os “*griots* históricos africanos”, explanando que há um elo entre eles e os “*griôs* brasileiros” devido à posição destes últimos como “depositários da tradição da África Ocidental”. (BUSSOLETTI, VARGAS, PINHEIRO, 2014, p. 06). De acordo com esses teóricos, é através da oralidade que uma teia de narrativas se transmuda

em trama na medida em que acata o sentido intencional e provocativo de desestabilização das expressões culturais hegemônicas. Um sentido ético-estético que se articula pela imbricação, pelo cruzamento dos fios de uma história que também se faz pelas fissuras, pelas margens, pelas bordas e que como não poderia ser diferente, mistura imagens, linguagens e referências, almejando uma síntese imagética que traduza a ambivalência e a contradição, produzindo rupturas com os estados de obviedade das histórias que foram sendo estruturadas alheias à participação e a expressão de traços da cultura popular genuínos (BUSSOLETTI, VARGAS, PINHEIRO, 2014, p. 06).

No longa-metragem, pai Jubiabá se ergue como um personagem fruto da diáspora africana, babalorixá do terreiro, um continuador e mantenedor da cultura afro-brasileira na Bahia. Tendo como base as explicações de Hampaté Bâ e Ki-Zerbo sobre tradições orais da África Ocidental, em especial as referentes aos *griots* e aos *domas*, é concebível interpretar que o pequeno velho homem tem atuação equivalente ao “*griot-doma*”, “*griot-tradicionista*”, ou “*griot-rei*”, devido a suas raízes e sua ligação com os orixás, com os antepassados, com o sagrado, pelo papel que ele exerce na vida de Balduíno e no corpo social do Morro do Capa Negro. Por meio de histórias míticas e do cotidiano, com ensinamentos éticos, regras para as obrigações religiosas e litúrgicas, pai Jubiabá dissemina uma moralidade específica, uma assunção de negritude, propõe “saberes, técnicas, competências” (SODRÉ, 1988, p. 73), ações diversas que perpassam a religião, a dança, a música, a magia. Ele

transporta em si e recoloca na coletividade, o legado de matrizes africanas que são habilitadores e fortalecedores de uma identidade individual e grupal.

O filme: a ocorrência se dá na sala de jantar do comendador Ferreira (Raymond Pellegrin): ele, a esposa e a filha Lindinalva comem sentados à mesa. Dona Augusta e o menino Balduíno são introduzidos no aposento pela empregada da casa e aguardam de pé no limiar da porta, entre a sala e a cozinha. A esposa do comendador, numa de suas poucas falas, pergunta à mulher se ela quer sentar-se, se já almoçou. Dona Augusta responde educadamente para a outra não se preocupar, depois eles comem na cozinha. Os dois visitantes ficam esperando por algum tempo, ignorados pelo chefe da casa.

A *mise en scène* é emblemática no sentido de reproduzir o retrato “instantâneo” de uma família baiana da primeira trintena do século XX, que flerta com o modelo patriarcal, onde o poder masculino é sobrepujante aos demais e determina a atuação deles: o comendador é o chefe familiar, age entre a indiferença e a cordialidade, dá as ordens, tem a esposa obediente, silenciosa, temerosa. A menina sentada ali parece estar no aprendizado de se tornar reflexo das regras de conduta dos pais. O grupo é mostrado como que simbolizando os valores arcaicos de instituições brasileiras: o patriarcado, a família tradicional cristã (o que é ilustrado mais tarde por um grande crucifixo fixado na parede do quarto do casal). Sobre o papel da mulher dentro desta estrutura de dominação, diz Gerda Lerner (2019), que “desde a tenra infância” ela é doutrinada a se subordinar à “proteção paternalista”, sendo “psicologicamente” modelada de “modo a internalizar a ideia da própria inferioridade” (LERNER, 2019, p. 268).

É o personagem da empregada-governanta Amélia (uma portuguesa) que altera o padrão representativo das relações do círculo, porque ela é branca como os patrões, intrusiva, resmungona e tenta se imiscuir nas decisões do chefe da casa. Além do pequeno grupo, também é metafórica a encenação da situação em que os dois negros subalternos, dona Augusta e Balduíno, são expostos nessa apresentação do garoto ao chefe da família. Pode-se notar na encenação, nos instantes que precedem a nova vida de Balduíno, a linha de separação entre negros e brancos, entre pobres e endinheirados. Após alguns minutos quedados de pé, destacados, dona Augusta se dirige ao comendador: “Sr. comendador, eu trouxe o menino”. E o comendador então, chama Balduíno para lhe falar de forma condescendente, que vai apelidá-lo de Baldo, que vá comer.

Fig. 4. J- Balduíno é introduzido na casa do comendador Ferreira.



Fonte: Filme "Jubiabá, de NP Santos

Logo depois, na cozinha, dona Augusta conversa com Amélia (Catherine Rouvel). Esta se dirige rispidamente ao garoto, que tem lágrimas nos olhos: "Vamos, vamos! Deixe de bobagem! Come tudo! E dê graças a Deus que tem gente para se preocupar com você!" Quase em seguida, a menina Lindinalva entra no recinto e convida Balduíno para brincar. Os dois correm pelo quintal e são observados da janela por Amélia. As crianças têm o riso solto e se divertem uma com a outra, enquanto a governanta comenta para si mesma: "Isso não vai dar boa coisa: Um negro aqui dentro..." Na postura de Amélia é perceptível, de imediato, o desconforto com a presença do pequeno. Na sala de jantar, ela antes já perguntava à calada mulher do comendador: "E a senhora, dona Maria, vai aceitar esse menino?"

A forma melodramática do filme *Jubiabá* é nítida nas imagens, sons, efeitos especiais, na trilha sonora quando se refere à história de amor entre Balduíno e Lindinalva, e ao ilustrar a tragicidade de Luigi (o empresário do boxe e dono do circo) com seu relato da morte da esposa que despenca do picadeiro do circo; também na exposição das características malévolas do personagem de Amélia que faz intrigas contra Balduíno; na auto humilhação do comendador que se arruína financeiramente enquanto suplica favores de uma mocinha do bordel da cidade. Entretanto, como é visível na cena de apresentação do menino ao comendador, a narrativa se afasta do melodrama ao se vincular a imagens realistas que enfocam problemas sociais, de classe, étnico-raciais, questionando a ordem estabelecida, indicando situações nas quais essas dinâmicas aparecem.

Goldstein (2003) aponta para alguns sinônimos da palavra Baldo: “falho, baldio, ocioso, inculto”; outros para “balda”: “falta, defeito”. O significado de “baldoso” é “manhoso”. Para Goldstein, o nome “Baldo” parece ser um bom “apelido” para esse “anti-herói” (ela se refere ao Baldo do livro) que é “pobre, marginalizado, que não estudou, vive de biscates, de samba e esmolas, ao mesmo tempo mulherengo, provocador, e briguento” (GOLDSTEIN, 2003, p.143).

Exterior-dia: Por meio de uma panorâmica que mostra o jardim interno da casa, vê-se os agora adolescentes Balduíno (Luiz Santana) e Lindinalva. O rapazote vem caminhando com uma cigarrilha na boca, segurando sacolas. Sentada num galho de árvore, Lindinalva (Françoise Goussard) escreve num caderno e, após olhar para Baldo, interrompe a escrita, sorri e pede a ele para retirá-la da árvore e colocá-la no chão. Os dois ficam se encarando sorridentes, enquanto uma música romântica acompanha a cena.

Fig. 5.J- Balduíno e Lindinalva na adolescência



Fonte: Filme “Jubiabá”, de NP Santos

Amélia observa à distância e grita enraivecida: “Ei, negrinho! Traz as minhas compras! Anda! Pega logo essas compras!” Baldo responde com irritação: “Já vai, sua bruxa velha!”

Ela volta a chamá-lo, espera-o com uma espécie de palmatória nas mãos, mas Baldo - que vem com as sacolas- reage afastando-a com um gesto de braço e depois com o pé: “Vai pra porra, sua bruxa velha!” E ela: “Você me paga, seu negro sujo!”

O diálogo entre os dois dá mostras da atmosfera de ódio entre a governanta e Balduíno, da aversão que ela tem por ele e do seu racismo explícito; marcando por outro lado, a

insubmissão do rapaz. Posteriormente, na cozinha, a mulher vai conseguir indispor o comendador contra Balduíno, ao lhe dizer que o menino “fica de olho nas coxas” de Lindinalva. “Sempre de olho nas coxas dela!” “Sempre de olho no buraco da fechadura! Na hora do banho, na hora de se vestir!” E ali, o comendador reage enfurecido: “Eu te trato como um filho e é assim que você me paga!” Ele pega um cinto, enquanto Balduíno lança um olhar indefeso para Lindinalva e corre para a porta, saindo fora do quadro fílmico. Lindinalva se afasta e, ao mesmo tempo, Amélia sorri maldosa e satisfeita.

Não há imagens da surra aplicada em Balduíno pelo comendador, mas os gritos do homem são ouvidos em off: “Vem aqui, seu negro sujo! Cachorro! Sem vergonha!”

A discriminação racial das cenas descritas acima é exposta como um guia para as relações sociais na casa do comendador, e mais tarde, para as do espaço público. O racismo é naturalizado. Lilia Schwarcz (2019) explica que após o fim da escravidão, no período republicano, o racismo emerge como um tipo de “troféu da modernidade” (SCHWARCZ, 2019, p. 31).

Já na primeira ocasião em que Balduíno, ainda criança, chega na casa, a atitude de Amélia para com ele, é de profunda repulsa. Ela usa de termos: “negrinho”, “negro sujo”, para desumanizá-lo, para *lembrá-lo* de sua inferioridade. O comendador, por sua vez, se inicialmente parece assimilar a figura de Balduíno no seu espaço, após a denúncia de Amélia, dá mostras de *cair em si* e ver o *perigo* que, o então rapazote, representa para seu lar. Suas palavras hostis revelam o desprezo internalizado. Também para ele, Balduíno é um ser inferior, um “negro sujo”.

A acusação falsa de Amélia contra Balduíno, como que desvenda, ao menos para o casal de adolescentes protagonista, o que se passa naquele lugar: Balduíno e Lindinalva estão apaixonados um pelo outro, mas esse romance é inaceitável e a Balduíno só cabe ser espancado pelo senhorio e fugir. Nessa história passada nos anos 30, época em que a ideia de democracia racial começa a ser disseminada pelo país, sugerindo um imaginário de afabilidade e entrosamento entre as “*raças*”, de harmonia na convivência entre brancos, negros, e mestiços; a estadia de Balduíno na casa do comendador explicita um formato de vinculação social que se mostra cristalizado no tempo da escravatura, porque segue um padrão “construído para uma ordem escravista”, isto é, conserva o “negro sob a sujeição do branco” (FERNANDES, 2007, p.60).

Florestan Fernandes (2007) afirma que “o Brasil vive, simultaneamente, em várias ‘idades histórico-sociais’ (FERNANDES, 2007, p. 104). Ele explana que, durante a escravidão (e após seu término), famílias com posses recebiam mestiços e os educavam “à imagem do senhor”, numa estratégia de manutenção da supremacia branca e do “equilíbrio de dominação escravista” (FERNANDES, 2007, p. 44).

A questão consistia, literalmente, em obter a identificação desses indivíduos aos interesses e valores sociais da “raça dominante”. Como o controle do início ao fim de tais mecanismos se concentravam nas mãos de representantes dessa “raça”, tal problema foi resolvido de forma pacífica e eficiente. Criou-se e difundiu-se a imagem do “negro de alma branca” – o protótipo do *negro leal*, devotado ao senhor, à sua família e à própria ordem social existente. [...] A mobilidade eliminou algumas barreiras e restringiu outras apenas para aquela parte da “população de cor” que aceitava o código moral e os interesses inerentes à dominação senhorial. Os êxitos desses círculos humanos não beneficiaram o negro como tal, pois eram tidos como obra da capacidade de imitação e da “boa cepa” ou do “bom exemplo” do próprio branco. Os insucessos, por sua vez, eram atribuídos diretamente à incapacidade residual do “negro” de igualar-se ao “branco” (FERNANDES, 2007, p. 45).

No filme, é pela ação de Amélia com suas futricas e gestos racistas, que são criados impedimentos violentos obrigando o rapaz a uma fuga desesperada da residência do comendador e sua incursão na vida das ruas. A Balduíno não é permitida a acomodação no lugar, ou sua adequação às normas do chefe da família, pois ele junta em si mesmo, a “cor”, a extrema pobreza e a paixão pela branca loura, o que o torna uma ameaça para o tipo de sistema representado pelos habitantes da casa. Balduíno é arremessado para a realidade dos ex escravos: a miséria e a rua. A mulher que ele ama não reage a seu escorraçamento. Ela aceita seu destino pessoal de submissão à autoridade paterna, de conformidade às regras sociais, de silêncio.

Diz Florestan Fernandes:

A discriminação que se pratica no Brasil é parte da herança social da sociedade escravista. No mundo em que o “negro” e o “branco” se relacionavam como escravo e senhor, esse último tinha prerrogativas que aquele não possuía – nem podia possuir, como “coisa” que era e “fôlego vivo”, uma espécie de “instrumento animado das relações de produção” (FERNANDES, 2007, p. 61-62).

Dentro do esquema melodramático, Huppes explica o “bom” e o “mau”, alegando que em prejuízo de princípios ou moralidade, os “personagens” maldosos colocam seus propósitos na frente, e quando decidem pela vereda da malevolência, não é por ilusão (HUPPES, 2000, p. 112). Eles encontram motivações coerentes justificadores, a seus olhos, desse caminho. O

conflito entre a serviçal Amélia e o garoto Balduino acontece e vai se ampliar como um enfrentamento de dois polos antepostos. “Tanto o vilão [Amélia] como o herói [Balduino], anunciam sua identidade. Assim, os maus sabem que são maus e não fazem qualquer esforço para esconder tal condição” (HUPPES, 2000, p.112). De qualquer forma, se de início o ponto de antagonismo está na figura da empregada-governanta, ele se amplifica no instante em que Balduino vai para as ruas, junta-se a outros moleques tão despossuídos quanto ele e, abandonado pelo Estado, pelas instituições, pela sociedade, segue vadiando, sem rumo, atuando numa mistura de indigência e malandragem, levando consigo os símbolos de sua orfandade nos pés descalços e no casaco sujo jogado no torso. Além da cor de pele, passa a ser desqualificado também por sua condição marginal, e culpabilizado por seu próprio desamparo.

Schwarcz (2012) explica que a questão “raça” se mantém como uma

representação poderosa, como um marcador social de diferença- ao lado de categorias como gênero, classe, região e idade, que se relacionam e retroalimentam – a construir hierarquias e delimitar discriminações. Tais categorias, articuladas em sistemas classificatórios, reguladas por convenções e normas e materializadas em corpos e coletividades, não adquirem seu sentido e eficácia isoladamente, mas antes por meio de íntima conexão que estabelecem entre si (SCHWARCZ, 2012, p. 33-34).

A vivência de Balduino mostra-o como alvo de falas discriminatórias que se remetem à sua cor, à sua “raça”, e à sua situação de moleque de rua. Todavia, mesmo nas imagens de sua infância, vivendo na casa do comendador - Balduino reage aos maltratos, e não deixa de manifestar sua revolta.

É noite. Com a camisa rasgada e sangue nas costas, o menino pula o muro e corre pela via deserta. A música de fundo, de Gilberto Gil, cantada por Gal Costa, intensifica a dimensão do drama que Baldo está carregando em si:

A seta indicando vida
Apontava pra ladeira
Por onde viria o grande amor
Numa tarde colorida
Descendo daquele morro
Junto com o batuque do tambor
Como um príncipe encantado
Bem preto como o carvão
Anjo negro iluminado
Um cântico de ressurreição
Aparecer na cozinha
E ir brincar no quintal

Um sol negro iluminado
 Um raio prum pobre coração
 A seta indicando vida
 Passava por um destino
 Sem que ninguém percebesse bem
 A seta indicando vida
 O Cupido - era cuspida
 Repelida e atirada além
 E o príncipe encantado
 Bem preto como o carvão
 Iria embora pra sempre
 Pra sempre deixando solidão (GIL, 1986).

A partir da fuga de Balduíno da casa do comendador, é demarcada uma nova etapa na trajetória do rapazote. Uma das imagens de forte simbolismo que inaugura esse instante, é a de um bando de meninos entapados correndo pela rua e jogando capoeira. Eles têm os pés nus, fazem movimentos acrobáticos com o corpo, gingam, mendigam, contam histórias de “ceguinhos” a fim de conseguir dinheiro dos passantes. Em seguida, à luz do dia e ao som de um coral de vozes femininas, surge um grupo de baianas vestidas em trajes típicos, com blusas e saias arredondadas, balangandãs e turbantes. Elas caminham em direção à câmera e a ultrapassam, cruzando o espaço da rua com os capoeiristas que seguem em sentido contrário. Os dois grupos movimentam seus corpos como numa dança, introduzindo uma sensação de leveza e liberdade, de abandono, força da juventude, de encontro com tradições que já se manifestam na vida de Balduíno, em razão do vínculo com pai Jubiabá e com a infância na favela. Então, os dois times que passam e se agitam, dizem alguma coisa tanto do desamparo institucional, como da resistência da cultura negra e do território que ela evoca: do samba, da capoeira, com o molejo das baianas e a roupagem religiosa afro-brasileira.

Fig. 6.J- Baianas andam pelas ruas



Fonte: Filme “Jubiabá”, de NP Santos

Fig. 7. J- Baianas continuam sua caminhada. Os meninos da rua se aproximam.



Fonte: Filme “Jubiabá”, de NP Santos

Fig. 8. J- Balduíno e seus companheiros de rua passam pelas baianas



Fonte: Filme “Jubiabá”, de NP Santos

Numa cena em que Balduíno pede esmola a um transeunte negro elegantemente vestido (terno e camisa branca, chapéu tipo panamá, gravata estampada), este lhe dá uma moeda, arremessando, ao mesmo tempo, seu charuto ao chão (que vai ser pego e fumado por Baldo). Depois disso, desdenhoso, o pedestre recrimina o rapazote: “Vai trabalhar, vagabundo!”. O acontecimento ligado ao cotidiano do garoto, evidencia a discriminação social e o desejo do homem negro *bem-sucedido* marcar seu distanciamento do mendicante, o que faz pensar que as razões da segregação estão estabelecidas para além das étnico-raciais. As

posições hierárquicas se apoiam nas “dimensões de ordem econômica”. Elas são “as determinantes básicas da existência e das ações dos homens” (ROSSI, 2009, p. 26).

Fig. 9. J- Balduíno adolescente pede esmolas



Fonte: Filme “Jubiabá”, de NP Santos

Florestan Fernandes afirma que nas primeiras décadas dos anos 1900, existem enormes dificuldades para o negro conseguir se inserir no mercado de trabalho, sendo comum o “abandono do menor, do doente ou do velho, a ‘mãe solteira’, o alcoolismo, a vadiagem, a prostituição, a criminalidade ocasional ou sistemática”(FERNANDES, 2007, p.111-112). O “branco” encontra explicações etnocêntricas para essa situação da qual se informa

através de cenas deprimentes, ou do noticiário dos jornais, imputando ao próprio negro a “culpa” pelo que [...] [ocorre](como se o negro “não tivesse ambição”, não gostasse de trabalhar”, “fosse bêbedo inveterado”, “tivesse propensão para o crime e a prostituição”, e “não fosse capaz de dirigir sua vida sem a direção e o jugo do branco”). (FERNANDES, 2007, p.111-112).

Durante uma apresentação do grupo de capoeiristas, Baldo defronta-se com Lindinalva e Amélia passeando pelos arredores. Elas o veem, afastam-se apressadamente, e o rapaz reage com raiva, indo para um canto da rua. Seu amigo Gordo se avizinha dele e lhe pergunta o motivo da irritação. Baldo responde: “Eu conheço essa gente!... Brancos de merda! Filhos da puta!”. Erguendo-se de supetão, o rapaz se dirige a um caminhante e acaba por ameaçá-lo com uma navalha.

As atitudes agressivas e violentas de Baldo dão expressão a seu desatino e a sua angústia, após se defrontar com a mulher que não consegue esquecer e que o rejeita. As imagens reforçam a percepção de seu espírito de insurgência, característica que dialoga com

a dos personagens de “tradição de *Bildungsroman* (romance de formação)” (GOLDSTEIN, 2003, p.136), os que se negam à uma adaptação pacata às regras sociais. O jovem se rebela contra sua condição de pária social, mas age como que aprisionado a um destino fechado, envolvido numa trama da qual não consegue encontrar saída. Ele expõe uma introspecção que exprime de seu passado, de sua inocência ultrajada, de sua condição de expelido do convívio de Lindinalva, de seu total abandono pelo Estado, de seu elo com a cultura afro-brasileira, de sua humilhação, seu ódio, sua insubordinação. A relação idealizada e interrompida com Lindinalva se afigura para ele (e é exposta para o espectador) como sensação de enorme sofrimento e injustiça, tornada transparente por meio de *flashbacks* acompanhados por música romântica e melosa, onde o rosto de Lindinalva surge e seus olhos se voltam para a câmera, como que dialogando com o rapaz.

Conforme Huppés (2000), “o melodrama” faculta uma atribuição similar a que “o narrador onisciente concede ao leitor com quem partilha tudo” (HUPPES, 2000, p. 79), proporcionando-lhe a sensação de conhecimento da trama, das incertezas, das sensações de injustiça, de tristeza, raiva, de temor “da desgraça, do abandono e da morte” (HUPPES, 2000, p.80) até que ocorram novos incidentes e promovam mudanças no transcurso da narrativa.

É noite. Balduíno vem sem camisa correndo pela rua e grita o nome de pai Jubiabá. Ele entra suado e machucado na saleta da casa humilde, enquanto se ouve a voz do velho homem: “O que foi, meu filho?” O pai de santo, que segura livros nas mãos, senta-se numa cadeira, enquanto o rapaz se ajoelha diante dele, mostrando seus ferimentos. Pai Jubiabá olha as marcas, mas não diz nada.

Em três momentos diferentes do filme, Balduíno vai correr para o pai Jubiabá e se prostrar na frente dele pedindo apoio e reconhecimento de sua dor: Primeiro na infância, quando a tia enlouquece; depois é agora, após ter sido espancado na cadeia e sentido – conforme as palavras de NPS, “o poder do Estado” sobre ele. O outro momento vai acontecer após seu encontro com Lindinalva travestida de mulher bêbada e prostituída, que suplica por cigarro e cerveja. Cada uma dessas vezes anuncia novas etapas no percurso do personagem, além de acentuar a posição simbólica e de estima que pai Jubiabá ocupa no rapaz, ou seja, pai Jubiabá significa a base que Baldo comporta e que se refere a sua estrutura, a um entendimento de si mesmo como ser humano, como homem negro, como alguém que tem um passado, uma origem, um afeto, uma história, um porquê.

Fig. 10.J- Balduíno se ajoelha diante de pai Jubiabá



Fonte: Filme “Jubiabá”, de NP Santos

Fig. 11.J- Balduíno adolescente mostra seus ferimentos ao pai Jubiabá



Fonte: Filme “Jubiabá”, de NP Santos

Após ser surrado pelo comendador e chegar às ruas, Balduíno é representado no filme, como um errante. Ele vagueia de um lado para outro, aparentando apenas seguir um instinto de sobrevivência. Sua perambulação sem propósito o conduz a experiências inusitadas no dia a dia, a aventuras, encontros fortuitos, vivências de peripécias, romances, lutas de boxe, exhibições como artista de circo.

Há um ensaio de Florestan Fernandes, da década de 70, no qual o autor se refere à cidade de São Paulo, descrevendo um panorama que pode ser comparado com a situação vivida por Balduíno e a população negra do filme *Jubiabá*. Diz o sociólogo que desde fins do “século XIX até hoje”, as mudanças “histórico-sociais” não provocaram resultantes que servissem igualmente para a totalidade populacional. Os avanços econômicos e sociais que

beneficiaram as parcelas brancas, praticamente ignoraram os grupos negros, deixando-os “à margem”, sem participação coletiva, como se “existissem dois mundos humanos contínuos, mas estanques e com destinos opostos”. Para o estudioso, o significado disso é que “a desagregação e a extinção do regime servil” ainda não trouxeram modificações para a “estrutura social” comunitária (FERNANDES, 2007, p. 106).

O sistema de castas foi abolido legalmente. Na prática, porém, a população negra e mulata continuou reduzida a uma condição social análoga à preexistente. Em vez de ser projetada, em massa, nas classes sociais em formação e em diferenciação, viu-se incorporada à “plebe”, como se devesse converter-se numa camada social dependente e tivesse de compartilhar de uma “situação de casta” disfarçada. Daí resulta que a desigualdade racial manteve-se inalterável, nos termos da ordem racial inerente à organização social desaparecida legalmente, e que o padrão assimétrico de relação racial tradicionalista (que conferia ao “branco” supremacia quase total e compelia o “negro” à obediência e à submissão) encontrou condições materiais e morais para se preservar em bloco (FERNANDES, 2007, p. 106).

Interior-noite: No cenário da casa do babalorixá, vê-se um crucifixo fixado na parede, e são percebidas fibras de ráfia (palha da costa), comuns aos terreiros de Candomblé, nas janelas e caindo do teto. São detalhes que demonstram a hibridação de duas religiões diferentes: uma cristã e outra afro-brasileira. Reginaldo Prandi (2009) explica que até a “primeira constituição republicana brasileira, de 1891, o Catolicismo era a religião do Estado e única tolerada”. Na época anterior à “República, atos civis como registro de nascimento e o casamento eram atribuições das paróquias católicas” (PRANDI, 2009, p.89)¹⁴⁴ e para que um indivíduo fosse reconhecido socialmente, tinha de se afirmar católico.

Segundo o sociólogo, nas obras de Jorge Amado, santos católicos e orixás surgem amalgamados, confirmando a “tradição do sincretismo” (PRANDI, 2009, p. 49) e refletindo o rumo da própria história brasileira, já que somente em períodos mais recentes o Candomblé passou a se transmutar em uma religião mais independente, que segue seus próprios preceitos e tem autonomia para se abster do uso de imagens católicas. Ainda assim, o sincretismo perdura nos cultos. No caso dos romances *amadianos*, há uma observância à “brasilidade dos africanismos” com a “fusão harmônica de tradições diferentes” (PRANDI, 2009, p. 55), o que é mantido no filme *Jubiabá*. A figura divinizada de Jesus Cristo, que aqui é representada pelo crucifixo, tem sua equivalência a Oxalá, ou o “Grande Orixá, o grande Pai,

¹⁴⁴ A questão do sincretismo do Candomblé com o catolicismo é explorada no capítulo sobre *Tenda dos Milagres*.

criador do homem e da mulher”, que se situa no espaço mais eminente do “panteão do Candomblé” e é extremamente reverenciado por “seres humanos” e pelos outros “orixás” (PRANDI, 2009, p.54).

Muniz Sodré (1988) discute a generalização da noção de sincretismo, ao discorrer sobre a utilização de imagens de santos católicos pelos afrodescendentes no Rio de Janeiro ainda no período de escravidão, num contexto de “doenças e infortúnios”, ou seja, de *falta de axé*. O teórico explica que vários dos santos católicos como “São Benedito (negro), Santa Bárbara, Nossa Senhora do Rosário, [...], Santa Efigênia (negra), Virgem Maria”, entre outros, além da “cruz católica”, operavam “como símbolos mediados entre a cosmovisão negra e o universo branco-europeu, mas também como engendrados de axé, porque eram ‘santos’, logo, seres-forças” (SODRÉ, 1988, p. 99). A cruz que era concebida como sagrada para os cristãos, estava igualmente inserida na “tradição litúrgica dos Bakondos (bantos)”. Sodré argumenta que, ao invés de sincretismo, o que havia era uma reinterpretação ou uma reordenação analógica “sob a égide do axé”. Além disso, para se adaptarem aos “novos” espaços, os afrodescendentes promoviam a modificação de “seus símbolos litúrgicos” (SODRÉ, 1988, p. 99). O que se quer dizer com isso é que existem diferentes leituras para a analogia que é feita entre símbolos católicos e afro-brasileiros, e mesmo que *Jubiabá* faça uma defesa explícita do sincretismo religioso, este deve ser avaliado com reservas.

É noite de festa no terreiro do pai Jubiabá. O personagem Balduíno aparece aqui como jovem rapaz alto e sorridente de uns 25-30 anos (Charles Baiano), que junto a outros dois músicos, os denominados *alabês*¹⁴⁵, toca com as varetas¹⁴⁶ e tira sonoridade dos tambores sagrados. Enfileiradas, as filhas de santo vêm por um corredor até chegar à sala, onde adeptos e público se ajuntam. As mulheres estão paramentadas com camisas brancas rendadas, saias coloridas, colares e turbantes, e se movem num bamboleio com passo marcado. É a dança para os orixás. As integrantes da cerimônia têm as feições negras, com exceção de uma jovem *iaô*¹⁴⁷, Maria dos Reis (Alexandra Marzo), para a qual Baldo lança olhares insistentes, com um

¹⁴⁵ Segundo Reginaldo Prandi, as *equedes* são as mulheres que devem “cuidar dos orixás manifestados nas iaôs e dançar com eles”; os *alabês* são os que tocam os atabaques, e os que cuidam de outras tarefas necessárias ao culto e ao funcionamento e proteção do terreiro. São genericamente chamados de *ogãs*” (PRANDI, 2009, p. 50).

¹⁴⁶ No capítulo sobre *Tenda dos Milagres*, as funções dos instrumentos, e inclusive dos tambores *rum*, *rumpi* e *lê*, são explicadas com mais detalhes.

¹⁴⁷ R. Prandi explica que “os filhos de santo que entram em transe, são chamados de iaôs, ou feitos e feitas”. (PRANDI, 2009, p. 50).

sorriso maroto. O corpo da moça começa a se convulsionar até o momento em que ela é amparada pela afiliada que retém o *agogô* nas mãos.

Fig. 12.J-Festa no terreiro de pai Jubiabá



Fonte: Filme “Jubiabá”, de NP Santos

Fig. 13.J- Balduíno bate tambor no terreiro



Fonte: Filme “Jubiabá”, de NP Santos

Os cantos são em iorubá. Pai jubiabá está ali, de pé, elegantemente vestido de branco no terno e na boina; usa uma guia verde transpassando o corpo, o que o remete ao orixá Oxóssi¹⁴⁸. Ele levanta as mãos na altura do peito, fazendo um gesto de proteção. Seu rosto

¹⁴⁸ Conforme Pierre Verger, em *Orixás*, (2018), os “iniciados” de Oxóssi usam “colares de contas azul-esverdeadas e quinta-feira é o dia da semana que lhe é consagrado. Seu símbolo é, como na África, um arco e flecha em ferro forjado. Sacrificam-lhe porcos e são lhe oferecidos pratos de feijão preto ou fradinho com eran patere (miúdos de carne). Oxossi é sincretizado na Bahia com São Jorge e com São Sebastião no Rio de Janeiro, enquanto em Cuba ele é São Noberto”. (VERGER, 2018, p. 119).

está sério e o corpo quase estático. O amigo de Baldo, Gordo, que tem um crucifixo pendendo do cordão ao redor do seu pescoço, observa a cerimônia sentado num dos bancos e, em num determinado momento, faz o sinal da cruz.

A cena ficcional do terreiro traz elementos documentais que se fundem com ela, como os cantos, as danças de várias das filhas de santo, as batidas de tambores. A câmera pouco se detém na plateia ou em cada componente, referindo-se mais ao geral: ao espaço ocupado onde ocorrem os ritos, ao coletivo de adeptos, embora dando saliência à posição ocupada por pai Jubiabá, e por Balduíno dentro do grupo. Com imagens do ritual candomblecista protagonizado por babalorixá e afiliados, símbolos sagrados e atuação dos orixás, tem-se uma percepção de força comunitária e “pulsão coletiva”. No filme, é pai Jubiabá, o sacerdote do terreiro, o “zelador dos orixás”, aquele que compenetrado e silencioso, coordena a liturgia, a “obra do povo”, que resulta da “ação comunitária regida pelo sagrado, manifestação de verdade do grupo” (SODRÉ, 1988, p. 88).

Sodré explica o “terreiro negro-brasileiro” como o “espaço-lugar” inscrito na “essência de poder” pelas culturas de tradição africana. Ali acontecem práticas litúrgicas, e as forças brotam e se expandem. Portanto, seria um núcleo de “irradiação de forças” (SODRÉ, 1988, p. 91) que está assentado numa “totalidade” composta pelas “árvores, as casas, as ervas, os animais, os homens”. Suas regras, tradições, ou “princípios simbólicos” são sabidos e vividos pelos integrantes comunitários (SODRÉ, 1988, p. 92). A dança está incluída nos “ritos de iniciação ou de transmissão do saber tradicional” (SODRÉ, 1988, p. 124), fazendo com que o corpo vibre “ao ritmo do cosmos”, e se abra para a vinda da “divindade (o êxtase)”. Ela proporciona uma “meditação” que, em termos africanos da *Arkhé*¹⁴⁹, significa uma ação sobre “corpo e espírito, sobre o ser do grupo e do indivíduo” (SODRÉ, 1988, p. 124), impulsionando e expressando de uma “força realizante”, com a transmissão de um “saber” que não se restringe aos “signos” linguísticos, mas se cola “à experiência de um corpo próprio” (SODRÉ, 1988, p. 125).

Em outra cena, a moça Maria dos Reis, aquela para quem Balduíno olha, e a mesma que entra em transe no terreiro de Candomblé, vai aparecer sentada no banco da igreja, com lenço na cabeça e portando livreto litúrgico, enquanto acompanha a missa. Balduíno se adentra no salão repleto de devotas e faz o sinal da cruz. Vozes femininas cantam em louvor

¹⁴⁹ Do terreiro, da liturgia afro-brasileira.

à Nossa Senhora: “...*pela grandeza lá do céu, pela intercessão de Maria. [...] Abriu o tesouro divino da grandeza lá do céu!*”.

Balduíno e Maria dos Reis são mostrados como frequentadores do Candomblé e da igreja; há um crucifixo exposto na casa de pai Jubiabá; Gordo persigna-se durante um ritual candomblecista. Os personagens transitam com desenvoltura de um lugar para outro, sem demonstrar conflitos no que tange à questão religiosa. Podem cantar na igreja, como bater tambores, incorporar um orixá e entrar em transe no terreiro. Lilia Schwarcz (2009) diz que na obra de Jorge Amado, até um padre está habilitado a vivenciar a incorporação de um orixá. É o que acontece no livro *Compadre de Ogum*, de 1964, onde o romancista defende o mestiçamento e a combinação religiosa entre as divindades afro-brasileiras e os santos católicos, afirmando que esse mosaico é um caminho para se compreender a Bahia e o Brasil.

O interesse de Balduíno por mulheres brancas como Maria dos Reis e Lindinalva, se insere no conceito da *democracia racial* brasileira, que é advogado por Gilberto Freyre e assumido por Jorge Amado em seus livros. Em conferências ou entrevistas, o romancista tece loas à mistura brasileira, seja referindo-se à religiosidade, à cor da pele ou à cultura. Segundo Schwarcz (2009), Jorge Amado cria um “espaço quase onírico para localizar na mestiçagem a nossa mais marcante particularidade” (SCHWARCZ, 2009, p. 36). Num discurso, o escritor afirma ser o Brasil o resultante do caldeamento de “sangues e raça, da mistura de culturas”, produtor de “nossa originalidade racial e cultural”. Nas suas palavras, é pela miscigenação que “nasce a criação brasileira: a música, a dança, a literatura, a arte, o cinema, o carnaval, o ritmo” (AMADO apud SCHWARCZ, 2009, p. 37). Embora NPS siga um caminho com aproximações ao do escritor, no sentido de valorizar a mestiçagem como elemento negro-brasileiro, ele ao mesmo tempo constrói representações fílmicas que revelam com nitidez sua consciência da hipocrisia e do racismo nas relações sociais, como se pode verificar em *Jubiabá*, nas contatos que são travados entre vários dos personagens brancos e os afrodescendentes. Nos filmes de NPS baseados na obra *amadiana* (*Jubiabá; Tenda dos Milagres*), e mesmo em outros do cineasta, como *O Amuleto de Ogum* (1974), *A terceira margem do rio* (1994), e *Estrada da vida* (1980), esse é um ponto comum a todos eles: a representação do povo como resultante de um amálgama étnico-racial, e com valores populares.

O retorno de Balduíno: Depois de virar boxeador, ter romances, cortar cana, esfaquear um homem, apresentar-se como artista de circo, sofrer a perda de amigos (como Luigi),

Balduíno volta à cidade de origem, procura os conhecidos, depara-se com Gordo no bar “Lanterna dos Afogados”, e toma conhecimento do estado de doença e decadência de Lindinalva. Ele sai à procura dela e a encontra bêbada, esmolando cigarro e cerveja na frente da casa de meretrício. A figura de Lindinalva como que simboliza a sina de um sistema de dominação patriarcal sobre a mulher: primeiro ela deve se submeter às regras paternas, depois ao casamento arranjado e, no caso de gravidez e penúria financeira, o que lhe resta é a trajetória da prostituição, da doença e do infortúnio. Como diz NPS, nos anos 1930, não há “nenhuma abertura pra aquela coitada” da “Lindinalva”. “É pesado, tudo sempre em preto e branco” (SANTOS, 1987).

Baldo se desespera, corre para o pai Jubiabá e se põe de joelhos diante dele, chorando copiosamente. Então, o babalorixá examina com seriedade o rosto de seu pupilo, e tem uma reação diversa das vezes anteriores, com a questão: “não é hora de você começar a trabalhar”?

O questionamento do pai de santo surge como uma proposta de amadurecimento para o rapaz e de abandono da narrativa melodramática - desta que até agora construiu a história de paixão entre Balduíno e Lindinalva no cinema – habilitando-o a ingressar em uma outra, onde existe uma realidade dura, que prevê a luta pela subsistência num universo onde *poucos têm muito, e muitos têm pouco*, e que se dirige para a representação de “categorias polarizadas (‘poucos ricos’ versus ‘muitos pobres’)”, e o entendimento da existência de um sistema que separa duas classes incompatíveis: a dos que exploram e dos que são “explorados” (ROSSI, 2009, p. 26).

Depois de presenciar a morte de Lindinalva, de aceitar a incumbência de ajudar na criação do filho dela; com o início de seu trabalho como estivador; Balduíno apropria-se de um outro papel. As representações fílmicas do percurso desse personagem na sua diligência por um lugar socialmente honroso e mesmo por ser assimilado no universo do trabalho assalariado, ganham apoio nas palavras de Florestan Fernandes (2008), quando este afirma que “entre 1890 e 1930” o “negro” amarga uma “tragédia” por sua inabilidade em incorporar o esquema “urbano” na forma de viver. É uma situação que vai se transformar no decorrer do tempo, até chegar ao ponto em que ele passa a refletir e a atuar como um “urbanita” (FERNANDES, 2008, p. 196).

A modernização do horizonte cultural do “negro” se apresenta como um processo de substituição de atitudes, comportamentos e avaliações tipicamente

tradicionalistas. Tais atitudes, comportamentos e avaliações eram responsáveis quer pela “apatia do negro” e por seu imobilismo, quer por sua predisposição a aceitar, passivamente o padrão de relação assimétrica e heteronômica com o “branco”. A substituição tende a se realizar através de atitudes, comportamentos e avaliações alternativos, que envolvem de uma maneira ou de outra a compulsão a eliminar ou a restringir o papel da situação racial como fator condicionante da participação da cultura. Por isso, ela se manifesta em todos os níveis da interação das “pessoas de cor” com as forças psicossociais e socioculturais do ambiente (FERNANDES, 2008, p. 197).

Posto que a ideia de *apatia* não seja a mais apropriada para o personagem, pois ele está constantemente em movimento (fazendo *bicos* como lutador de boxe e em esquetes no circo), ansioso por ganhar valor, por “ser gente”, com todas suas implicações e consequências socio-dinâmicas” (FERNANDES, 2008, p. 197), e por se integrar à “sociedade de classes” (FERNANDES, 2008, p. 196); os tormentos que padece, como a rejeição de Lindinalva, a vivência de situações humilhantes e discriminatórias, de uma certa forma o *paralisam*. Além disso, Balduíno possui elos de fé e de sangue com o mundo da ancestralidade e das tradições afro-brasileiras, todos desprezados pela sociedade branca, que classifica as práticas religiosas candomblecistas como ignorantes, primitivas, folclóricas. São dramas que Baldo carrega em si e tem dificuldades em superar.

4.2. Sindicato dos estivadores- Terreiro do pai Jubiabá

Interior-noite: Através de uma montagem paralela, é mostrada a entrada de Balduíno em dois recintos: no sindicato dos estivadores e no terreiro de pai Jubiabá. Ele chega em ambos os lugares como um homem autoconfiante que observa o coletivo, toma a palavra e discursa. Os planos alternados transportam sua fala de um espaço para o outro, fazendo que sua comunicação aconteça tanto para os trabalhadores como para os afiliados do Candomblé; criando uma união simbólica de operários “negros e brancos pobres” com as filhas de santo, o povo candomblecista e o pai Jubiabá; formando uma presença que se expande e incorpora o anseio comum por reconhecimento humano, social e religioso. Balduíno projeta a voz:

(no sindicato) -*Meu povo! Caô! Caô! Cabecine!* ¹⁵⁰*Sou um negro burro, não sei palavras bonitas. Mas sei que aqui tem homem que tem filho com fome, e mulher com fome!*

(no terreiro) -*Vocês não sabem de nada! Que adianta nego vir cantá? Nego vir rezá prá Oxóssi? Pra Oxóssi! Um dia, os policiais fecharam a festa de Oxalá, quando ele era Oxalufã! O velho! E pai Jubiabá foi com eles pra cadeia.*

¹⁵⁰ Saudação no Candomblé.

(no sindicato-terreiro) - *O que é que negro pode fazer? Sem negro, cadê luz? Só tem as estrelas! Negro é a luz! Negro e branco pobre tudo são escravos, mas tem tudo na mão! É só não querer, não é mais escravo!*

Por fim, o protagonista convoca os trabalhadores: “Vamos votar! Eu sou pela greve!” Os homens aplaudem, gritam.

Nas imagens do terreiro, pai Jubiabá reage com emoção. Ele parece enternecido quando chama o nome de Baldo, que está de pé na parte de fora do barracão. Balduíno aguarda o velho sacerdote que se encaminha até ele e profere as palavras: “Os ricos fecharam os olhos da bondade, mas podem a hora que quiser, fechar os olhos da ruindade”. O jovem homem ouve o fraseado do babalorixá que, quase em seguida, ajoelha-se diante do pupilo e o exalta como um pai orgulhoso: “Axé, Babá!”¹⁵¹. Baldo gira sobre si mesmo e, acompanhado pelos companheiros estivadores, sai andando na noite. Seu movimento de distanciamento do terreiro, como que assegura sua suplantação do grande período de conflitos e padecimento. Ele assume uma nova trajetória e avança em direção às docas, para a greve.

Os derradeiros momentos do filme trazem à tona a transformação que emerge em Balduíno, quando o jovem homem consegue se empenhar em algo que lhe diz respeito, abraçando uma identidade para si mesmo.

Um fragmento do texto de Stuart Hall (2000) ajuda-nos a refletir sobre a condição do protagonista:

As identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas têm a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que “nós somos” ou “de onde nós viemos”, mas muito mais com as questões “quem nós podemos nos tornar”, “como nós temos sido representados” e “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios”. Elas tem tanto a ver com a *invenção* da tradição quanto com a própria tradição [...] Elas surgem da narrativização do eu, mas a natureza necessariamente ficcional desse processo não diminui, de forma alguma, sua eficácia discursiva, material ou política, mesmo que a sensação de pertencimento, ou seja, a “suturação à história” por meio da qual as identidades surgem, esteja, em parte, no

¹⁵¹ Muniz Sodré (1988) explica Axé como “uma força de afirmação ética (sentimentos e valores) do grupo, capaz de se transformar, absorvendo, nas rupturas do tempo histórico, as singularidades de um território”(SODRÉ, 1988, p. 97); não é “uma emanção física, mas um potencial de transformação e passagem” que pode diminuir ou aumentar, e que existe a partir da “relação entre sujeitos e objetos” (SODRÉ, 1988, p. 95). O sentido aqui seria o de uma saudação respeitosa, um desejo de Força e Paz. *Babá* equivaleria a um Babalorixá.

imaginário (assim como no simbólico) e, portanto, sempre, em parte, construída na fantasia ou, ao mesmo, no interior de um campo fantasmático (HALL, 2000, p.108-109).

Fig 14.J-Terreiro de Pai Jubiabá



Fonte: Filme “Jubiabá”, de NP Santos

Fig. 15.J- Balduino começa a falar aos homens do sindicato



Fonte: Filme “Jubiabá”, de NP Santos

Fig. 16. J- Balduíno fala aos homens do sindicato dos estivadores



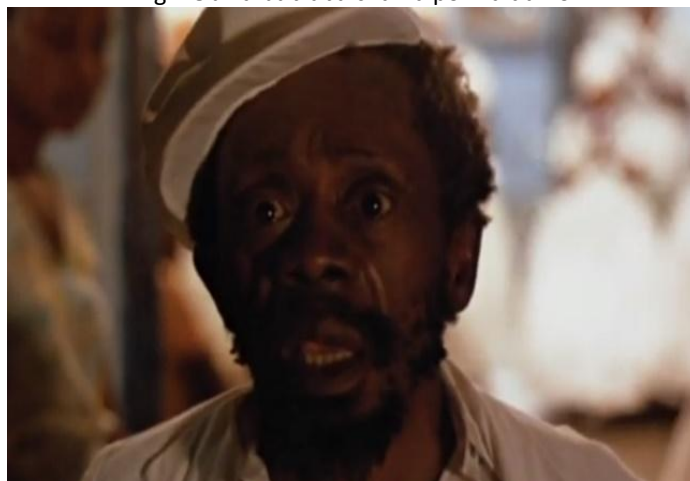
Fonte: Filme “Jubiabá”, de NP Santos

Fig.17.J- Os homens do sindicato escutam o discurso de Balduíno



Fonte: Filme “Jubiabá”, de NP Santos

Fig. 18.J Pai Jubiabá chama por Balduíno



Fonte: Filme “Jubiabá”, de NP Santos

4.3. Considerações de fim de capítulo

Se procurarmos em *Jubiabá*, cenas onde a religiosidade afro-brasileira se mostra explicitamente com seus cultos, rituais e sua “organização de mundo” (SODRÉ, 1988, p. 92), nós pouco a encontramos, embora esta se apresente nas imagens do terreiro e depois atravessasse o filme, simbolizada pela figura central do pai de santo Jubiabá, exposta ademais nas atuações dos habitantes do morro, no coletivo de adeptos candomblecistas e, mais tarde, nos gestos dos moleques de rua, no gingado das baianas paramentadas que caminham pela alameda, nas feições dos estivadores; enfim, em todas as representações fílmicas com os viventes da Bahia, que não as dos ambientes dos homens endinheirados, aqueles que na encenação agem como se integrassem um mundo apartado, marcando sua indiferença à pobreza e às questões sociais. Conforme as palavras de pai Jubiabá: “os ricos secaram os olhos da bondade”.

É o babalorixá-*griot*, aquele que nos repassa os valores comunitários do Candomblé, trazendo a sabedoria, a perseverança do povo afro-brasileiro, a resistência aos preconceitos, e também a amplitude em prol da reconstrução cotidiana da esperança, com a transmissão de axés, histórias míticas e ensinamentos direcionados aos filhos de santo e ao povo da comunidade, enquanto defronte dele uma sociedade se transforma e a classe operária se expande.

A cultura que pai Jubiabá significa, vai perdendo lugar num país que se moderniza, o que fica evidente na atitude de Balduíno que, após a morte de Lindinalva, dá uma nova orientação a seu caminho, vai trabalhar nas docas e se afasta do universo dos orixás. Entretanto, a reação de pai Jubiabá em face da atitude de seu discípulo, ao se ajoelhar aos pés dele - da mesma forma que Balduíno frequentemente se pôs no passado - é de deslumbramento, com apreço e orgulho por aquele que, cheio de determinação, discursa no sindicato dos estivadores e no terreiro, pois o jovem homem que se estende de pé ali defronte dele, está amadurecido e inteiro, sem o reflexo da fragilidade e do desamparo que antes o constituíam. Ele agregou “sentido”, “valor” a despeito de suas dores e sofrimentos, para enfim apropriar-se de uma perspectiva de “liberdade” e de “abertura para outras possibilidades humanas” (SODRÉ, 1999, p. 238). Baldo se tornou o homem “forte e corajoso” como o pai de santo previra, e agora lidera o povo operário para a luta sindical, consciente que os trabalhadores pobres, assim como ele, estão dando início a sua própria organização, com uma

força aglutinadora que os impulsiona e guia para a conquista de respeito, justiça e dignidade na vida.

Considerações finais

Se o passado nacional tinha antes, para a consciência das elites, o sentido global e unitário formado pela aspiração à identidade europeia, a presença da cultura afro-brasileira é indissociável da ideia de povo brasileiro. Aquele passado sonhado torna-se refigurável num jogo interpretativo, que permite repensar a nação a partir de um projeto de verdadeira interação com o povo e que introduz a sabedoria [...] e o respeito como atitude ético-política de salvaguarda da presença do outro (SODRÉ, 2015, p. 260).

O cinema de NPS efetua uma ação enérgica em prol da validação da religiosidade do povo brasileiro (o negro, o pobre, o socialmente marginal) e, na medida da sua maestria em fazer ficção, chegar ao público, tocar seus sentimentos e razão – pode-se inferir que sim- seus filmes constroem imagens, articulam e afirmam ao espectador a relevância dos valores populares. Com encenações de conflitos étnico-raciais em que são inseridos discursos segregacionistas e falas libertárias, gestos de solidariedade, estratégias, negociações, e onde o Candomblé e a Umbanda são protagonistas, alguns de seus personagens assumem o papel de narradores. São eles: Pedro Archanjo e as mães de santo, de *Tenda dos Milagres*; o babalorixá-griot, de *Jubiabá*; o pai de santo Erley, de *O amuleto de Ogum*. Seja por meio da comunicação oral, da escrita ou do corpo, eles contam, reinterpretam, reencenam fragmentos de nossa história, porque “estamos no meio de uma luta dura e cruel”, “temos [povo, natureza e] um bem de cultura a defender!”¹⁵²

¹⁵² Fala de Pedro Archanjo, em *Tenda dos Milagres*.

As cenas fílmicas se sucedem desafiando tramas entrelaçadas aos anais do país, com a exposição de concepções patriarcalistas, do autoritarismo sedimentado nas relações hierárquicas de poder, na estrutura racista, na negação de direitos aos afrodescendentes e aos subalternos. Por outro lado, na apresentação dos cultos dos terreiros do Candomblé e da Umbanda, estes se levantam como territórios de força com “identidade cultural própria” (SODRÉ, 1988, p. 66), e se expandem para proporcionar amparo, união, vínculos de *nação*, senso de pertencimento. Os agrupamentos imagéticos dão distinção ao “nosso povo” que, apesar de humilhado e sofrido, não abdica dos princípios humanos, “morais”, da “alegria”, da esperança (SANTOS, apud FABRIS, 1994, p.130) e, nessas representações, heróis e anti-heróis performam mitos, relacionam-se nos terreiros com as divindades afro-brasileiras e desvelam seus vínculos com a ancestralidade africana.

Em qualquer período da história, nas imagens remetidas aos primeiros anos do século XX, à década de 1930, ou aos anos 1970, é evidente o segregacionismo que sustenta os enunciados das classes hegemônicas. Para ilustrar, em *O Amuleto de Ogum*, o chefe da gangue de bandidos (Severiano), antes de conhecer o jovem Gabriel, pergunta a um capataz se ele é branco e, diante da afirmativa, manifesta sua aprovação: “Ainda bem!”. Em *Tenda dos Milagres*, numa cena relativa ao início do século XX, o delegado Pedrito Gordo, ao falar a dois jornalistas, faz afirmações: “o negro tem tendência para o crime”, “a ciência moderna comprova que Candomblé, roda de samba, capoeira, são escolas de criminalidade”; é a própria ciência a declarar guerra “contra essas práticas antissociais”. Nessa mesma película, numa sequência representando os anos 1970, um “professor” de feições *pardas*, reclama das homenagens feitas à memória de Pedro Archanjo: “É apenas um negro bêbado!” “Um reles bedel de faculdade! Um operário!”. No outro filme, *Jubiabá*, a governanta da casa onde Antônio Balduino habita na infância e adolescência, refere-se a ele com as palavras: “Negro é raça ruim. Só serve pra ser escravo”.

Os longas-metragens da tese são diversamente estruturados e povoados, porém, os sentidos de suas histórias imiscuem-se uns nos outros, dialogam entre si, escancaram conjunturas sociais estanques, intocadas, e discutem o ser brasileiro como responsabilidade a ser assumida. Neles, movimentam-se figuras provindas dos romances de Jorge Amado, das páginas policiais, de ocorridos do passado, do presente, da imaginação, e servem de exemplos dos paradoxos da nossa sociedade que, no transcurso da história republicana tem mantido um leque diverso de injustiças e se curvado diante das oligarquias e do autoritarismo.

À guisa de conclusão, podemos marcar que as realizações cinematográficas de *O amuleto de Ogum*, *Tenda dos Milagres*, *Jubiabá*, agem politicamente - no sentido de dar visibilidade e voz aos grupos mais vulneráveis da sociedade brasileira, e na sua admissão que a cultura do povo afro-brasileiro é parte inestimável de nossa identidade nacional.

Por fim, pode-se dizer que pelas encenações, investiga-se o retrato profundo, a beleza, as dificuldades, a criatividade do homem e da mulher do povo em lutas travadas para legitimar a si próprios e ao coletivo, sendo potencializados pela religiosidade e suas tradições ancestrais. Os personagens que se manifestam ao longo das obras cinematográficas, são encontrados nas cenas dos terreiros, misturados às figuras rudes dos pistoleiros da quadrilha de bandidos, aos sambistas do morro, à postura firme e frágil dos pais e mães de santo do Candomblé e da Umbanda. Eles entram em contato e se defrontam com a indiferença e a opressão do Estado, a corrupção, a violência, o descaso; eles se fundem com os bandidos, eles assaltam, matam, se engalfinham, sofrem, caem e se levantam, na luta de vida e morte, na procura de um sentido para sua trajetória. Os filmes desse agrupamento, ficção que são, com seus ângulos e enquadramentos, diálogos e silêncios, revelam, de alguma maneira, o processo de uma busca pela verdade (a realidade do Brasil) e no caso deles, ela é encontrada e compartilhada com a particularização da religiosidade popular, no reconhecimento da humanidade e do valor de seres socialmente despreziados, mas que se posicionam, labutam e resistem, seguindo na vivência e na defesa de seu legado cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. São Paulo: Grupo Autêntica. 2013.

A. LEAL, Maria das Graças de. *Verbete: Manuel Querino*.

Disponível em

<http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/manuel-querino-manoel-raymundo-querino/>

Acesso em maio de 2019.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez Editora. 2011.

_____. *Nordestino: invenção do “falo”*: uma história do gênero masculino (1920-1940). São Paulo: Intermeios, 2013.

_____. *Quem é froxo não se mete*: Violência e Masculinidades como elementos constitutivos da imagem do nordestino. São Paulo: Projeto História. Revista do Programa dos Pós Graduados de História. V.19.1999.

Disponível em : <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/10928>

Acesso em dez. 2019.

AMADO, Jorge. *Navegação de Cabotagem*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

_____. *Tenda dos Milagres*. Rio de Janeiro: Editora Record. 1969.

_____. AMADO, JORGE. *JORGE AMADO FALA DE TENDA DOS MILAGRES*. Entrevista. Jornal A TARDE. SALVADOR. 02-09-1977.

_____. Depoimento em Vídeo.

disponível em <https://youtu.be/bFM9OqXBSbA>

AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme*: Cinema Estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói: Editora da UFF. 2011.

_____. *Pacto cinema-Estado*: os anos Embrafilme. Rio de Janeiro: ALCEU - v.8 - n.15 - p. 173 a 184 - jul./dez. 2007.

A. NASCIMENTO. Adriano Roberto Afonso; SOUZA, Lídio; TRINDADE, Zeidi Araújo. *Exus e Pombas-Giras*: O masculino e o feminino nos pontos cantados da Umbanda. Psicologia em Estudo, Maringá, v. 6, n. 2, p. 107-113, jul./dez. 2001.

ANDERSON. Benedict. *Comunidades Imaginadas*: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Editora Schwarcz. 2008.

- ARANTES, Antônio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- AVELLAR, José Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Allambra. 1986.
- AYALA, Marcos. AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura Popular no Brasil*. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia*. São Paulo: Editora Companhia das Letras. 1978.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: Propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras. 2014.
- _____. Entrevista site Tutaméia. <https://tutameia.jor.br/>
- Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7vKso33b1IA>
- Acesso em maio de 2020.
- _____. O Amuleto mudou tudo In *Manifesto por um cinema popular*. Rio de Janeiro: Federação dos cineclubes do Rio de Janeiro. Cineclube Macunaíma. Cineclube Glauber Rocha, 1975
- _____. GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Cinema*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense/ Embrafilme, 1983.
- _____. In SOSNOWSKI, Saúl; SCHWARTZ, Jorge (orgs). Cinema Novo, Anos 60-70: A questão religiosa In *Brasil: O trânsito da memória*. São Paulo: EDUSP. 1994.
- BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination*. Yale University Press. 1995.
- BUSSOLETTI, Denise Marcos; PINHEIRO, Cristiano Guedes; VARGAS, Vagner de Souza. *Narrativas Populares: O griô e a arte de contar histórias*. São Luis: Cadernos de Pesquisa, v. 21, n. 1, jan./abr. 2014.
- Disponível em:
- <http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/2834>
- Acesso em julho de 2020.
- BUTLER, Judith P. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge, 1993.
- CABRAL, Sérgio. *Otelo: uma biografia*. São Paulo: Editora 34 Ltda. 2007.
- CARVALHO. Noel dos SANTOS. *Produção, mercado cinematográfico e ideologia nacionalista- O cinema Brasileiro sob a égide do Nacional-popular nos anos 1950*. Sergipe: Editora Ponta de Lança. São Cristóvão, v.6, n. 11 out. 2012- abr. 2013. 2012.

Disponível em:

<http://www.seer.ufs.br/index.php/pontadelanca/article/view/3326>

Acesso em abril de 2017.

CUNHA, Wilson. *Viver um grande amor*. Rio de Janeiro: JORNAL DO BRASIL, 20-08-1987.

DAMATTA, Roberto. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Editora Rocco. 1987.

DAVI, Tânia Nunes. 2007. *Cinema e História: Representações do autoritarismo em Memórias do Cárcere de Nelson Pereira dos Santos*. Revista de História e Estudos Culturais Abril / Maio/ Junho de 2007 Vol. 4 Ano IV nº 2.

Disponível em <http://www.revistafenix.pro.br/PDF11/ARTIGO.3.SECAO.LIVRE-TANIA.NUNES.DAVI.pdf>

Acesso em junho de 2020.

D'ÁVILA NETO, Maria Inacia d'Ávila. *O autoritarismo e a mulher: Jogo de dominação macho-fêmea no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Artes e Contos Ltda. 1994.

_____. LAGES, S. R. C. *Vida cigana: mulheres, possessão e transgressão no terreiro de Umbanda*. 8 Pesquisas e Práticas Psicossociais, 2(1), São João del-Rei, Mar./Ag., 2007.

Disponível em: <https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistalapip/2artigo.pdf>

Acesso em: janeiro de 2020.

DE CARVALHO, José Jorge. *A Tradição musical iorubá no Brasil: Um cristal de que se oculata e revela*.

<http://dan.unb.br/images/doc/Serie327empdf.pdf>

DIAS PEREIRA, Selene. Salvador. BA: A TARDE- 09/12/85. "Jubiabá- cinquenta anos completos".

DI COLA, Flávio. *Silvia Oroz, ou o cinema de lágrimas que explica o amor e dá sentido à vida*.

Rio de Janeiro: Trama: Indústria Criativa em Revista. Dossiê: A Cidade e as Questões do Urbano. Ano 1, vol. 1, julho a novembro de 2015: 209-219.

Disponível em: <http://revistaadmmade.estacio.br/index.php/trama/article/view/1774/848>

Acesso em janeiro de 2020.

DIEGUES, Carlos. *Veja a repercussão da morte de Nelson Pereira dos Santos: Políticos, artistas, amigos, parentes lamentaram a perda*. Jornal O GLOBO on line. Rio de Janeiro. 21/04/2018.

Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/veja-a-repercussao-da-morte-de-nelson-pereira-dos-santos.ghtml> >> acesso em abril de 2020.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado, exílio e literatura*. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, 2002. <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1315>

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares de vida religiosa*. São Paulo. Editora Paulus. 2008.

EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar Editora. 2002.

FABRIS, Mariorosaria. *Nelson Pereira dos Santos: Um olhar neo-realista?* São Paulo: FAPESP. 1994.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes: (No limiar de uma nova era)*, volume 2. São Paulo: Globo.2008.

_____. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Global Editora e Distribuidora Ltda. 2007.

FERREIRA, Ceíça. *Mães de Santo, mães de tantos: o feminino negro e o sagrado no cinema brasileiro* - Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2013. ISSN2179-510X

Disponível em:http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1381936585_ARQUIVO_CeicaFerreira.pdf

Acesso em maio de 2020.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: O caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira- Embrafilme.1981.

GATTI, José, PENTEADO, Fernando Marques. *Masculinidades: Teoria, crítica e artes*. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2011.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. *O Brasil Best Seller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional*. São Paulo. Editora SENAC. 2000.

_____. (Org.). *O universo de Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras. 2009.

Disponível em:

http://www.companhiadasletras.com.br/sala_professor/pdfs/CL_OuniversodeJorgeAmado_religiaoesincretismo.pdf

Acesso em maio de 2019.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. *Erigir novos corpos, reinventar personas: o ator moderno do cinema brasileiro*.

Disponível em:

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/14520/11335>.

Acesso em maio de 2019.

GUTEMBERG, Paulo. #04 Persona-José Medeiros. Teresina: Jornal Cidade Verde. 27/10/19.

Disponível em: <https://cidadeverde.com/podcast/101730/04-persona-jose-medeiros>

Acesso em julho de 2020.

HAMPATÉ BÂ A. A tradição Viva. In KIZERBO J. *História Geral da África: Metodologia e História*. São Paulo: Brasília: UNESCO. 1982

HIRANO, Luis Felipe Kojima. *Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993)*. Tese de doutorado. São Paulo. USP. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

Departamento de Antropologia. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. 2013.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Editora Paz e Terra. 2006.

HOFBAUER, Andreas. *Pureza nagô, (re)africanização, dessincretização*. Natal: Vivência Revista de Antropologia.UFRN. 2021.

Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/vivencia/about>

Acesso em fevereiro de 2021.

HOLANDA. Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1981.

HUPPES, Ivete. *Melodrama: O gênero e sua permanência*. SP: Ateliê Editorial. 2000.

JESUS, Maria Ângela. *Ruth de Souza: a estrela negra*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

JOHNSON, RANDAL. *Ascensão e queda do cinema Brasileiro: 1960-1990*. 1993.

<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26872/28653>

KI-ZERBO, J. (Edit). Introdução Geral In *História Geral da África 1*. Metodologia e pré-história da África. Brasília: UNESCO, 2010.

LAURETIS, Teresa. *A tecnologia do gênero*. Indiana University Press. 1987.

disponível em: <https://pt.scribd.com/document/396011150/81873993-A-Tecnologia-do-Genero-Teresa-de-Lauretis-1-pdf>

Acesso em junho, 2020.

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, Enxada e Voto*. SP: Schwarcz Editora. 2012.

LE CLEZIO, J.- MG. Cerimônia de Purificação. In *Filme Cultura: História e Memória -a ficção e o documentário: Memórias do Cárcere, O Baiano Fantasma, Imagens do Inconsciente, Nunca fomos tão felizes, O príncipe do Fogo, Quilombo, Jango*. Rio de Janeiro: 1984. P.04-08.

Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Filme-Cultura-n.44.pdf>

Acesso em janeiro de 2020.

LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*.

São Paulo: Cultrix, 2019.

LEVY, Miriam de Andrade. *Diante do Turbilhão da Negritude*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2009.

L. NASCIMENTO, Elisa. *O sortilégio da Cor*. São Paulo: Selo Negro. 2003.

LIMA. Vivaldo da Costa. *O conceito de nação nos Candomblés da Bahia*.

Afro-Ásia. Salvador, Bahia, Brasil 0002-0591/1981-1411

Acesso em maio de 2019. Disponível em:

<https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20774/13377>

LIMA DE OLIVEIRA. Humberto Luiz Lima de. *Jorge Amado e a Releitura da formação identitária brasileira. Uma leitura em A tenda dos milagres: por um outro conceito de mestiçagem*. Portugal: Editora Babilônia. 2006.

Disponível em

https://www.researchgate.net/publication/26576160_Jorge_Amado_e_a_Releitura_da_formacao_identitaria_brasileira_Uma_leitura_em_A_tenda_dos_milagres_por_um_outro_conceito_de_mesticagem

Acesso em janeiro de 2020.

LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo, Selo Negro, 2004.

LUEDY, Raimundo: *Amado Nelson Pereira filma Jubiabá avec elegance*. Cinema Livre. Salvador. 1985. p. 20.

MACALÉ, Jards. *BAHIA, Capital do Cinema* (II). Nelson filma Tenda dos Milagres. Entrevista Macalé. Rio de Janeiro. JORNAL ÚLTIMA HORA. 19-11-1975.

MIDDLEJ, Dilson. *Dicionário Manuel Querino de arte na Bahia*. (Org. Luiz Alberto Ribeiro Freire, Maria Hermínia Oliveira Hernandez). Salvador: EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014.
<http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/juarez-paraiso/>

MOTA, Lia Duarte. *Jards Macalé- tramas variadas*. IPOTESI. Revista de Estudos Literários, v.2, no. 1. 2016.

Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19367>

Acesso em janeiro de 2020.

MOURA, Roberto. *A construção de uma história do cinema brasileiro*: Política estatal e cinema alternativo nos anos EMBRAFILME. Periódico Contracampo. 25/07/2019.

<http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/view/433>

NACACHE, J. *O ator de cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2012.

NAREMORE, James. *Acting in the Cinema*. Los Angeles: University of California Press, 1988.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra. 1978.

_____. *Teatro Experimental do Negro*: Trajetória e reflexões. Estudos Avançados. 2004.

Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9982/11554>

Acesso em agosto de 2020.

NEGRÃO, Lisias Nogueira. *Magia e Religião na Umbanda*. Revista U S P , São Paulo (31) : 7 6 - 8 9, setembro/novembro 1996.

Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25977>.

Acesso em fevereiro de 2020.

_____. *Umbanda*: entre a cruz e a encruzilhada. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 5(1-2): 113-122, 1993 (editado em nov. 1994).

NEVES, David. "Um filme esquecido: Rio, Zona Norte". Revista Filme Cultura, Rio de Janeiro. (28): p.90-107, fev. 1978.

NOVAES, A. (Org.). *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica e Editora Ltda. 1980.

OLIVEIRA, V. T. *Ivan - Meyerhold - Eisenstein*. VI Congresso e Pesquisa em Artes Cênicas. 2010.

Disponível em:

<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3621/3779>

Acesso em outubro de 2019.

ORLANDINI, Giovani Buffon; ARAÚJO, Homero José Vizeu. *O eco de Manuel Querino e Nina Rodrigues em Pedro Archanjo e Nilo Argolo*: Jorge Amado reorienta o debate intelectual em Tenda dos Milagres.

Disponível em: <http://docplayer.com.br/12153474-O-eco-de-manuel-querino-e-nina-rodrigues-em-pedro-archanjo-e-nilo-argolo-jorge-amado-reorienta-o-debate-intelectual-em-tenda-dos-milagres.html>

Acesso em abril de 2018.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Industria Cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1988.

_____. *A morte branca do feiticeiro negro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.

_____. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense. 2006.

_____. In DURKHEIM, Émile. Introdução. *As formas elementares de vida religiosa*. São Paulo: Editora Paulus. 2008.

_____. Ogun and the umbandista religion. In *Africa's Ogum: Old World and New*. Edited by Sandra T. Barnes. Indiana: Indiana University Press. 1997.

PAOLI, Maria Célia; SADER, Sader. *Sobre "classes populares" no pensamento sociológico brasileiro*. In: CARDOSO, Ruth C. L. (Org.). *A aventura antropológica. Teoria e pesquisa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

PARAÍSO, Juarez. Entrevista com Juarez Paraíso para Daniel Oliveira: "A arte pode aliviar a carga animalésca do ser humano." (A TARDE-09/01/2019).

<http://www.atarde.uol.com.br/muito/noticias/2024691-juarez-paraíso-a-arte-pode-aliviar-a-carga-animalesca-do-ser-humano>

_____. *Não há vida sem atrito*. Entrevista Juarez Paraíso A tarde. Salvador. Bahia.

<http://atarde.uol.com.br/muito/noticias/1710710-juarez-paraíso-nao-ha-vida-sem-atrito>

PARÉS, Luis Nicolau. *A formação do Candomblé: História e ritual da nação jeje na Bahia*.

Campinas: Editora da Unicamp. 2018.

PENHA ROCHA. *Um cineasta imortal*. São Paulo: Revista Fapesp. Edição 122. 2006.

Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/um-cineasta-imortal/>

Acesso em julho de 2020.

PEREIRA, Paulo Marcos. *Manuel Querino e a escrita da história no Brasil Republicano*.

Disponível em [www.congressohistoriajatai.org/anais2014/Link%20\(217\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2014/Link%20(217).pdf)

Acesso em fevereiro de 2017.

PINTO, Leonor E. Souza. *O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988*. 2006.

http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/O_cinema_brasileiro_face_a_censura.pdf

Acesso em 18-04-2019.

PITASSIO, F. *Serguei Eisenstein: l'acteur manquant*. Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies, vol. 11, n°2-3, 2001, p. 199-224.

Disponível em: <https://www.erudit.org/revue/cine/2001/v11/n2-3/024853ar.pdf>

Acesso em outubro de 2019. PRANDI, Reginaldo. *A dança dos caboclos*. 2001.

Disponível em:

http://reginaldoprandi.ffmpeg.usp.br/sites/reginaldoprandi.ffmpeg.usp.br/files/inline-files/Candomble_de_caboclo_em_%20Sao_Paulo.pdf

_____. *As religiões brasileiras e seus seguidores*. Porto Alegre: Civitas. 2003. V.3, no.1, jun.

Exu, de mensageiro a diabo: Sincretismo católico e demonização do orixá Exu. São Paulo: *Revista USP*, (50), 46-63. junho/agosto 2001.

_____, VALLADO A; SOUZA André Ricardo de. Candomblé de caboclo em São Paulo. In

PRANDI, Reginaldo (Org). *Encantaria Brasileira*, Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2001.

Disponível em:

http://reginaldoprandi.ffmpeg.usp.br/sites/reginaldoprandi.ffmpeg.usp.br/files/inline-files/Candomble_de_caboclo_em_%20Sao_Paulo.pdf

Acesso em janeiro de 2020.

_____. *Coração de Pombagira*. REVISTA ESBOÇOS. Volume 17, Nº 23, pp. 141-149 — UFSC 2010. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/2175-7976.2010v17n23p141/17584>

Acesso em janeiro de 2020.

_____. *Herdeiras do Axé*. São Paulo: HUCITEC, 1996.

_____. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Swarcz S.A.2018.

_____. *O Brasil com axé: candomblé e umbanda no mercado religioso*.

Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10033> Estudos Avançados, 2004.

Acesso em novembro de 2019.

_____. *Os Orixás e a natureza*. São Paulo: USP. 2005.

<http://reginaldoprandi.ffmpeg.usp.br/sites/reginaldoprandi.ffmpeg.usp.br/files/inline-files/Os%20orixas%20e%20a%20natureza.pdf>

_____. *Pombagira e as faces inconfessas do Brasil*.

disponível em: <http://www.institutocaminhosoriental.com/Livros/Pombagira.pdf>

Acesso em 11/06/19.

_____. Religião e sincretismo em Jorge Amado. In SCHWARCZ, Lília; GOLDSTEIN, Ilana Selter. *O universo de Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras. 2009.

_____. *Segredos Guardados: Orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras. 2005.

PRYSTON, Angela. *A terra em transe: O cosmopolitismo às avessas do cinema novo*. São Paulo. Revista Galaxia. 2002.

Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1282>

Acesso em setembro de 2020.

RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Editora Record. 1990.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2004.

RAMOS, Guerreiro. *Introdução Crítica à sociologia Brasileira*. Rio de Janeiro: Editorial Andes Ltda. 1957.

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

RANDAL, Johnson. *Ascensão e queda do cinema Brasileiro: 1960-1990*.

<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26872/28653> - 1993

_____. Entrevista. *Randal Johnson aborda pesquisa sobre o cinema brasileiro*. O globo.com 06/12/2011. <http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2011/12/entrevista-randal-johnson-aborda-pesquisa-sobre-o-cinema-brasileiro.html>>>

Disponível em: <http://glo.bo/sz8Q0G>

Acesso em agosto de 2020.

RENAN, Ernest. *O que é uma nação?* Conferência realizada na Sorbonne, em 11 de março de 1882.

Disponível em <http://www.unicamp.br/~aulas/VOLUME01/ernest.pdf>

Acesso em maio de 2019.

RICARDO CARVALHO, José. *Educação, identidade e literatura oral: O griot na diáspora africana*. Itabaiana: GEPIADDE, Ano 08, Volume 16 | jul./dez. de 2014.

Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/forumidentidades/article/view/4272>

Acesso em julho de 2020.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária: Um século de cultura e política*. São Paulo: Fundação Editora UNESP. 2010.

_____. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Editora Record. 2000.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme. 1981.

ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. A militância política na obra de Jorge Amado. In SCHWARCZ, Lilia Moritz, GODSTEIN, Ilana Seltzer. (Org). In *O Universo de Jorge Amado*. São Paulo: Companhia das Letras. 2009.

SADLER, D.J. *Nelson Pereira dos Santos*. Campinas: Papirus Editora. 2012.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: O sonho possível do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 1987.

_____. *O "Jubiabá" de Nelson, um filme diferente*. Rio de Janeiro: Jornal O GLOBO. 10-03-1986.

SANTOS, Nelson Pereira dos. A hora da Virada In *Manifesto por um cinema popular*. Entrevista de Nelson Pereira dos Santos para Marcelo Beraba. In *Manifesto por um cinema popular*. Rio de Janeiro: Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro. 1975.

<https://www.scribd.com/document/47574352/Entrevista-con-Nelson-Pereira-Dos-Santos-Manifesto-Por-um-Cinema-Popular-en-Portugues-Cinema-Novo>.

_____. *Cinema Nacional: Rumo à última sessão*. Entrevista para Edmar Pereira. Salvador: Jornal da Tarde. 24-04-1990.

_____. Depois de Tom Jobim, Nelson Pereira dos Santos parte para a corte de D. Pedro II. Entrevista. Rio de Janeiro. Jornal Extra. 02-02-2013.

Disponível em:

<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/depois-de-tom-jobim-nelson-pereira-dos-santos-parte-para-corte-de-pedro-ii-7509503.html>

Acesso em agosto de 2020.

_____. *E agora, Nelson?* Entrevista. Filme Cultura, no. 59. Abril, maio, junho de 2013. Rio de Janeiro. CTA/SAV/MinC - Centro Técnico Audiovisual. 2013.

Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Filme-Cultura-n.59.pdf>

_____. *Entrevista a Gerald O' Grady* In SADLER, Darlene J. *Nelson Pereira dos Santos*. Campinas: Papirus Editora, 2012.

_____. Entrevista a Helena Salem (Inédito). 1987.

_____. Entrevista Jornal do Brasil, Caderno Especial, 23/02/1975.

_____. “Extras” do DVD “*O amuleto de Ogum*”. BRETZ FILMES. 2017.

Disponível em: <https://youtu.be/OZM1en1QFxc>

Acesso em junho de 2020.

_____. JORNAL J/R.t.cn: “Nelson desmente boatos de briga com Macalé”.1976.

_____. Entrevista a LUEDY, Raimundo: *Amado Nelson Pereira filma Jubiabá avec elegance. Cinema Livre*. Salvador. 1985. p. 20.

_____. *Jorge Amado por Nelson Pereira dos Santos*. Entrevista a Luiz Pires. Revista Cult. 24 de fevereiro de 2012.

_____. *Melhores entrevistas*. Portal Carta Maior. Entrevista a Claudio Szyrkier. 03/01/2004.

Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia-e-Redes-Sociais/MELHORES-ENTREVISTAS-2003-Nelson-Pereira-dos-Santos-o-pai-do-cinema-moderno-brasileiro/12/6195>

Acesso em novembro de 2019.

_____. Nelson Pereira atordoa crítica e público com Brasília 18%. Entrevista Jornal atarde. uol. 22/04/2006.

Disponível em <http://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1095966-nelson-pereira-atordoa-critica-e-publico-com-brasil-18>

_____. *Nelson Pereira, Contra a imagem do colonizador*. Entrevista a Isa Cambará. São Paulo: Folha Ilustrada. Folha de São Paulo. 19/05/1977.

_____. Nelson Pereira dos Santos fala do Cinema Novo. Mais Coisas entrevistas. 02-05-2016.

Disponível em: <https://bafafa.com.br/mais-coisas/entrevistas/nelson-pereira-dos-santos-fala-do-cinema-novo>

Acesso em junho de 2020.

_____. Entrevista com Nelson Pereira dos Santos. GARDNIER, Ruy; CAETANO, Daniel. Revista Contracampo:

Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/29/entrevistanelson.htm>

Acesso em janeiro de 2020.

SANTOS, Nelson Pereira. Entrevista a Ricardo Maranhão, Edmar Pereira e Sonia Maria Freitas- Museu da Imagem e do Som- MIS- 24/04/1990.

_____. Entrevista a Simone Zuccolotto, CANAL BRASIL. (06/02/2017).

Disponível em: [>>http://canalbrasil.globo.com/programas/cinejornal/videos/5558259.htm](http://canalbrasil.globo.com/programas/cinejornal/videos/5558259.htm)

Acesso em setembro de 2020.

_____. Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema. Entrevista para Paulo Roberto Ramos. Estudos Avançados. vol.21 no.59 São Paulo Jan./Apr. 2007. São www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142007000100026

_____. Nelson Pereira dos Santos: Um cineasta imortal. Entrevista a Pena Rocha. abril de 2006.

Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/um-cineasta-imortal/>

Acesso em agosto de 2020.

_____. *O cineasta fala de seus filmes e das influências recebidas pelo cinema brasileiro.*

Entrevista ao programa Roda Viva. TV Cultura. São Paulo, 02 de março, 1999.

http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/105/entrevistados/nelson_pereira_dos_santos_1999.htm

_____. *O cinema e a cultura popular.* Entrevista JORNAL DO BRASIL. 23/ 02/1977.

_____. *Os governos passam, nossa luta continua.* Entrevista de Nelson Pereira dos Santos a Salvador Pane Baruja. Rio de Janeiro: Revista Manchete: Sem data.

_____. *Porque "Tenda dos Milagres".* New York: Brazilian American Society. 1977.

_____. *Três vezes Rio: Rio, 40 graus- Rio, Zona Norte, O amuleto de Ogum.* Rio de Janeiro: Editora Rocco. 1999.

SCHILD, Suzana. *Apenas um filme.* Rio de Janeiro: JORNAL DO BRASIL, 20-08-1987

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Gilberto Freyre: Adaptação, mestiçagem, trópicos e privacidade em Novo Mundo nos Trópicos.* Porto Alegre: hilia &Filia, vol. 02, nº 2, jul./dez. 2011.

Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/Philiaefilia/article/view/24427>

Acesso em junho de 2020.

_____. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira.*

São Paulo: Editora Claro Enigma. 2012.

_____. O artista da mestiçagem. In *O Universo de Jorge Amado*, SCHWARCZ, Lilia; GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. (Org). São Paulo: Companhia das Letras. 2009.

_____. *O espetáculo das raças: Cientistas, instituições e questão racial no Brasil: 1870-1930.* São Paulo: Companhia das Letras. 1993, 17ª impressão.

_____. Raça como negociação: Sobre teorias raciais em finais do século XIX no Brasil. In FONSECA, Maria Nazareth Soares (org). *Brasil Afro-brasileiro*. 2000. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

_____. Retrato em branco e preto: Jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX. São Paulo: Círculo do Livro S.A. 1992.

_____. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra. 1978.

SILVA, Júlio Cláudio da. *História de vida, história do ativismo negro: biografia e memória pública de Ruth de Souza (1930-1951)*. ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza, 2009.

Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548772004_fc4c7a012a8645219dabda532e42e226.pdf

SIQUEIRA, Sérvulo. *José Medeiros, fotógrafo*. Revista Filme Cultura 38-39. Agosto- novembro de 1981. <https://www.guesaaudiovisual.com/Cinema/JoseMedeirosfotografo.html>

SKIDMORE, Thomas E. *Preto no Branco: raça e racionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra. 1976.

SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo, mídia e cotas no Brasil*. Petrópolis: Editora Vozes. 2015.

_____. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileiro*. Petrópolis: Editora Vozes. 1988.

SPERB, Paula. *Mestiçagem e teorias raciais em Tenda dos Milagres, de Jorge Amado*. (Dissertação de Mestrado). Caxias do Sul: Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul. PPGLCR. 2012

Disponível: <https://repositorio.ucs.br/xmlui/bitstream/handle/11338/761/Dissertacao%20Paula%20Sperb.pdf>; sequence=1

Acesso em abril de 2018.

STAM, Robert. *Multiculturalismo Tropical*. São Paulo: EDUSP. 2008.

_____. *Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Florianópolis: Ilha do Desterro, nº 51, p. 019- 053 jul./dez. 2006.

_____; SHOHAT, Ella. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Editora Cosac Naify. 2006.

STUART, Hall. Quem precisa da identidade? In *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais* / Tomaz Tadeu da Silva(org). Petrópolis - RJ: Vozes, 2000.

_____; Org. SOVIK, Liv. *Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TEIXEIRA SOBRINHO, Antonio Carlos Monteiro. Pedro Archanjo Ojuobá ou o ideal negromestiço em Tenda dos Milagres. In PINHEIRO, Alexandra Santos, FREIRE, Zélia Nolasco dos Santos (orgs). *Literatura e Estudos Culturais: ensaios*. Assis, SP: Editora UFGD. Universidade Federal da Grande Dourados. 2013.

TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB: Fábrica de Ideologias*. Coleção Ensaios. São Paulo: Editora Ática. 1977.

VELHO, Gilberto. Indivíduo e religião na cultura brasileira. In VELHO, Gilberto *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas* (pp. 49 – 62). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1994.

VERGER, Pierre Fatumbi: *Notas Sobre o Culto aos Orixás e Voduns: na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África*. São Paulo: EDUSP. 2000.

_____. *O Deus supremo Iorubá: Uma revisão das fontes*. Salvador- BA: Afro-Ásia, 15. Centro de Estudos Afro-Orientais. Universidade Federal da Bahia. 1996.

_____. *Orixás: Deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador. BA: Fundação Pierre Verger. 2018.

VIANA, Nildo. Raça e Etnia. In PEREIRA, Cleito; VIANA Nildo. *Capitalismo e Questão Racial*. Rio de Janeiro: Editora Corifeu. 2009.

Disponível em https://www.academia.edu/2447917/Capitalismo_e_Quest%C3%A3o_Racial
Acesso em janeiro de 2021.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza Vieira. *O cangaço no cinema brasileiro*. Tese de doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas. (UNICAMP). Instituto de Artes, 2007.

VILLARES, Lucia. Dois corpos torturados: masculinidades e assombrações em *Angústia* de Graciliano Ramos. In PENTEADO, Fernando Marques; GATTI, José. *Masculinidades: Teoria, crítica e artes*. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora. 2011.

WERNECK SODRÉ, Nelson. *O que é povo no Brasil?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Editora Cosac Naify. 2014.

_____. *Cinema Brasileiro Moderno*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra. 2004.

_____. Graciliano herói. In História e Memória -a ficção e o documentário: Memórias do Cárcere, O Baiano Fantasma, Imagens do Inconsciente, Nunca fomos tão felizes, O príncipe do

Fogo, Quilombo, Jango. Revista Filme Cultura, número 44, p. 14-18. abril-agosto. Rio de Janeiro: EMBRAFILME> 1984.

Disponível em <http://revista.cultura.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Filme-Cultura-n.44.pdf>

Acesso: junho de 2020.

_____. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Editora Cosac & Naify. 2003.

ZAN, José Roberto. *Jards Macalé: Desafinando coros em tempos sombrios*. São Paulo: REVISTA USP, São Paulo, n.87, p. 156-171, setembro/novembro 2010.

Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13838/15656>

Acesso em março de 2020.

FILMOGRAFIA

SANTOS, Nelson Pereira dos; JOBIM, Dora. *A Música segundo Tom Jobim*. Longa-metragem, documentário; sonoro; 88 min. Rio de Janeiro. 2012

SANTOS, Nelson Pereira dos. *A terceira margem do rio*. Longa-metragem, sonoro; 96 min, 2345 m, 24 q, Eastman. Rio de Janeiro; Paracatu (RJ; MG). 1993.

_____. *Azyllo muito louco*. Longa-metragem. Sonoro; Ficção. 35mm, COR, 100min, 2745m. 24q. Parati (RJ). 1970.

_____. *Brasília, 18%*. Longa-metragem. Sonoro, Ficção, COR, 102 min. Brasília. 2006.

_____. *Como era gostoso o meu francês*. Longa-metragem, sonoro, 79 min, 2160, 24 q, Eastman, Rio de Janeiro. 1971.

_____. *Jubiabá*. Longa-metragem 35mm, COLOR; sonoro, 100 min, Ficção. 35mm, COR, 100min, 2.742m, 24 q, Eastmancolor. Rio de Janeiro. 1987.

_____. *Fome de Amor* (Você nunca tomou banho de sol inteiramente nua?). Longa-metragem, 35mm, COR, 73min, 2082m, 24 q, 1:1'37". Brasil. Rio de Janeiro.

_____. *Memórias do Cárcere*. Longa-metragem, 35mm, 173mm, COR, 4740m, 24 q, Eastman. 1984. Rio de Janeiro.

_____. *Milionário e Zé Rico: Estrada da Vida*. Longa-metragem, 35mm. 2827,5m. Eastman/Kodak. 1980. São Paulo.

_____. *O Amuleto de Ogum*. Longa-metragem. Sonoro. Ficção, 35mm, COR, 112min, 3.074m, 24 q, Eastman. 1974. Rio de Janeiro.

_____. *Rio, 40 graus*. Longa-metragem, sonoro. Ficção. 35mm, BP, 90min, 2504m, 24q, DEB- Duvergé Emon Bonfati. 1954. Rio de Janeiro.

_____. *Rio, Zona Norte*. Longa-metragem, sonoro. Ficção: 35mm, BP, 82 min, 241, Eastman. 1957. Rio de Janeiro.

_____. *Tenda dos Milagres*. Longa-metragem, Sonoro. Ficção. 35mm, COR, 148min, 4.063m, 24q, Eastman. 1977. Rio de Janeiro.

_____. *Vidas Secas*. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. 35mm, BP, 103 min, 2972 m, 24q, Eastman, 1: 1'37". 1963. Rio de Janeiro.