



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
CAMPUS SENADOR HELVÍDIO NUNES DE BARROS
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA

ROMARIO DE MOURA ROCHA

A BRASILIDADE VAI AO CINEMA: intertextualidades e produção de sentidos entre Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos (1963-1986)

PICOS – Piauí.
2019

ROMARIO DE MOURA ROCHA

A BRASILIDADE VAI AO CINEMA: intertextualidades e produção de sentidos entre Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos (1963-1986)

Monografia apresentada ao curso de Licenciatura Plena em História, da Universidade Federal do Piauí, Campus Senador Helvídio Nunes de Barros, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em História.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito.

ROMARIO DE MOURA ROCHA

A BRASILIDADE VAI AO CINEMA: intertextualidades e produção de sentidos entre Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos (1963-1986)

Monografia apresentada ao curso de Licenciatura Plena em História, da Universidade Federal do Piauí, Campus Senador Helvídio Nunes de Barros, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em História.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito.

Data de aprovação: 19/06/2019

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito – orientador
Universidade Federal de Piauí – UFPI

Prof. Ms. Heitor Matos da Silva
Universidade Federal do Piauí – UFPI
Examinador Interno

Prof. Francisco Adriano Leal Macêdo.
Universidade Federal do Piauí – UFPI
Examinador Externo

FICHA CATALOGRÁFICA
Serviço de Processamento Técnico da Universidade Federal do Piauí
Biblioteca José Albano de Macêdo

R672b Rocha, Romario de Moura.

A brasilidade vai ao cinema: intertextualidades e produção de sentidos entre Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos (1963-1986). / Romario de Moura Rocha. -- Picos, PI, 2019.

113 f.

CD-ROM: il.; 4 ¾ pol.

Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em História) – Universidade Federal do Piauí, Picos, 2019.

“Orientador(A): Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito.”

1. Literatura - Cinema. 2. Brasilidade. 3. Jorge Amado. 4. Nelson Pereira dos Santos. I. Título.

CDD 907.281

Elaborada por Rafael Gomes de Sousa CRB 3/1163



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
Campus Senador Helvídio Nunes de Barros
Coordenação do Curso de Licenciatura em História
Rua Cícero Duarte Nº 905. Bairro Junco CEP 64600-000 – Picos-Piauí
Fone: (89) 3422 2032 e-mail: coordenacao.historia@ufpi.br

ATA DE DEFESA DE MONOGRAFIA

Aos dezessete (17) dias do mês de junho de 2019, no Laboratório de Ensino de História, do Campus Senador Helvídio Nunes de Barros, da Universidade Federal do Piauí, reuniu-se a Banca Examinadora designada para avaliar a Defesa de Monografia de **ROMÁRIO DE MOURA ROCHA** sob o título **A brasilidade vai ao cinema: intertextualidades e produção de sentidos entre Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos (1963-1986)**.

A banca constituída pelos professores:

Orientador: Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito
Examinador 1: Prof. Francisco Adriano Leal Macêdo
Examinador 2: Prof. Me. Heitor Matos da Silva

Deliberou pela **aprovação** do (a) candidato (a), tendo em vista que todas as questões foram respondidas e as sugestões serão acatadas, atribuindo-lhe uma média aritmética de **10,0**.

Picos (PI), 17 de junho de 2019.

Orientador (a): Fábio Leonardo Castelo Branco Brito

Examinador (a) 1: Francisco Adriano Leal Macêdo

Examinador (a) 2: Heitor Matos da Silva

*À Augusto e Luzia, meus pais em todo amor. À
Fernanda, José, Valdete e Vanessa, meus quatro
irmãos em amizade filial. Por quem faço tais
coisas.*

AGRADECIMENTOS

À Deus pela companhia do amor na solidão, no silêncio, na dor, e na alegria. E agora “*Minha alma exalta o Senhor, meu espírito se alegra em Deus, meu Salvador./ Pois o Todo-poderoso fez grandes coisas por mim.*” (*Magnificat – Evangelho segundo São Lucas*).

Todo e qualquer trabalho acadêmico lido por mim durante esses quatro anos e meio de graduação me chamava atenção um tópico em particular, os agradecimentos. Conhecer os sentimentos de quem escreve, a expressão de suas trajetórias marcadas por nomes e espaços, o sabor das lutas e conquistas, me cativava pelo pulsar do afeto particular a cada um. Tal vez a verdade científica, pretensa a cada enunciado, esteja fixado com mais propriedade naquele lugar específico da escrita. E agora aqui neste instante em que escrevo. Pois aqui, em meus agradecimentos, é a verdade do coração que impera. E quão importante é a verdade do coração, pois não há formulas ou teorias, quadros ou esquemas explicativos. É o *afeto* sem grau teórico, a medida de todas as coisas, e a aprova irrefutável que se procura. Dessa forma, os lugares e nomes que citarei trago em meu coração, pois foram estes que compuseram essa parcela da minha história desde o desejo até o fazer *História*; e se por acaso lugar ou pessoa não apareça – mesmo que seja contraditório não lembra-los – é culpa da minha amnésia ou erro sentimental.

Tentarei estabelecer um traçado pela origem, fim e meio.

Origem. Agradeço a dois nomes que significam o meu *de onde vim*. Neles deposito toda a minha segurança e a minha compreensão do que sou. *A Augusto, meu pai*. Com ele aprendi o que sei da vida, não através dos livros, mas do conhecimento de quem educa pelo coração e pelo aprendizado que só a vida em concretude pode oferecer. Ele com sua força trabalhou e trabalha por mim, e isso significa uma doação por inteiro que acho que nunca conseguirei na vida. Conhecedor das coisas do campo fez-me compreender o valor de reconhecer minhas origens; e assim encontro nele o sertanejo forte de quem falava Euclides da Cunha. Ele é, com certeza, a pessoa que mais admiro na vida. *A Luzia, minha mãe*. A ela agradeço o mais genuíno amor que conheço, e a lagrima que escorre enquanto escrevo. A pessoa que Deus me deu para entender o que é ter força na vida. Ela sempre acreditou e acredita em mim a seu modo simples, mas sincero, sabe compreender o que significa a graduação, sabe que é importante para mim, e sempre me diz que serei um doutor, e se realmente um dia o for, será por ela.

Sou grato em igual medida a meus irmãos Fernanda, José, Valdete e Vanessa, aos quais não posso restringir um agradecimento individual, pois cada um, a seu modo, esteve ao meu lado lutando comigo e sendo sempre as pessoas com quem posso contar para sempre.

Fim. O que chamo de fim, bem não é exatamente o ponto de chegada, mas em verdade o *instante que cheguei* enquanto acadêmico. Com esse trabalho concluo uma das etapas mais significativas da minha vida, que é graduar-me em História; esse curso pelo qual durante muito tempo, antes mesmo de conhecê-lo, despertou em mim as maiores curiosidades e o mais importante, foi o motor dos meus sonhos. E se nesses últimos trajetos o concluo, é com a certeza de que não o encerro por mim mesmo, e sim com a ajuda de quem fui encontrando no decorrer do caminho. Mas antes de citar nomes, abro uma frecha para fazer memória aos próprios espaços em que construí esse episódio. Dessa maneira, creio que tais lugares e suas experiências moldaram o *fim* a que cheguei.

Faço memória em gratidão ao NUPEDOCH. Muitas vezes, ou na maior parte, enquanto seu participante fui estrangeiro aos objetivos, mas sempre será o primeiro lugar em que com luvas e máscaras me vesti como pesquisador em arquivo, e o mais importante, foi edificador de amizades. Agradeço igualmente as várias salas que foram usadas como laboratórios para falar de arte e História durante um ano de ICV. Ao LEHIST, que me deu suporte para o exercício da docência, e também por ter se tornado um lugar sem entraves aos estudantes. A RP que me possibilitou o crescimento na formação enquanto professor. E claro ao RU, acredite ele salva – nunca critiquei. Enfim a todo o suporte dado pela UFPI graças à expansão universitária.

Meio. Certa vez ouvi uma provocação de que não basta saber se os fins justificam os meios, mas o que justifica o fim. Arrisco-me a pensar na medida dos meios, ou melhor *por onde e por quem passei*, como forma de imprimir a relevância ao fim. Defino esse tópico de meus agradecimentos como o mais difícil, lembrar nomes, citar todas as pessoas que me ajudaram durante esses anos, e na feitura desse trabalho, corre o risco de alguém passar despercebido. Cabe apenas dizer o fato de considerar essas pessoas como as mais importantes nesse processo de significação da minha trajetória.

Listo inicialmente com afeto amigo o agradecimento àqueles que primeiro estiveram comigo neste sonho e em sua realização. Amizades para a vida toda: Alice, Luana e Jordani, nós quatro como um, nos corredores – principalmente no refeitório – do IFPI; eles sonharam comigo. A Bárbara Gomes, que por algum motivo insiste em acreditar sempre em mim, e a Wilson seu marido e meu professor amigo. Aos grandes mestres que além de professores do Ensino Médio, são hoje amigos, os quais me instigaram a lutar pelo que acredito, e

influenciaram e influenciam minha formação humana: Ana Karina (me revelou a literatura); Anísia (quem me inspirou – minha amiga baiana); Jaison Silva (para mim grande modelo de pesquisador, e melhor professor de História).

E por esses anos de graduação, agradeço imensamente aqueles aquém até o nome substituí unicamente pelo termo de AMIGO. Foram eles que com todo companheirismo souberam entender meus complexos, conviver com minhas loucuras, e o mais importante estarem disponíveis a todo tempo. É até difícil singularizar cada um. A Douglas Dantas por ser atencioso e está sempre presente quando precisei, uma amizade construída nesse final de curso, mas de grande valor pra vida; a Ítalo Bruno pela irmandade e por sempre me ouvir nas dificuldades me dando todo apoio, e sendo esse grande amigo que é, e igualmente uma amizade formada nesses anos finais da graduação, mas que mais parece ser de infância; a Paulo Lúcio que pela irmandade desde o início do curso me deu suporte nas muitas vezes que necessitei, um alguém para se chamar de braço direito, grato ainda por seus conselhos e pelos amigos; a Rosamaria, ela é verdadeiramente uma *rosa* em meiguice no abraço. Amo vocês! Além deles, meus demais colegas de turma com quem convivi pacificamente.

Cito também aqueles com quem convivi pelas salas, corredores, e eventos. Hoje são amizades que trago comigo graças a esses quatro anos de curso. Pincelo aqui os nomes de Adriano Macedo (O Doido – ele tem lugar importante na escrita deste trabalho pelas dicas construtivas); Emanuel Jardel; Emanuel Batista; Genilda Neiva; Janainy (Sophie).

Agradeço profundamente aos grandes professores que me acompanharam e contribuíram essencialmente para a minha formação, a vocês deixo aqui todo o meu respeito e admiração pelo que são. Em caráter específico agradeço primeiramente a meu orientador Fábio Leonardo Castelo Branco Brito, que na UFPI acompanhou por inteiro meu percurso, desde minha aprovação no curso e recepção no dia da matrícula institucional, passando pelo ICV até a orientação desse trabalho. A Marylu Alves de Oliveira devo a redescoberta dos sonhos, a admiração pela profissão e o carinho, você é hoje uma das minhas grandes inspirações. Direciono-me a todos os demais professores que passaram por mim e deixaram marcas positivas.

RESUMO

A escrita do presente trabalho tem por objetivo central debruçar-se historicamente sobre a análise das obras e trajetórias de dois artistas, a saber, o romancista baiano Jorge Amado, e o cineasta paulista Nelson Pereira dos Santos, de forma a identificar os esforços discursivos de nomeação da realidade identitária do Brasil, nos termos do que se constituía como a *brasilidade*, a partir da relação intertextual entre cinema e literatura no transcurso dos anos de 1963-1986. O objeto em estudo toma, a princípio, como base, o debate que permeou os circuitos do cinema nacional durante os anos de 1960 e idos da década de 1970, com aspirações de levar as telas brasileiras sua realidade social, e sobremaneira, os elementos que compunham o quadro de sua identidade. Por este viés, ao tomar como pretexto a vida e obra de Jorge Amado, pretende-se analisar como o artista e intelectual foi capturado pelos setores culturais, em específico o cinema, como um referencial da ideia de identidade nacional mestiça, sobretudo o sentido que o literato imprimiu, em seus diálogos político-culturais, na elaboração da Bahia como um microcosmo do Brasil. Ademais, como efetivo estudo dessa imbricada troca semântica entre cinema e literatura, busco perceber as relações estabelecidas por Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos nas referências trocadas por ambos sobre a *brasilidade*, e mais diretamente, os códigos lançados na adaptação de obras do literato pelo cineasta, especificamente os filmes *Tenda dos Milagres* (1977) e *Jubiabá* (1986).

Palavras-Chave: Brasilidade. Literatura. Cinema. Jorge Amado. Nelson Pereira dos Santos.

ABSTRACT

The writing of the present work has as main objective to analyze the works and trajectories of two artists, namely the Bahian novelist Jorge Amado, and the São Paulo filmmaker Nelson Pereira dos Santos, in order to identify the discursive efforts of nomination of Brazil's indeterminate reality, in terms of what was constituted as Brazil, from the intertextual relationship between cinema and literature in the years 1963-1986. In the beginning, the study underlies the debate that permeated the circuits of national cinema during the 1960s and the early 1970s, with aspirations to take the Brazilian screens their social reality, and, above all, the elements that the picture of his identity. By this bias, when taking as a pretext the life and work of Jorge Amado, we intend to analyze how the artist and intellectual was captured by the cultural sectors, in particular the cinema, as a reference of the idea of national mestizo identity, especially the sense that the literary impressed, in his political-cultural dialogues, in the elaboration of Bahia as a microcosm of Brazil. In addition, as an effective study of this imbricated semantic exchange between cinema and literature, I try to understand the relations established by Jorge Amado and Nelson Pereira dos Santos in the references exchanged by both on Brazilianness, and more directly, the codes introduced in the adaptation of works of the filmmaker, specifically the films *Tenda dos Milagres* (1977) and *Jubiabá* (1986).

Keywords: Brasilidade. Literature. Movie theater. Jorge Amado. Nelson Pereira dos Santos.

LISTA DE IMAGENS

Figura 01: Cena de abertura do filme Vidas Secas.....	24
Figura 02: Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos escrevendo o roteiro do filme Tenda dos Milagres, Salvador, 1975. Foto: Zélia Gattai.	69
Figuras 03, 04 e 05: Imagens que aparecem na abertura de Tenda dos Milagres.....	89
Figura 06: Fausto Pena e Dadá elaboram a montagem do filme sobre Pedro Archanjo.....	90
Figura 07, 08, 09, 10, 11, 12: Cerimônia no Candomblé de Nirinha do Portão.....	91
Figuras 13, 14 e 15: Chegada da finlandesa Kirsi e seu encontro com Pedro Archanjo.....	94
Figuras 16, 17, 18, 19, 20, 21: Invasão ao terreiro de Procópio de Oxóssi e expulsão das forças policiais.....	95
Figura 22: Garotos correndo no morro na abertura de Jubiabá.....	99
Figura 23: Chegada de Balduino à casa da família do comendador Pereira.....	100
Figura 24 e 25: Antônio Balduino é espancado pelo comendador.....	101
Figura 26, 27 e 28: Cerimônia no candomblé do babalorixá Jubiabá.....	102
Figura 29, 30, 31: Antônio Balduino comanda a greve geral.....	103

SUMÁRIO

DE PALAVRAS A IMAGENS: uma introdução, ou de onde tudo começou.....	12
CAPÍTULO I: BRASILIDADE SOB AS LENTES: debates sobre o ser nacional no Cinema Brasileiro Moderno.....	22
1.1. De como “os homens no tempo” descobriam o “Brasil”: os anos 1960 coloca o cinema brasileiro nas trincheiras da identidade nacional.....	24
1.1.1 1963: <i>Vidas secas</i>	24
1.1.2 O Cinema Novo.....	30
1.2. Entre o Estado e a crítica de cinema: as propostas para a indústria cinematográfica brasileira e outras opções pela câmera (1960-1970).....	35
1.2.1 Estado e política cultural: uma indústria para o cinema.....	35
1.2.2 “Os produtos enlatados [foram] entregues a distribuição”: a crítica de cinema confronta os cânones.....	39
CAPÍTULO 2: DE ITABUNA A SÃO JORGE DOS ILHÉUS: a Bahia como o Brasil profundo de Jorge Amado.....	44
2.1. “A vida, ai, quão breve navegação de cabotagem!” De como Jorge Amado é aclamado intérprete do Brasil.....	46
2.1.1 Na casa do Rio Vermelho: memórias.....	46
2.1.2 Escrita de si, escrita de sua história.....	52
2.2. “Isto sois minha Bahia isso passa em vosso burgo”: a Bahia como o Brasil profundo de Jorge Amado.....	58
2.2.1 “Comunidades imaginadas”: a Bahia amadiana.....	58
2.2.2 “A cópula da nação”.....	63
CAPÍTULO 3: ENTRE DUAS TENDAS: intertextualidades entre Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos.....	69
3.1 Diálogos referenciais entre Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos: a literatura e o cinema na definição do Brasil mestiço.....	73
3.1.1 “Jorjamado no Cinema”.....	73
3.1.2 “Jorge Amado foi o grande professor do Brasil”: a disciplina da miscigenação.....	76
3.2. Tenda dos Milagres (1977).....	87
3.3 Jubiabá (1986).....	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	105
REFERÊNCIAS.....	108

DE PALAVRAS A IMAGENS: uma introdução, ou de onde tudo começou

Tudo isso aconteceu, acredite quem quiser. Passou-se na Bahia, onde essas e outras mágicas sucedem sem a ninguém causar espanto.

Jorge Amado – 1966

A cor. O cheiro. O povo. A dança. A fé. Os orixás. A Bahia. O Brasil. Um misto de expressões, e tantas outras mais, datilografadas nas incontáveis páginas preenchidas nos dias passados do século XX – um tempo com suas questões, com seus pensares, com suas lutas e aspirações –, páginas estas forjadas e que forjaram um sujeito chamado Jorge Amado. De militante comunista ao aclamado contador de histórias, o romancista baiano é um daqueles escritores que consegue produzir no universo literário um estilo narrativo instigante aos seus leitores, fazendo-os adentrarem ao mundo imaginário de tal forma que a realidade se torna armadilha. Facilmente penso, assim como tantos outros, estar autenticamente diante de um fato e de um espaço; de um povo vivo em uma cidade, Salvador; de um estado, Bahia; em um país, Brasil. Essa imagem cativou este jovem, ainda na adolescência, a descobrir a literatura. Jorge Amado, mesclando sua vida e obra, fez a imagem de si chegar até a mim como um intérprete do Brasil, ou seja, seus romances iam sendo consumidos como um retrato fiel da realidade, e aquele sujeito, igualmente a outros personagens históricos, cristalizava-se como um mito.

Tomei conhecimento da literatura de Jorge Amado quando ainda estava cursando o Ensino Médio. Certo dia, um colega emprestou-me um exemplar de uma edição em capa dura, com detalhes de couro, e que trazia uma espécie de brasão com o rosto de seu escritor, do livro *Tieta do Agreste*, a princípio, como se costuma dizer, “julguei o livro pela capa”, e o que externamente me fascinou, se comprovou à medida do meu sobrevoos por aquela estória da filha pródiga, existente, em tais termos, só na Bahia. Fora esta uma das minhas primeiras experiências com a leitura brasileira, e à medida que eu ia adentrando a vastidão de temas das obras do romancista, simultaneamente fui instigado ao conhecimento da trajetória daquele literato.

Parte da minha experiência com o objeto dessa pesquisa também se vincula aqueles instantes. No ano de 2013 ingressei no programa de pesquisa PIBIC Jr ofertado pelo Instituto Federal do Piauí, onde por orientação do professor Dr. Jaison Castro Silva, desenvolvi o projeto “Nação e Cosmopolitismo nos meios intelectuais e artísticos brasileiros (1950-1960)”, e tinha pela primeira vez tanto o contato com a pesquisa histórica, como também da relação

entre Cinema e História. Já recentemente, enquanto acadêmico, concluí no ano de 2018 a pesquisa desenvolvida dentro do ICV (Iniciação Científica Voluntária), orientada pelo professor Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito, intitulada de “‘Escrevo, leio, rasgo, toco fogo e vou ao cinema’: crítica de cinema e travessuras experimentais de Torquato Neto (1962-1972)”, que tratou de analisar as últimas atuações do poeta piauiense Torquato Neto no âmbito das artes, pensando, sobretudo a dimensão do mesmo como um crítico de cinema confrontando aspectos e nomes da cinematografia nacional.

A proximidade com a literatura a qual este breve relato tenta sistematizar, é o indício primeiro para explicar a minha escolha, hoje como pesquisador, de tomar a literatura amadiana enquanto ponto de partida para uma pesquisa de cunho historiográfico. Perceber as contradições do ser histórico, e de como uma narrativa direcionada o forjou como intérprete ou mesmo referência para se pensar o Brasil, a *brasilidade*, é um dos caminhos que percorrerei para problematizar a ligação intertextual entre literatura e cinema, uma vez que Jorge Amado estabeleceu diálogos com a cinematografia nacional, e mais diretamente, teve suas obras adaptadas para o cinema, a exemplo dos filmes *Tenda dos Milagres* (1977) e *Jubiabá* (1986) de Nelson Pereira dos Santos.

Neste contexto, a escolha em trabalhar com o estudo histórico das discussões entorno do *Cinema Brasileiro Moderno*,¹ parte do debate específico envolvendo os esforços de nomeação do cinema nacional, durante os anos de 1960 e 1970 no que concerne as diretrizes, tanto em termos de conteúdo como também de autenticidade brasileira, que conferisse aos mesmos a tutela de um cinema investigativo da realidade, e dos elementos que a compunham.

Tomando a perspectiva lançada pelo historiador clássico da literatura, Nicolau Sevcenko, o fazer literário está entre as principais formas de expressão da linguagem humana. A forma dessa escrita é um exercício de ordenamento das palavras em um plano discursivo intrinsecamente relacionado com as questões que envolvem a sociedade; aquilo que seria suas “raízes” ou mesmo seu “solo”. Mas ao mesmo tempo ela é movida pelo desejo da mudança, uma utopia. O historiador estaria assim se deparando, em muitos momentos, com a maneira

¹ O conceito ao qual se referenda o termo *Cinema Brasileiro Moderno* diz respeito aos estudos que analisam como determinados sujeitos, partindo do lugar legitimado de suas falas dentro do amplo setor cultural, angariaram uma série de enunciados que direcionaram um sentido de nomeação do cinema nacional, no que convergiu para a “invenção do Cinema Brasileiro Moderno”, de modo que este só se estabeleceu e só o compreenderia a partir de nomes, como Glauber Rocha e Paulo Emílio Sales Gomes. Além disso, a centralidade desses artistas foi sendo forjada num sentido *a posteriore*, dentro de uma historiografia consolidada, a exemplo da escrita de Ismail Xavier, que identificava aquelas trajetórias como a forja de um cinema moderno no Brasil. Tais proposições estão localizadas na tese de Frederico Osanan Amorim Lima. Ver em: LIMA, Frederico Osanan Amorim. *É que Glauber acha feio o que não é espelho: a invenção do Cinema Brasileiro Moderno e a configuração do debate sobre o ser no cinema nacional*. 2012. 238 f. Tese de Doutorado em História. Universidade Federal de Uberlândia – UFU, Uberlândia, 2012.

pela qual essas pessoas se pensam no tempo. Em caráter específico da literatura moderna, é a sociedade, e determinados temas caros a sua época, que muitas vezes movem o escritor.²

Partindo desses indicativos, em que se vislumbra a literatura enquanto um substrato artístico e simultaneamente social, por um lado pretendo percorrer por uma análise que busque laçar mão das circunstâncias históricas em que essas obras foram escritas, e por outro, a qual realidade social (ou como essa era nomeada) a mesma pretendia se lançar ou tomar como matéria prima. Disso, a outra matriz constituinte do objeto da pesquisa, a obra cinematográfica, será percebida a partir das relações semânticas estabelecidas nesse sentido da captura social a partir de uma ordem discursiva projetada pela escritura literária no que se constituía enquanto aspirações de imagens do Brasil.

O prenúncio da escolha dessa abordagem decorre da recorrência que se verifica em meio aos cineastas brasileiros, entre os anos 1970 e 1980, de diversificação dos temas direcionados a tratar de vários aspectos concebidos enquanto tópicos da realidade brasileira, desde as manifestações populares, a questões envolvendo as classes sociais, e nesse quadro heterogêneo

Houve uma quantidade considerável de adaptações literárias da parte de vários diretores: Nelson Rodrigues tornou-se um dos mais adaptados, pela iniciativa de Arnaldo Jabor em *Toda Nudez Será Castigada* e *O Casamento*, além de *A Dama do Lotação*, *Os Sete Gatinhos*, *O Beijo no Asfalto* e *Engraçadinha*, adaptados respectivamente por Neville d'Almeida, Bruno Barreto e Braz Chediak; Gracialino Ramos teve *São Bernardo* adaptado por Leon Hirzman. Hirzman transpôs a peça de Giafrancesco Guarniere, *Eles Não Usam Black Tié*. Jorge Amado foi às telas com *Dona Flor e seus Dois Maridos*, de Bruno Barreto, e *Tenda dos Milagres*, de Nelson Pereira dos Santos. Outros romances e poemas também foram adaptados em filmes homônimos, como *Fogo Morto* (1976), por Marcos Faria; *Morte e Vida Severina* (1977), por Zélio Viana, *O Seminarista* (1977), de Geraldo Santos Pereira, *Iracema – a virgem dos lábios de Mel* (1979), de Carlos Coimbra, *O Guarani* (1979) de Fauzir Mansur e o belo *Inocência* (1983), de Walter Lima Júnior.³

Muito revelador das questões as quais o trabalho se pretende lançar, esse mecanismo de produzir imagens através das palavras, e palavras advindas da diegese ficcional da literatura, acaba por dar indícios a pesquisa histórica, de quais diálogos intelectuais, ou melhor dito, de onde estão os referenciais, que decorreram na formação do pensamento sobre o que é a cultura brasileira, ou mesmo o que se pretendia nomear de “Brasil”. Nesse processo, nomes e sujeitos são erigidos como representantes e representadores do que é a cultura

² SEVCENKO, Nicolau. Introdução. In: *Literatura como missão: tensões e criação cultural na Primeira República*. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 27-33

³ SANTIAGO JR, Francisco das Chagas Fernandes. *Imagens do candomblé e da umbanda: etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970*. Niterói/ Teresina, 2009. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História. p.28

nacional, a sua *brasilidade*, e isso nos possibilita compreender como uma tradição de pensamento é formada canonizando seus sujeitos.

Isso confere a este trabalho a tutela de inserir no debate sobre o amplo campo ao qual os historiadores têm se debruçado no estudo da história do cinema nacional, a relação que a intertextualidade, e os diálogos políticos-culturais, imprimiu sobre a discussão entorno da cinematografia nacional.

Como um conjunto de imagens, a produção de sentidos vinculada à arte cinematográfica não se encerra no que tange a seu caráter específico. A estas mesmas imagens são inerentes amplos signos de diversificadas origens e veículos, ao passo que a própria sociedade e suas nuances contextuais acabam por imprimir determinados códigos que se expressam no produto cultural. Pelos passos dos anos de 1960 e 1970, é lugar comum entre os historiadores a verificação desse período como delineado pelo impacto das imagens, e que estas fazem parte, e simultaneamente resultam, de complexas experiências advindas de práticas diversas.⁴

Estou diante assim de dispositivos em que o entrelaçamento de campos, aparentemente específicos, separados e distanciáveis, na verdade se aproximam em transações e se configuram como palavras e imagens, conceitos e representações, realidades e ficções. Analisando as questões envolvendo a *intertextualidade*, recurso amplamente presente em várias produções cinematográficas do referente período, Jaislan Monteiro considera, metodologicamente, que quando um determinado veículo discursivo estabelece ligações ou se constrói mediante outro, aquele não pode ser compreendido se nos distanciarmos desses diálogos empreendidos, repletos de uma “natureza contratual e conflitante”.⁵ Para este historiador, no caso das produções fílmicas que fizeram usos de referenciais bastante diretos, verifica-se a constituição do que se nomeia de “texto-paródia”,⁶ uma atividade usada por cineastas naquele período, tomando *a priori* uma matéria e a reconfigurando em outra dimensão.

Devemos compreender, antes de tudo, que nesses processos existe um caráter bastante seletivo daquilo a ser tomado enquanto referência, ou mesmo a própria base discursiva. No que se refere à literatura – especificamente os romances postos em análise – adaptada para o cinema, são seus temas, sua forma de enredo, e o lugar social em circulação, além da posição do seu autor na ceara cultural e política, que influem na sua escolha como matéria prima de

⁴ MONTEIRO, Jaislan Honório. *Arte como experiência: cinema, intertextualidade e produção de sentidos* (1961 – 1972). 2015. 197 f. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Piauí – UFPI, Teresina, 2015. p.128

⁵ MONTEIRO, Jaislan Honório. Op. cit. p. 130

⁶ Idem. p. 150

produção de outra face artística. Por esse viés, a pesquisa parte do estudo de quais modelos e práticas discursivas se projetavam nas artes nos decênios de 1960 e 1970, em específico como o cinema brasileiro moderno foi pensado.

Tendo em vista tais proposições, a termo de se pensar as circunstâncias históricas e quais códigos culturais se forjavam naquele contexto, procuro inicialmente investigar como um determinado conjunto de vertentes destoantes acabaram por produzir noções dos destinos ou mesmo estágios de formação do *cinema o brasileiro moderno*.

Tributário de questões que envolviam o desenvolvimento tecnológico, aliado a um desejo universalista da cinematografia nacional, e em contraste, a noção de autenticidade e identidade nacional, o cinema, como pensado no limiar de 1960, viu-se diante de uma verdadeira aporia entre o *nacionalismo* e o *cosmopolitismo*. Assim analisado pelo historiador Jaison Castro, desde a década de 1950 tais propostas se alinhavam numa espécie de delineamento para os rumos a serem tomados pelos cineastas brasileiros, conferindo a tônica do debate na década de 1960, e se estendendo a momentos posteriores. Por um lado apostavam em ideários de um cinema aberto a incursões internacionais, enquanto outros saíam na defesa de uma espécie de descobrimento da realidade brasileira, em que a arte cinematográfica toma aspecto não puramente de entretenimento, mas como um verdadeiro veículo de ideias capaz de despertar para o nacional, e conseqüentemente para a realidade brasileira.⁷

Nestes meandros, a busca pela *brasilidade*,⁸ passava necessariamente por aquelas proposições que negavam sistematicamente as propostas mais mercadológicas, e saíam na defesa de uma arte autêntica e pautada na realidade popular. O cineasta Nelson Pereira dos

⁷ SILVA, Jaison Castro. *A tessitura insuspeita: Cosmopolitismo, cinema nacional e trajetórias do olhar em Walter Hugo Khouri e Luís Sérgio Person (1960-1968)*. Fortaleza, 2014. 800 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História.

⁸ O conceito de *brasilidade* tal qual será empregado neste trabalho, faz referência a um conjunto de intelectuais, que desde o início e decorrer do século XX, pensaram um caráter definidor para a gestação do Brasil em termos propriamente etnocultural e identitário. Dentro desse quadro, trabalhos cristalizados, para citar alguns, como *Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*, de autoria de Gilberto Freyre, que enunciava a formação étnica a partir do encontro das três matrizes: o índio, o negro e o branco, pensando ainda o Nordeste como esse lugar de origem; a obra do historiador Sergio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, com sua definição de “homem cordial”; *O Povo Brasileiro* de Darcy Ribeiro; que entre outros nomes, se somam para forjar uma ideia de Brasil que abrigasse os traços como definidos por cada corrente intelectual. Tal pretensão se construiu partindo substancialmente a partir de ideias, tais quais apontadas por Carlos Guilherme Mota em seu *Ideologia da Cultura Brasileira*, que propunham a suposta localização de momentos específicos compreendidos como aqueles em que se produziu leituras autorizadas canonicamente sobre a cultura brasileira. Partindo deste conceito, procuro visualizar como outros personagens, nas condições de existência anunciadas des da década de 1960, se filiaram a ideais como estes e mesmo tiveram suas trajetórias marcadas sobre a influência desses cânones culturais. Para uma dimensão mais abrangente dessas questões ver em: BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Visionários de um Brasil profundo: invenções da cultura brasileira em Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos*. Fortaleza, 2016. 300 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de História.

Santos, que em 1955 com seu filme *Rio, 40 Graus* impressionou a crítica ao levar as telas do cinema um Rio de Janeiro distante dos cartões postais, vociferava contra as iniciativas, em sua opinião, apresentadas como um ataque ao desenvolvimento do cinema nacional, ao apostarem não nos designios da realidade e do amálgama da cultura genuinamente brasileira, mas a serviço incontestado de um cinema industrial, e conseqüentemente submisso ao motor imperialista. Se anterior à década de 1960, essa discussão intensificava os ânimos, subsequentemente tais ideários tomam formas mais concretas no pensamento cinematográfico brasileiro.⁹

O movimento do Cinema Novo, remanescente nos anos de 1960, encabeçado por vários cineastas, entre eles Nelson Pereira dos Santos, surge justamente entre essa maneira de se conceber uma prática cinematográfica autêntica, e ao mesmo tempo com as lentes fixas na realidade, negando os investimentos da incipiente industrialização do cinema.¹⁰ Mesmo reconfigurado por outras questões, é esse pensamento que se apresenta e se reconfigura mais intensificadamente em outros momentos.

Com o advento da instauração da Ditadura Civil-Militar, tais desdobramentos, que tocavam cada vez mais no sentido do nacionalismo, tomaram forma mais acentuada. O ano de 1966 trouxe para a história do cinema nacional o marco da interferência mais direta do Estado sobre o que se produzia em termos de cinema. Com o DECRETO-LEI nº. 43, de 18 de novembro de 1966, era criado o INC – Instituto Nacional do Cinema, encarregado da missão de financiar, projetar o cinema nacional em uma escala universalista, e censurar os filmes ditos de “baixa qualidade”. Cada vez mais os esforços governamentais passaram a se sedimentar na prática, o que consuma com a criação, em 1969, da Companhia Cinematográfica *Embrafilme*, órgão responsável por produzir ou financiar filmes como os dos próprios cinemanovistas, que em anos anteriores criticavam peremptoriamente qualquer iniciativa de mercado.¹¹

Procuramos perceber nessa ação do Estado, sobre a cinematografia nacional, como as questões políticas interferiram no efetivo cultural. Tendo em vista que, temas como a realidade cultural e social passaram rigorosamente pelo aval censor, além de que em muitos aspectos das propostas dos cineastas se alinharam com o ideal de identidade nacional pregado pela vertente estatal. Verifico assim, o fato de na década de 1970, grande parcela dos

⁹ SILVA, Jaison Castro. Op. cit p.91-92

¹⁰ Idem. p.275

¹¹ MONTEIRO, Jaislan Honório. Op. cit. p. 61-62

cinemanovistas terem se vinculado “à cooptação das agências estatais de fomento”¹², principalmente no que ficou conhecido como *filmes históricos*.

Como já mencionei anteriormente, a forma ou a seleção de temas para o cinema estabelece profunda ligação com aquilo que se consolida enquanto representativo da cultura. Uma imagem de Brasil e sua cultura autêntica cativa os sabores dos cineastas que naqueles instantes procuravam solidificar o exercício cinematográfico frente às questões de seu tempo. Dar forma ao povo, construir-lhe a raça, fazer aparecer suas manifestações, suas mazelas sociais, sua fé e sua arte, atraía incessantemente os olhares daqueles, que pela câmera, vislumbravam capturar o espírito do brasileiro e dizer: eis aqui o Brasil!

Neste âmbito, procurar a base de pensamento e quais nomes e sujeitos da *intelligentsia* brasileira eram ora ou outra alavancados como produtores e representantes daquela nação, e de como a *brasilidade* vai ao cinema, traduz de forma sucinta o que objetiva-se com esse trabalho. Dessa forma, percorrer por determinados locais da trajetória do literato baiano Jorge Amado, não será mais uma reconstituição de sua vida e obra, mas será pretexto para tecer uma análise de como os diálogos políticos-culturais travados por esse personagem o direcionou como um referencial na cultura brasileira, principalmente no que o mesmo pensou a Bahia enquanto epicentro do Brasil.

Em seu estudo, muito importante no sentido de investigar como se consolidou uma memória sobre Jorge Amado enquanto intérprete do Brasil, Carolina Calixto sinaliza que “externar um modelo de nação através da literatura nem sempre foi uma preocupação que esteve claramente presentes na elaboração de suas narrativas”,¹³ essa associação foi elaborada pelo próprio artista e por diferentes sujeitos de seu tempo, e em contextos específicos, num discurso a *posteriori*. E é nessa guinada que seus livros e personagens, confundidos com sua vida política e artística, tomam o sentido de um retrato representativo do que se quer mostrar como composição da Bahia, origem da nação miscigenada, modelo para a formação do Brasil.

Narrativas como o romance *Jubiabá* (1935) e *Tenda dos Milagres* (1969), ambos com enredo temático bastante próximo um do outro, tratam, entre outros temas, de um fator que assinalou muitas obras do romancista: pensar a miscigenação brasileira, como superação do racismo, pela manifestação cultural da Bahia, e nesta lógica a *brasilidade* se traduz pelo universo baiano. Mesmo o primeiro apresentando a noção do tempo teleológico, e o outro

¹² Idem. p.63

¹³ CALIXTO, Carolina Fernandes. *Jorge Amado e a identidade nacional: diálogos político-culturais*. Rio de Janeiro, 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/stricto/td/1515.pdf>>. Acesso em 24/06/2017. p. 154

mais centrado na retrospectiva histórica e pensando a complexidade do tempo e da multiplicidade da ação humana, por muitas vezes a forma como estas obras foram concebidas não se distinguiram os anos e os contextos experienciados por seu autor, e assim eram encarados em sua forma linear e evolutiva no que tange a nomeação da raça miscigenada enquanto condição do povo brasileiro.

Nestes parâmetros, os pontos de contato entre Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos, são pensados por um lado pela via da relação semântica entre a obra do escritor e do cineasta, uma vez que desde as primeiras produções de Santos a escolha de determinados temas esboçados por aquele romancista povoara seus filmes. Para Douglas Rodrigues de Sousa, pelo confronto entre as imagens de alguns filmes mais consagrados de Santos, como *Rio, 40 graus* (1956), e dos romances de Amado, percebe-se já uma proximidade aos signos lançados por aquele cineasta. No caso de *Tenda dos Milagres*, por exemplo, onde se verifica mais propriamente o cruzamento intertextual da narrativa do romance com a película – inclusive com participação de Jorge Amado na feitura do roteiro fílmico –, as trocas referenciais se tornam bem visíveis.¹⁴

Como meio de empreender a análise historiográfica, passo a indicar de forma geral as fontes a serem utilizadas. Os estudos históricos têm diversificado suas metodologias e suas fontes na análise de problemáticas em determinados contextos da história. A literatura e o cinema, em especial, têm ganhado espaço cada vez mais privilegiado no métier dos historiadores, ao passo que concebidos como fontes históricas, tais ferramentas têm ajudado a levantar uma série de questões antes postas à margem. Neste sentido, o que nomeio como fontes-base da pesquisa, é a interlocução entre os romances *Jubiabá* (1935) e *Tenda dos Milagres* (1969) do literato Jorge Amado e os filmes homônimos de 1977 e 1986 de Nelson Pereira dos Santos.

De uma perspectiva geral, o conjunto das fontes principais utilizadas se divide em três categorias; em primeiro âmbito faço uso significativo das primeiras edições da revista oficial do INC (Instituto Nacional do Cinema), a *Filme e Cultura*, lançada em 1966 pelos incentivos governamentais para o setor cinematográfico, da qual analiso aspectos envolvendo a crítica de cinema e a ação governamental na política cultural; e na mesma categoria os escritos do poeta piauiense, Torquato Neto, na coluna Geleia Geral do jornal carioca Última Hora, em

¹⁴ SOUSA, Douglas Rodrigues de. *Tenda dos Milagres – romance, roteiro e filme: recriação e presença*. Brasília, 2017. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/23332>>. Acesso em: <09/02/2018>. p. 111

circulação durante os anos de 1971 a 1972, afim de perceber uma perspectiva antagônica ao cânone cinematográfico que se erguia com o Cinema novo.

Por outro lado utilizo um conjunto impresso; nesse destaque alguns romances de Jorge Amado (os mais próximos da temática abordada), mas principalmente fontes memorialísticas de cunho biográfico e autobiográfico, entre as quais destaco a biografia escrita por Miécio Tati, *Jorge Amado: vida de obra*, lançada em 1961 quando da comemoração aos trinta anos de literatura amadiana; o livro de memórias do escritor publicado em 1992 sob o título de *Navegação de Cabotagem*, e do mesmo ano a biografia *Conversando com Jorge Amado*, organizada por Raillard Alice. Um terceiro arranjo de fontes diz respeito a alguns filmes do período, as adaptações já citadas, além de produções em formato de documentário feitas sob o intuito de adentrar a vida íntima e literária do escritor baiano, são esses, *A casa do Rio Vermelho* (1973) e *Jorjamado no Cinema* (1977) – todos se encontram disponíveis na rede social de vídeos YouTube.

Tendo apresentado o cerne da discursão, cabe agora sistematizar para o leitor como estruturei os capítulos do trabalho. No primeiro capítulo tomo como pretexto central a ampla discussão que, entre o final dos anos 1960 e início dos anos 1970, configurará nomeações para o cinema nacional. Analiso os projetos governamentais de incentivo ao cinema, bem como iniciativas tais como a Companhia Vera Cruz, o Cinema Novo e outras que se desenvolveram no contexto em questão, o capítulo traçará um perfil de que realidades desejavam ser mostradas nas telas brasileiras. No interior desse espaço, emerge o cineasta Nelson Pereira dos Santos, cuja trajetória, em certa medida, se confunde com a da própria construção desse ideal de cinema nacional, e de como ele passa a integrar esse desejo de configuração de uma certa “brasilidade” em seus filmes – a exemplo do emblemáticos *Vidas Secas*, de 1963. Empiricamente, o capítulo será suportado por periódicos culturais do período, tais como a revista *Filme Cultura* e a coluna *Geléia Geral* de Torquato Neto, no interior da qual é possível vislumbrar um debate importante em termos de crítica de cinema.

No segundo capítulo, busco observar de que maneira o intelectual Jorge Amado configurou, em sua vida, em seu ativismo político e em sua vasta produção literária, uma produção de sentido à Bahia e ao Brasil. Mais especificamente, de que maneira esse intelectual elaborou a Bahia como seu microcosmo do Brasil, espécie de geografia imaginária firmada nos perfis de seus personagens em diferentes livros. Para tanto problematizo por quais mecanismos foi possível à elaboração de Amado enquanto um intérprete do Brasil a partir da imagem criada sobre a Bahia, e simultaneamente como foi agregada a sua produção um *telos* que sistematiza uma unidade discursiva de debate sobre miscigenação e a própria

ideia de identidade nacional. Questiona-se ainda: quais diálogos intelectuais travava Jorge Amado e como esses diálogos configuram sua leitura de Brasil? Como se elaborava uma imagem do processo de miscigenação nacional no contexto dos anos 1960 e 1970, período da pesquisa em questão?

O último capítulo tem como cerne efetivar a relação entre os projetos de leitura do Brasil presentes nas iniciativas cinematográficas brasileiras dos anos 1960 e 1970 no âmbito geral, e do cineasta Nelson Pereira dos Santos em particular, e as leituras de brasilidade e baianidade presentes na obra de Jorge Amado. Para tanto, o capítulo se porta nas referências trocadas entre os dois intelectuais, bem como na adaptação de obras do literato pelo cineasta. Nesse capítulo, é desenvolvida uma análise dos filmes *Tenda dos Milagres* (1977) e *Jubiabá* (1986), como potenciais instrumentos de leitura dessa representação do Brasil, a partir dos interesses nacionais e internacionais de seu tempo.

CAPÍTULO I:

BRASILIDADE SOB AS LENTES: debates sobre o ser nacional no Cinema Brasileiro Moderno

No outro dia, o grito da descoberta:

– Terra! Terra!

Lá longe, O País do Carnaval.

(Jorge Amado, 1931)

Nas fendas da “Revolução”¹⁵ um novo tempo se anunciava aos olhos daqueles jovens desejanter por uma nova pátria. Não exatamente nova, mas que precisava ser descoberta. O que diremos a nós mesmos e a o mundo que seja o Brasil? Nossa identidade está na “alma” do povo? Que povo, que “raça”? Está na cultura? Que cultura? Desafios, estes e outros, dos anos 1930: Quem de nós dará respostas a tais questionamentos? Será por ventura a literatura reinventada, com uma linguagem que faça protestar nas linhas e versos a realidade dos tempos? Ou serão os grandes cientistas sociais? Seja como for, vislumbra-se naquele momento um despertar de movimentações entre a *intelligentsia* brasileira no sentido de forjar a matriz constitutiva da identidade nacional. Pensando o lugar da literatura naquele momento, mesmo o ideal de uma escrita social, que em fases específicas ganhara respaldo entre um crescente clima de incertezas, fez com que seus artista e intelectuais pairassem sobre a indefinição quanto a sua forma, de tal maneira que “o sentimento final ainda é o de procura”¹⁶, de fazer escolhas e trilhar caminhos.

Publicado como marco do ingresso de jovens escritores que despontavam naqueles anos, o romance *O País do Carnaval* (1931), de autoria do baiano Jorge Amado, revela em grande medida aquele cenário. Seu enredo transparecia as dúvidas de ser naquele instante. O sentido de aderir a um pensamento que não estivesse vinculado ao exterior era o ideal, mas por outra via o solo brasileiro ainda não possuía estrutura física para ser pensado por ele mesmo. Via-se, por exemplo, os “desejos de ir bem para o interior, para o Pará e para o Mato

¹⁵ O termo aqui é tomado apenas como referência a uma tendência historiográfica que solidificou uma memória sobre os desdobramentos políticos da década de 1930 como uma “revolução”. Sobre a problematização dessa concepção é indicada a leitura de: DE DECCA, Edgar Salvadori. Parte I: A falência das interpretações. In.: _____. *O silêncio dos Vencidos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984. p.31- 110.

¹⁶ BUENO, Luís. Os três tempos do romance de 30. *Teresa revista de literatura brasileira*, n.3, 2002, p.254-283. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/121151/118116>>. Acesso em: <10/07/2018>. pp. 254-283. p. 256

Grosso, a sentir de perto a alma desse povo”.¹⁷ No entanto, entre as tantas vertentes de pensamento que despontavam, não era possível perceber uma posição central, mas no decorrer da década essa literatura se volta cada vez mais a determinados temas e abordagens, como as opções regionalistas, *O Quinze* (1930) de Rachel de Queiroz, e o *Menino de engenho* (1932) de José Lins do Rego, que traziam “uma injeção de novidade na velharia”¹⁸, o que posteriormente desembocaria no romance social explorando diversos mundos antes não vislumbrados pelos literatos.¹⁹

Naqueles anos, os esforços no sentido da busca pela *brasilidade* ganharam maior visibilidade a partir de nomes, dentro das ciências sociais, que ficariam canonizados como *interpretes do Brasil*. Publicações como *Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*, apresentado naquele ano de 1933 enquanto uma revolução da análise sociológica sobre a formação do Brasil, dava indicativos de maior solidificação de uma tradição de pensar o Brasil que se alargaria por diferentes contextos. No ano de 1936, o sociólogo e historiador, Sérgio Buarque de Holanda publicara sua obra *Raízes do Brasil*, trazendo como base a própria definição do homem brasileiro: “Já se disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade – daremos ao mundo o ‘homem cordial’”,²⁰ e que seria, para aquele intelectual, “um traço definido do caráter brasileiro”.²¹ Desse clima de fervência cultural e intelectual, aquele momento histórico se constituiu um tempo referencial, em que a definição de uma pertença identidade nacional movia o espírito dos homens de letras, e conferia a estes um lugar cada vez mais central na sociedade.

Localizar os intuits dessa pesquisa, partindo inicialmente desse cenário em que artistas e intelectuais brasileiros deram direção a sua prática no sentido de buscar *as raízes da identidade brasileira*, é em verdade uma forma de pensar como em momentos-chave, a cultura brasileira se vinculou a uma definição de nacionalismo, e como essa atividade é recorrente na história. Ademais, fôra nos romancistas do *regionalismo*, onde já no limiar da década de 1960, os cineastas do chamado Cinema Novo – postos como expressão de um cinema autenticamente nacional – retomaram a literatura de inícios daquele século como uma espécie de fonte jorrante da qual a experiência social dos problemas nacionais se mostravam

¹⁷ AMADO, Jorge. *O País do Carnaval*. Ed. 38ª. Rio de Janeiro: Record, 1980. p. 19

¹⁸ BUENO, Luís. Op. cit. p. 258

¹⁹ Idem.

²⁰ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Ed. 26. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 146

²¹ Ibidem.

em palavras aquilo que logo seria tomado como imagem num sentido basilarmente político e estético.

1.1 De como “os homens no tempo” descobriam o “Brasil”: os anos 1960 coloca o cinema brasileiro nas trincheiras da identidade nacional

1.1.1 1963: *Vidas Secas*



Figura 01: Cena de abertura do filme *Vidas Secas*

A imagem a cima, de certa perspectiva, transporta a imaginação do observador atento a fazer associação à famosa pintura *Os Retirantes*, de Candido Portinari, aquele pincelar de corpos cálidos na solidão do mundo quase deserto do sertanejo que percorre as distâncias a pé em busca de melhores condições de vida. O Nordeste, como ilustrado, é esse mundo que incomodava os olhares dos sujeitos em determinados contextos de época. Lugar da fome, mas lugar da cultura; um ambiente desolado, mas simultaneamente um lugar de *origem*. Se na década de 1940, Portinari produzia sua obra pensando representar um dos dramas do nordestino, ou mesmo o que o definia, anos afrente a associação a esse pensamento tornaria a ser recorrente. Cena de abertura do filme *Vidas Secas*, lançado em 1963 por Nelson Pereira dos Santos, esse recorte fixado nessas primeiras páginas, traz um intuito indicativo de como o decênio de 1960 buscou no tema *nordeste* imprimir o lugar do *ser nacional*.

O drama da seca, da fome, da exploração. Nordeste. Um Brasil-Nordeste. Em passos lentos sob o sol escaldante, e em contraste com a paisagem cinzenta das matas contorcidas da caatinga, aquela família de retirantes vai percorrendo um caminho que aparenta não ter destino certo, pois tudo é sofrimento. A vida violentada, como a cena da morte do papagaio (quase que um membro da família) para saciar momentaneamente a fome daqueles corpos magros, denunciava o sacrifício da luta pela sobrevivência em um lugar geográfico onde a

miséria e a exploração imperavam. Era esse o anúncio da realidade. Após vinte e cinco anos da publicação do romance *Vidas Secas* (1938) por Graciliano Ramos – o romancista do regionalismo –, o jovem cineasta paulista Nelson Pereira dos Santos transpunha o enredo daquela obra ao cinema e anunciava um dos marcos ao que se consolidou como o Cinema Novo.

Aquele quadro se tornara uma das referências ao que se pretendia enquanto a formatação estética de um cinema autêntico, e ligado, sobretudo a expressão do nacionalismo. Um cinema de ideias transformadoras, e por assim dizer, político, em que as imagens da realidade e da denúncia social dariam a temática do debate sobre o *ser nacional*, e colocaria a sétima arte no palco das questões que rondavam sobre aquela época. Saber como isso se concretiza, qual caminho de historicidade isso possui, é o que pretendo analisar.

Estudar a produção de signos em imagens coloca diante do historiador o desafio eminente de saber, no exercício daquilo que lhe é próprio, perscrutar as questões que envolvem um dado contexto histórico, e saber evidenciar o valor estético do que é produzido. Um filme povoa-se de ideias as quais seus sujeitos experienciaram no lugar (espaço-temporal) que ocuparam. Por assim dizer, a sociedade, em seu complexo de questões, torna-se referencial do substrato cultural, e concomitantemente esta manifestação assume o caráter atribuído em um tempo específico. Desta forma, as práticas de nomeação do cinema nacional tem sua própria história de definição, e se constituiu a partir de longos debates precedentes as décadas aqui analisadas e igualmente se alargaram – em outros formatos – posteriormente. *Vidas secas*, por exemplo, resulta destas margens em que seu produtor se inseriu como articulador do pensar sobre o fazer cinematográfico.

Os anos de 1960 despontaram no Brasil sob a marca de uma eufórica manifestação cultural nos diferentes campos das artes, principalmente no sentido da ressignificação de seus procedimentos. As condições de existir que se anunciavam naquela década, alteraram significativamente as noções como o tempo e lugar, fazendo com que as subjetividades dos sujeitos se projetassem a partir de uma nova teia de significados não mais seguindo necessariamente prescrições de padrões presentes nas tradicionais esferas (Estado, Igreja, Família) dos ditames sociais. As chamadas “maravilhas tecnológicas” que adentraram freneticamente no solo brasileiro, causando à época simultaneamente espanto e

deslumbramento, foram em grande medida influenciadoras dessas novas configurações históricas.²²

Os eventos em escala mundial, antecedentes aquele período em discussão, também catalisaram a emergência dessas novas formas de se pensar o que se espelhava como um novo tempo, sobretudo na significação da arte. Os desdobramentos advindos da crise humanitária causada pela segunda guerra mundial colocou em problematização o papel do artista nos novos rumos da sociedade recém-saída daquela experiência devastadora. Essa conjuntura causou, segundo Jaison Castro, uma *crise da representatividade*, em que o artista fora posto em descrédito quanto a sua capacidade de representar a realidade social, a catástrofe, o sofrimento, e outros dilemas humanos. O desafio colocado naqueles instantes era justamente o de pensar o homem como subjetivamente transformador, e em consonância representar a sua realidade. Por tais parâmetros, alguns arautos do cinema passaram a problematizar esse campo artístico enquanto mecanismo de captura da realidade.²³

Entre as inovações técnicas e a ligação direta com o indivíduo subjetivado, o período também foi marcado pela oposição entre o velho e o novo. Substituir um costume por outro, uma técnica por outra, fez parte do impasse. Por exemplo, a maior notoriedade da televisão, que povoou em ritmo acelerado os centros urbanos brasileiros, e conseqüentemente a sua sobreposição em relação ao rádio, afetou até mesmo a indústria cinematográfica, esta por sua vez, em via de um novo concorrente as suas fileiras das imagens, procurava cada vez mais ingressar no rol das novidades. É um período então, conjuntamente a outros aspectos, caracterizado “pela tensão mais ou menos universal entorno das inovações técnicas. Ao se entranharem novo e velho se conflitam.” Entre contradições e conflitos, é que “emergirão novas identidades, em nível individual e coletivo no Brasil e no mundo.”²⁴

Neste cenário de crise das identidades, questões como a da origem da nação, da cultura de massas, da posição do país no contexto da política mundial, passam a ser lidas a partir das polarizações ideológicas que atravessavam o mundo. Espremida entre o capitalismo em expansão e sua antípoda, o socialismo.²⁵

As questões que envolveram o debate nacionalista, no âmbito das artes, foram marcadas justamente pelo confronto entre uma arte engajada pelo nacionalismo autêntico, em

²² CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria*: Torquato Neto e uma contra-história da tropicália. 2004. 289 f. Tese de Doutorado em História. Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, Recife, 2004.

²³ SILVA, Jaison Castro. *URBES NEGRA*: Melancolia e Representação urbana em *Noite vazia* (1964), de Walter Hugo Khouri. 2007. 193 f. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal do Piauí – UFPI, Teresina, 2007.

²⁴ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Op. cit. 2004, p. 52

²⁵ Idem. p. 54

contraposição a arte nos trilhos do mercado e da cultura de massas que se tendia ao universalismo capitalista. É dentro desta composição complexa de época, que os interesses cada vez mais aflorados dos cineastas em participar e ao mesmo tempo inserirem o cinema naquele cenário toma aspecto mais incisivo, uma vez que este se lançava como um campo fértil de produção artística em termos de consumo imagético, tecnológico e cultural.

O sentido cada vez mais direcionado ao desejo de constituição de um cinema independente dentro dos quadros nacionais causou – com a movimentação dos cineastas para nomeá-lo – uma aporia entre aqueles que defendiam a emancipação nacional a partir da busca de sua identidade (dentro dos tópicos da “brasilidade”), e de outro lado os defensores da constituição de uma indústria cinematográfica tanto de projeção como de matriz vinculada à internacionalização. Entre *nacionalismo* e *cosmopolitismo*, a aparentes olhares que não se cruzavam, despertaram uma série de iniciativas cinematográficas que movimentaram as décadas aqui analisadas, de uma discussão que já se estendia de tempos precedentes.²⁶

Para se pensar sobre os desdobramentos do cinema nacional assumidos nos anos de 1960 e 1970, refletindo os aspectos de sua nomeação, sobretudo no que procuro visualizar como as aspirações da captura da realidade, se deve recuar a eventos anteriores. Partindo das análises de Jaison Castro Silva, é perceptível que as discussões em torno do cinema nacional, nas proposições que assumem nos referidos anos, são diretamente tributárias de iniciativas já postas em meados da década de 1950.²⁷

Desde a realização dos primeiros congressos sobre o cinema ocorridos em São Paulo, no período de 1952-1953, o interesse crescente pelas imagens cinematográficas tomou conta de muitos sujeitos. Aqueles eventos “que tiveram profundas consequências para o debate cinematográfico posterior, inauguram a discussão da imagem cinematográfica e suas possibilidades de produção, de uma maneira mais abrangente e atenta a suas consequências sociais e políticas.”²⁸ É dessa movimentação que ideários de problematizar a produção nacional, discutir as novas técnicas de filmagem, e sobretudo o lugar do cinema brasileiro na ceara mundial, elevou o tema das discussões sobre os rumos a serem tomados pelos quadros nacionais.

Fundada pelos incentivos privados dos empresários Francisco Matarazzo Sobrinho e Franco Zampari, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, despontara como proposta de

²⁶ SILVA, Jaison Castro. Op. cit. Em sua tese de doutoramento, o referido historiador debruça-se sobre os pontos de convergência que muitas vezes revelavam a não relação fechada naquilo que aparentemente eram quadros antagônicos e de sujeitos que pensavam igualmente seus conceitos. O que se vivifica na verdade era um complexo de proposições políticas e estéticas em que o ideal era o forjar de um cinema brasileiro.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Idem. p 44

industrialização do cinema nacional em 1949, e dava o prenúncio das aspirações mais voltadas para “um amálgama entre arte, indústria e cultura brasileiras em um sentido abertamente cosmopolita.”²⁹ Revestindo-se de um aparato técnico avançado à época, a companhia representou para muitos a materialização do mercado cinematográfico brasileiro a ser lançado internacionalmente, alcançando a assim a universalidade desejada, e de resto uma arte cosmopolita.³⁰

Conviviam ao lado desses anseios, perspectivas destoantes quanto à forma de perceber o que de fato se poderia considerar como expressão e consolidação de um cinema nacional. Concebendo o papel do artista e intelectual frente ao seu lugar diante dos problemas sociais, surgiam entre os cineastas posições cada vez mais acaloradas de percepções que já estavam em vigor de discussão há alguns anos³¹ sobre a atuação do cinema concebido como veículo engajado para as transformações políticas, culturais e históricas.³²

Os cineastas, em um primeiro momento, não estavam necessariamente ligados à intelectualidade. Uma certa reserva, quase aristocrática, relegava ao cinema um papel menor, comercial, e ao cineasta, uma função apenas de artesão das imagens, distante, portanto, do livre pensador. Os críticos Paulo Emílio Salles Gomes, Vínicius de Moraes, Carlos Ortiz e Alex Viany, entre outros, vão cumprir um primeiro papel de oferecer visibilidade nos círculos artísticos e intelectuais à discussão sobre cinema e ao termo genérico “homem de cinema”. Porém, somente, na década de 1960, os cineastas brasileiros incorporam de fato o papel de intelectual, entendido como aquele que, sem se mostrar “um desinteressado em política”, excede suas funções e saberes particulares “para se dedicar ao trabalho da crítica e à luta pelos ideais universalizantes: razão, justiça, liberdade e verdade”.³³

Desse modo, visualizava-se um horizonte em que, além da simultânea concepção sobre os rumos do cinema, a própria dimensão do que deveria assumir o cineasta se torna elemento a ser pensado. O cinema nesses moldes deveria passar inicialmente pelo papel social que a arte e o artista intelectual deveriam percorrer. Tal maneira de pensar a arte como engajada socialmente ganhou forte adesão daqueles que desde a década de 1950 empregaram à manifestação artística um grau de ação política.

A imbricação entre arte e política intensificada nos idos de 1960, pairando sobre um clima de indefinições quanto à sintaxe das artes, se manifestou de forma emblemática no surgimento dos CPC’s, os Centros Populares de Cultura, encabeçados pelo movimento da

²⁹ Idem. p 78

³⁰ Idem. p 79

³¹ “No período final do primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945), que coincidiu também com o fim da segunda guerra mundial, a intelligentsia brasileira parecia se organizar no que surgia para a maioria como uma nova era, não só para a política, mas para a cultura nacional. Esse momento situa as peças para o debate que se seguiria e afetaria diversas manifestações artísticas, inclusive o cinema.” SILVA, Jaison Castro. Op. cit. p 65

³² Idem. p. 69

³³ Idem. p 71-72

esquerda estudantil representados pela UNE. A proposta lançada era bem nítida no sentido do bloco artístico que se anunciava como socialmente engajado: levar às camadas populares a consciência sobre sua realidade, através de uma pedagogia artística que deveria trazer “à sua estrutura narrativa o apego às questões reais e cotidianas”.³⁴ Além do mais essa postura assumia um sentido combativo as posturas que não se vinculavam com esse processo de arte combativa, colocando em margens dúbias a *arte engajada* e a *arte não-engajada*.

Entre os cineastas, esse tipo de postura já era pensada e expressa no combate às propostas estéticas que se apresentavam para os nacionalistas como uma mera importação de formas e estilos estrangeiros que não captavam a realidade social e cultural do Brasil, apenas a serviço dos desejos mais cosmopolitas de industrialização. Em 1951 Nelson Pereira dos Santos saía em crítica ao filme *Caiçara*, primeiro lançamento da Vera Cruz em outubro do ano anterior:

[...] De um ponto de vista nacional e realista [...] O filme que a Cia. Vera Cruz lançou nas telas de S. Paulo não é o cinema brasileiro que a sua propaganda procura fazer ver. É justo que o nosso povo espere ansiosamente pelo advento de uma produção cinematográfica nacional ligada ao que há de melhor em nossa cultura, a serviço da divulgação de nossos costumes e tradições que constituem rico manancial para a realização de autênticas obras de arte. [...] Cinema brasileiro será aquele que respeitar, ainda que falho inicialmente de técnica e de forma, a verdade e a realidade de nossa vida e de nossos hábitos, sem preocupação maliciosamente evidente de por em relevo costumes que não são nossos e cacoetes que nos estão sendo impingidos pelas múltiplas manifestações desse cosmopolitismo desmoralizante que quer aprofundar entre nós a confusão, a perversão e o espírito de derrota. [...] [Caiçara] é um filme falso e humilhante, feito por quem não conhece e não quis ver a vida verdadeira desses bravos lutadores do litoral e que preferiu fazer sob um título sugestivo um amontoado de cenas de depravação, pornografia e depressão moral. [...] O verdadeiro realismo não se acha somente na forma; está, antes de tudo no assunto e seu tratamento. [...] Com as influências existentes na Cia. Vera Cruz e com a sua primeira amostra apresentada com *Caiçara*, será bastante difícil que essa organização consiga ou esteja interessada em fazer cinema verdadeiramente brasileiro.³⁵

A escrita incisiva de Santos, quanto ao descrédito dado aos intuitos do cinema nacional expressos naquele filme, partia logo do princípio de que a película não traduz em sua estética o *Brasil*. Há para ele um Brasil negado, e um sentimento que ainda se espera na concretização de um cinema que tenha por matéria prima “o que há de melhor em nossa cultura”, “nossos costumes e tradições.” O cinema autenticamente brasileiro seria aquele

³⁴ MONTEIRO, Jaislan Honório. Op. cit. p. 33

³⁵ SANTOS, Nelson Pereira dos *Apud* SILVA, Jaison Castro. Op. cit, p. 91-92. Originalmente publicado em: SANTOS, Nelson [Pereira] dos. *Caiçara – negação do cinema brasileiro. Fundamentos: Revista moderna de cultura*, São Paulo, n. 17 – Ano III, p. 45-46, jan 1951.

pautado no *ser nacional*, ancorado em imagens sobre a “verdade e realidade de nossa vida”. Para o mesmo, o filme da Vera Cruz na verdade era a antítese do cinema brasileiro que se almejava, este ao contrário deveria direcionar o olho da câmera sobre os problemas sociais e as questões culturais manifestas pelo povo.

Esse sentimento estaria ligado ainda a os indícios que se faziam cada vez mais presentes entre cineastas e críticos nacionais, sobre procurar outra via de se perceber o que consolidaria o cinema nacional. Segundo Silva, a crítica recaía ainda sobre o indicativo da ausência de uma autotomia frente aquilo que vinha de fora, no caso o imperialismo norte-americano, e “Nesse ponto de vista, o arquiinimigo de um “cinema verdadeiramente nacional” seria, portanto, o cosmopolitismo.”

Essa forma de pensar o cinema nacional, que negasse substancialmente a influência estrangeira, e o uso do mesmo apenas enquanto a serviço de um plano industrial, chega na década de 1960 sob formas mais propriamente práticas entre muitos cineastas. A retomada de um cinema engajado politicamente assume sua postura de abordagem, ao levar as telas temas que vigoravam naquele período. Dentro do que proponho a discutir, visualizo que esse exercício de distanciamento das propostas industriais, criou a via de um projeto de cinema vinculado a representação do nacionalismo como caminho para a consolidação de um campo que se pretendia genuinamente autêntico.

1.1.2 O Cinema Novo

O emblemático *Vidas secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, que ao lado de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha,³⁶ figuraram como os grandes símbolos – tanto estético como de proposta temática – do despontar do chamado movimento Cinema Novo, traziam para o contexto dos anos 1960 os indícios de sedimentação das antigas aspirações por um cinema genuinamente nacional. Fôra nesses e em outros filmes do período, que as discussões em efervescência nos decênios anteriores, travadas por cineastas e críticos de cinema, sobre aspectos tais como o papel social do artista, o instrumental das imagens cinematográficas para a ação política, a negação do cosmopolitismo nos incentivos industrializantes, e acima de tudo, o estabelecimento das origens descobridoras do *ser nacional*, a “brasilidade” em procura, se vira em um dos seus principais momentos de investidas nos intuítos dessa concretização.

Se na década anterior, a exemplo do crítico de cinema Alex Vianny, que chamava atenção para a necessidade da sedimentação de uma consciência nacional, conclamava os

³⁶ Existem outros filmes que historiadores, a exemplo da Jaison Castro, indicam como sendo as primeiras manifestações do Cinema Novo, fora o caso dos lançamentos de *Aruanda* (1960) e *Barravento* (1961).

cineastas e críticos a estas trincheiras de se apartarem das influências estrangeiras, e se imporem contra “às histórias sem pátria e sem sentido”,³⁷ nos anos posteriores as propostas de muitos produtores tomaram como horizonte a temática investigativa do nacionalismo.

O cinema, como pretendiam os chamados cinemanovistas, logo assumira no transcurso daqueles anos a linha de frente de uma postura de confronto com a realidade, de tal maneira que, não concebido simplesmente como ficção, procurava ser percebido enquanto veículo de ideias. Falava-se, na atmosfera daqueles momentos, de um cinema sociólogo, que se portasse segundo os signos de uma arte engajada no ideal de investigação e transformação da realidade das camadas mais pobres da sociedade partindo do impulso da conscientização.³⁸

Em um artigo publicado na quarta edição da revista *Filme e Cultura*, em 1967, intitulado de “*Cinema e sociologia: um caminho*”, o crítico Salviano Cavalcanti de Paiva fez as seguintes considerações:

A um bom observador não escapará o impulso – ou, até mais, a verdadeira compulsão – geratriz do que denominaríamos de realista do cineasta moderno, lúcido, captando as aspirações e a inquietude da época, transferindo-as para o seu instrumento de expressão, o filme. *Leva, tal impulso, à criação de um cinema sociológico, um cinema de tal modo relacionado aos problemas do nosso cotidiano, às cogitações do homem atual*, que até mesmo em obras puramente ficcionais, ou de evocação histórica, afloram as dúvidas filosóficas e as afirmações morais e políticas que nos envolvem. [...] Por isto, cinema sociológico. Social por circunstância: a sociologia não especula sobre o princípio e o fim das coisas, mas sobre realidades.³⁹

Nas palavras do crítico, cinema e sociologia se aproximam, e segundo o mesmo o amalgama que os une é indiscutivelmente uma matriz comum: as “realidades”. Naquele artigo Paiva expressava à existência de um “impulso” criador que se apresentava cada vez mais sob a forma de um “cinema sociológico”, concebendo a prática cinematográfica como vinculada ao descobrir fiel das realidades cotidianas. Segundo o mesmo, essa condição passava a ser cobrada na conduta do cineasta, que não podia se prender mais a “mistificação total”,⁴⁰ uma vez que a situação a qual os anos 1960 inserira colocou a arte cinematográfica sob esse desafio. Isso se mostra como exemplo cabível ao que esta análise se propõe, visualizar como os intelectuais e artistas encaravam, no contexto em discussão, os alvos e destinos do cinema brasileiro.

³⁷ AUTRAN, Arthur. *Alex Viary*: crítico e historiador. São Paulo: Perspectiva, 2003.

³⁸ SILVA, Jaison Castro. Por um cinema sociólogo? Alternativas dentro do projeto cinematográfico brasileiro. In: _____. SILVA, Mairton Celestino; OLIVEIRA, Marylu Alves de (org.). *Histórias: do social ao cultural/do cultural ao social*. Teresina: EDUFIPI, 2015. p. 307-308

³⁹ PAIVA, Salviano Cavalcanti de. Cinema e sociologia: um caminho. *Filme Cultura n.4*, p. 34-47. Mar/Abr, 1967, p. 36. Itálico nosso

⁴⁰ PAIVA, Salviano Cavalcanti de. Op. cit, p. 34

Os filmes despontados sob o influxo do Cinema Novo foram desencadeadores diretos desse tipo de percepção que, mesmo em outros termos, perdurou na formação do pensamento de nossos cineastas. Mas sobre quais problemas o cineasta engajado deveria se debruçar? Qual a origem, ou mesmo lugar-origem, da “brasilidade”? A resposta estaria na escolha temática que os primeiros, e os principais, filmes do movimento se vincularam: o *Nordeste*. O sertão foi encarado “como museu e história”, em que os cinemanovistas buscavam como expressão mais direta do sofrimento e da miséria, imagens de “dor e de revolta”,⁴¹ e que mostrava em verdade a condição de subdesenvolvimento que o país vivenciava. A exemplo dos já mencionados *Vidas secas* e *Deus e o diabo na Terra do Sol*, o nordeste representado na crueza da imagem em preto e branco em contraste com a cor acinzentada da caatinga, e o problema da pobreza, constituiu um dos quadros mais recorrentes do pensamento cinemanovista.

Logo a literatura regionalista de 1930, como matéria prima e referencial temático e estético, seria a fonte de pensamento mais recorrente dos cineastas do grupo. Estes fizeram “da literatura regional dos anos 1930 não apenas fonte de inspiração, mas um elemento dinâmico de linguagem, inserido na própria estrutura da imagem cinematográfica (através de diálogos, trilha sonora, opções de montagem etc.).”⁴² Em que um dos primeiros seria a adaptação, por Nelson Pereira dos Santos, do romance *Vidas secas* (1938) de Graciliano Ramos. O literato forneceu, na concepção cinemanovista, uma estrutura narrativa com vínculos profundos a realidade social vivenciada por aquela dimensão geográfica que o cineasta queria capturar, em que “Seus personagens não eram apenas “sombras”, pálidos reflexos do real e instabilidade evanescente, mas “seres vivos” de “sangue e nervos”, dotadas, por isso mesmo, de estável concretude.”⁴³

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

Ao que vínculo aos interesses da pesquisa, observar as origens do grupo pode revelar como um projeto identitário para o cinema brasileiro buscava se sedimentar no que se tronou o Cinema Novo. Um grupo de jovens, composto de nomes como “Paulo César Saraceni,

⁴¹ BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *ALCEU*, v.8, n.15, jul./dez. 2007. p. 242-255. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf>. Último acesso em: <02/11/2018>.

⁴² SILVA, Jaison Castro. Op. cit, p. 251

⁴³ Idem. p. 285

Mário Carneiro, Gustavo Dahl, Miguel Borges e Leon Hirszman”, que aparentemente eram liderados pelo baiano Glauber Rocha, empreenderam debates em que “As discussões giravam essencialmente em torno da produção com poucos recursos, em um primeiro momento, de curtas-metragens, que tivessem como principal papel a intervenção crítica na realidade nacional.”⁴⁴

Desse amalgama de questões, as primeiras produções vinculadas ao grupo, em formato de documentários, e na “crença na imagem como portadora de uma verdade superior”, que segundo Silva despontaram com os curtas *Arraial do Cabo* e *Aruanda*,⁴⁵ colocavam em ordem prático-estética a primeira prerrogativa de seus algozes, que era formular produções distantes dos padrões industriais – algo que como veremos irá se alterar. Disso a aproximação, tanto da forma como do conteúdo, daquela realidade de subdesenvolvimento que se desejava capturar, convertendo em imagem e mecanismo de ideia de transformação, deveria se ancorar a princípio na carência de recursos enquanto linguagem, num sentido cada vez mais artesanal, fazendo do experimentalismo a sua estética, e em consonância, com a bandeira de um cinema “intelectual e engajado.”⁴⁶

O Cinema Novo, enquanto essa proposta de encaminhamento para a definição de um cinema nacional, não é nem pode ser percebido como um todo homogêneo. Nas análises feitas por críticos da época, que eram convocados para dar um parecer sobre uma pretensa definição daquele aparente “movimento” ou “escola”, fica claro a diferença de posicionamentos quanto ao que teria sido aquela experiência no cinema nacional. Na segunda edição da revista *Filme Cultura*, de novembro/dezembro de 1966, o periódico trouxera em uma de suas seções “uma enquete junto à crítica cinematográfica sobre o chamado ‘cinema novo’ brasileiro”,⁴⁷ que de forma emblemática abria a abordagem com uma imagem de uma cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Entre as respostas de Salvyano Cavalcanti de Paiva, Antonio Moniz Viana, e José Lino Grünwald, fica perceptível um clima de ressalva quanto a uma definição concreta, além da divergência entre as opiniões amistosas e a de crítica mais direta, por exemplo, para Paiva aquele era um “impulso criador”, já para Viana “não é novo porque tenha inventado alguma coisa [...] **Nôvo** é apenas um rótulo”.⁴⁸

Além disso, procurando não recair na percepção presente na historiografia, de conceber o Cinema Novo como ponto para o qual converge a história do ápice do cinema

⁴⁴ Idem. p. 240

⁴⁵ SILVA, Jaison Castro. Op. cit, p. 250

⁴⁶ Idem. p. 243

⁴⁷ SEM AUTOR. A crítica e o “cinema nôvo”. *Filme cultura* nº 2, p. 26-29. Nov/Dez, 1966, p. 26

⁴⁸ Idem. p. 27,28

brasileiro, deve-se enfatizar que, ao lado de outros esforços da época – como citados e ainda em menção posterior – tal proposta deve ser compreendida ao lado de outros incentivos. Ademais, se o cinemanovismo aparece nessa centralidade, existiram sujeitos que investiram na materialização de sua fixação enquanto ponto central. Prova disso é a maneira como o sujeito Glauber Rocha “Tratou de escolher textos que orientassem as interpretações sobre o *Cinema Novo* como sendo uma das mais vigorosas manifestações artísticas do Brasil”, tomando para si o posto de líder do movimento, e ao mesmo tempo se lançando como mentor dessa nova proposta e imprimindo simultaneamente uma narrativa que direcionou a maneira como esta foi sendo encarada por muitos enunciados que a referendaram,⁴⁹ partindo até mesmo de seus próprios contemporâneos que, a exemplo de Carlos Diegues, afirmava que “o *cinema novo* não passa de uma invenção dele, uma trama de Glauber para nos manter juntos e unidos”.⁵⁰

Frequentemente a importância dada a trajetórias como a do cineasta Glauber Rocha, ou mesmo esse entrelaçamento com a proposta do Cinema Novo, mesmo que tenham tido grande projeção nacional em termos de cinema, acaba por silenciar outras experiências que ocorriam em outros cenários e por investidas de outros sujeitos.

1.2 Entre o Estado e a crítica de cinema: as propostas para a indústria cinematográfica brasileira e outras opções pela câmera (1960-1970)

1.2.1 Estado e política cultural: uma indústria para o cinema

Na década de vinte, nenhum banco perderia tempo com alguém que se candidatasse a um empréstimo destinado a fazer filmes: seria corrido pelo seu gerente que, para não descer ao palavrão, o taxaria de **louco**; e nenhum capitalista, comerciante rico, ou intelectual endinheirado se arriscaria a tal coisa. O dinheiro saía do bôlso de parentes e amigos para cobrir os gastos que também consumiam as economias do próprio diretor-produtor. *Não havia ajuda do governo: nem Caic, nem decretos obrigando os cinemas a exibirem filmes nacionais.* Não existia estúdios organizados, apenas houve uma o outra tentativa de dar ao Cinema Brasileiro bases mais firmes, logo fracassada em virtude da indiferença dos exibidores, financiadores e – lamentavelmente – também por parte do grande público.⁵¹

O retrospecto elaborado por Gilberto Souto em 1967, no número quatro da revista *Filme Cultura*, sob o título de *O Cinema Nôvo dos Anos Vinte*, colocava em debate no contexto

⁴⁹ LIMA, Frederico Osanan Amorim. *É que Glauber acha feio o que não é espelho: a invenção do Cinema Brasileiro Moderno e a configuração do debate sobre o ser no cinema nacional*. 2012. 238 f. Tese de Doutorado em História. Universidade Federal de Uberlândia – UFU, Uberlândia, 2012. p. 30, 32

⁵⁰ DIEGUES, Carlos *Apud* LIMA, Frederico Osanan Amorim. Op. cit. p. 39

⁵¹ SOUTO, Gilberto. O Cinema Nôvo dos Anos Vinte. *Filme Cultura n.4*, p. 40-42. Mar/Abr, 1967, p. 40. Itálico nosso

daquele período o diagnóstico do momento vivido pelo cinema nacional em termos de sua “evolução”. O contraponto lançado, nas entrelinhas do autor, comparando aquele tempo em que “fazer Cinema era façanha heróica”,⁵² seria colocar uma espécie de referência a qual qualquer pessoa da época poderia visualizar os avanços alcançados pela cinematografia nacional em termos dos passos largos dados em direção à consolidação de uma indústria cinematográfica brasileira. Se anteriormente “não havia ajuda do governo”, e as produções eram resultados de esforços particulares, sem nenhuma espécie de financiamento e vias para a distribuição, agora pela ação governamental o país veria em pouco tempo a eliminação desses problemas. Visualiza-se claramente a intencionalidade – dentro de um veículo de comunicação com vínculos estatais como a referida revista – em tratar de um panorama como este a fim de estabelecer o sentido da atuação do governo como uma espécie de linha divisória do andar do cinema nacional, uma vez que a ação direta do Estado no desenvolver da indústria cinematográfica sinalizava os vínculos com a modernidade, e as melhores propostas para o nosso cinema.

Tratava-se a revista *Filme Cultura*, lançada em sua primeira edição em 1966, de um projeto de continuidade das primeiras investidas do recém criado INC – Instituto Nacional do Cinema, para discutir o universo cinematográfico.⁵³ Pelo DECRETO-LEI nº. 43, de 18 de novembro de 1966, fora instituído o INC, órgão que representou a ação mais direta de ordem estatal para o financiamento e estruturação no âmbito do cinema.⁵⁴ Local de discutir os avanços do cinema nacional, os investimentos governamentais na área, a crítica de cinema, a atualização sobre o que era debatido na cinematografia internacional, a revista também se expressaria como um veículo para pontuar o lugar do Estado na política cultural.

Nas primeiras edições do periódico, esse fato fica perceptível ao leitor. Quando não em nota editorial de abertura, em artigos específicos, a revista tratou de salientar o que representaria agora para o cinema brasileiro a ação do governo que naquele momento estava amplamente atento as benesses da indústria cinematográfica para a modernização cultural do país. Algumas de suas edições traziam os objetivos e alcances das primeiras atuações do INC, como o financiamento de filmes, decretos para maior tempo e obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais, premiações, além de ter “procurado colocar o Brasil no mapa-múndi das mostras internacionais”.⁵⁵

O produtor de cinema Flávio Tambellini sinalizou bem essa ligação entre o cinema e o governo. Em suas palavras,

⁵² SOUTO, Gilberto. Op. cit, p. 40

⁵³ Antes do INC, a revista ainda, na primeira edição, se encontrava sobre a direção do GEICINE ligado ao INCE – informação essa destacada na nota editorial – que cederiam lugar a institucionalização daquele órgão. Estes dois últimos também fizeram parte do plano governamental, mas não na proporção assumida pelo INC. *Filme Cultura* n.1

⁵⁴ MONTEIRO, Jaislan Honório. Op. cit. p. 61

⁵⁵ SEM AUTOR. Movimento. *Filme cultura* nº 6, Set., 1967, p. 03

Munido de meios e modos para dimensionar em novas e surpreendentes bases o processo do desenvolvimento do cinema no País, a criação do INC foi o depoimento mais importante, mas não o único, *dessa rigorosa verdade histórica: jamais o cinema no Brasil contou, como no Govêrno Castelo Branco, com tão nítido apoio.*⁵⁶

Fazendo menção a “um Govêrno realmente dotado de sentido de reforma”,⁵⁷ a escrita de Tambellini é importante para o que pretendo esboçar nessa seção. Entre meados de 1960, mais precisamente a partir de 1966, e nos anos iniciais de 1970, o debate em torno dos rumos do cinema brasileiro esteve diante desses novos parâmetros em que a ação da política cultural do Estado influenciou consideravelmente nas produções e conseqüentemente na crítica cinematográfica. As propostas de industrialização na sedimentação de um mercado cinematográfico – na linguagem de seus idealizadores não se apartaria da procura pelo *ser nacional* – levantou uma série de controvérsias sobre o posicionamento de muitos dos sujeitos antes na contramão, e naquele momento ligados às frentes das novas configurações, como fora o caso dos cinemanovistas.

É importante que se destaque que essa relação entre Estado e produção cultural, possui sua própria historicidade. O século XX assinala para o Brasil, esse aspecto mais prático em que as políticas estatais para o setor cultural assumem essa característica de institucionalização para a condução do substrato artístico, e nesse percurso as décadas de 1930 e 1940, mas, sobretudo com o marco do golpe de 1964 na instauração do regime militar, aparecem como seus principais marcos localizáveis.⁵⁸ E é durante o período do Estado Novo em que, por exemplo, o ideário acerca da noção da aliança entre os artistas e a política estatal partia de um “elo em comum” que era “o ideal da brasilidade e da renovação nacional”, e que naquele contexto se pregava uma suposta tradição a ser preservada.⁵⁹

Com a implementação da ditadura civil-militar, o setor cultural recebeu atenção especial dos órgãos governamentais, criou-se um verdadeiro aparato de repartições e órgãos os quais destinaram projetos para essa área estratégica. Em 1966, sob o Governo Castelo Branco, foi criado o CFC – Conselho Federal de Cultura, partindo de um plano ligado intrinsecamente a um conceito de cultura vinculado à noção de “tradição”, pressupondo a existência de um passado histórico que melhor caracterizaria o caráter essencialista de nossa

⁵⁶ TAMBELLINI, Flávio. Insurreição contra a derrota. *Filme Cultura n.4*, p. 2. Mar/Abr, 1967, p. 02. Itálico nosso

⁵⁷ TAMBELLINI, Flávio. Op. cit, p. 02

⁵⁸ CALEBRE, Lilia. Políticas culturais no Brasil: balanço & perspectivas. In.:_____. RUBIM, Antonio Albino Canelas.; BARBALHO, Alexandre (Org.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007. pp. 87-107

⁵⁹ VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: CPDOC, 1987. p. 43-44

cultura.⁶⁰ Como melhor exemplo, o CFC, traduz em muito as intencionalidades da ação do regime militar para esse âmbito, pois a proposta girava em torno do desenvolvimento de um mercado cultural moderno nas tendências do capital, mas intimamente ligado ao projeto político ideológico de homogeneização social. Em outras palavras, por “três linhas estratégicas”, a censura, os investimentos para a industrialização, e a criação de órgãos específicos, a política cultural como pensada naqueles instantes possuía um lugar estratégico.⁶¹

Ao que concerne o setor cinematográfico, após três anos da criação do referido INC, é fundada em 1969 a Empresa Brasileira de Filmes S.A – Embrafilme. Esta se tornou um dos mais importantes investimentos estatais para a área, que oficializou e ao mesmo tempo conseguiu trazer muitos adeptos do cinema artesanal, para o mercado dos longas-metragens, através do financiamento destinado a várias produções e distribuição de filmes em escala internacional, por meio de uma receita líquida (da União e iniciativas privadas) dedicada exclusivamente a este campo. Logo a empresa se mostraria como um poderoso instrumento para a ação estratégica do regime, influenciando decisivamente nas escolhas temáticas voltadas para o caráter nacional e popular dos filmes propostos para a feitura, como por exemplo, o incentivo ao “filme histórico e literário”. Como exemplo de financiamento e encargo pela distribuição, temos respectivamente, em 1973 *O amuleto de ogum* de Nelson Pereira dos Santos, e em 1976 *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto.⁶²

Neste contexto, a notável adesão dos cinemanovistas às novas configurações daquele cenário para o cinema, foi um fato considerável sobre a maneira como os cineastas desenvolveram a partir de então outros tópicos para significar o cinema nacional, deixando a estética artesanal da linguagem com poucos recursos para lançarem-se rumo ao despontar das oportunidades do mercado. E a problemática maior nessa conjuntura era dar a resposta a este questionamento: em quais aspectos o cinema revolucionário, como pensado nos inícios do Cinema Novo, ainda se faria presente? Os cineastas estariam aderindo às prerrogativas do sistema? Como tem sido analisado nesta seção, a intervenção do Estado sobre o cinema, e principalmente a cargo de um órgão específico como o INC, e uma própria empresa a

⁶⁰ FERNANDES, Natalia Ap. Morato. A política cultural à época da ditadura militar. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*. v. 3, n. 1, jan-jun 2013, pp. 173-192. Disponível em: <<http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/124>>. Acesso em: <11/11/2018>. p.183

⁶¹ FERNANDES, Natalia Ap. Morato. Op. cit, p. 175

⁶² AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. *ALCEU*, v.8, n.15, Jul./Dez. 2007, pp. 173-184. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf>. Acesso em: <11/11/2018>. p. 173

Embrafilme, exerceu pressão sobre as produções e ao mesmo tempo procurou vinculação com nomes já consagrados.⁶³

Para Jaison Castro Silva, as circunstâncias vividas entre os cinemanovista que viam seu projeto cinematográfico com sérios problemas de permanência, frente às pressões do setor cada vez mais direcionado às exigências do mercado, colocou muitos de seus nomes a assumir posições acaloradas sobre a inserção nos meandros do capitalismo. Com os avanços garantidos pela ação do INC, e a postura mais ampla da Embrafilme, o terreno ficou fértil para a tomada de novas posições mediante aquele cenário.⁶⁴ Logo a mudança para as tendências mercadológicas, fez com que a alteração temática se constituísse o aspecto mais imediato do papel assumido por muitos cineastas que fizeram parte do Cinema Novo; se as expressões ligadas ao regionalismo e o sentido nacional-popular dera anteriormente a tônica daqueles produtores, a via que se apresentava exigia conseqüentemente “uma diversificação de enredos, abordagens e temas que encontrou em filmes urbanos um filão vigoroso no qual apostar.”⁶⁵

Desse modo, a política cultural, percebida aqui em sua ligação a um projeto governamental, ao alterar significativamente o que se pensava sobre o cinema nacional, e ao mesmo tempo em influir diretamente sobre a representação do *ser nacional*, necessita agora de uma perspectiva que coloque em discussão como neste mesmo cenário surgiam vozes que frequentemente incomodaram os cânones. Se as temáticas urbanas, os filmes em superprodução, as adaptações de grandes obras literárias, os temas históricos, e outras facetas do mercado compunha a noção sobre o que se tornara o cinema brasileiro, despontavam naquele momento outras opções pela câmera.

1.2.2 “Os produtos enlatados [foram] entregues a distribuição”: a crítica de cinema confronta os cânones

As disputas em torno da nomeação do cinema brasileiro, – como tem sido analisado até aqui – se desdobraram por debates acalorados acerca do sentido e expressão (em estética e signo) que essa arte deveria assumir, e simultaneamente as implicações do papel do cineasta. Os esforços a esta investida movimentaram posições orientadas ao confronto a tudo aquilo que, na revelia dos quadros delimitados, não se enquadrassem aos tópicos da *estética*, seja de

⁶³ JORGE, Marina Soler. *Cinema novo e Embrafilme: cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira*. 184 f. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Campinas, 2002. p.59

⁶⁴ SILVA, Jaison Castro. Op. cit., p. 298

⁶⁵ Idem. p. 302

um movimento ou grupo. Segundo Frederico Osanan Amorim Lima, uma incipiente produção historiográfica tem consolidado a visão de que compreender o *Cinema Brasileiro Moderno* parte essencialmente do panorama entorno das dissensões entre o *Cinema Novo* e o *Cinema Marginal*, dimensão forjada nos quadros do eixo Rio-São Paulo em que outras opções pela câmera não aparecem em virtude das categorias eletivas para as quais tenderam a circunscrever os filmes.⁶⁶

Ainda para aquele historiador, o *Cinema Marginal* surge como uma oposição estética ao que representou o cinemanovismo, sobretudo o sentido do engajamento político empregado sobre o papel da arte cinematográfica. Nesse antagonismo, aquela primeira vertente circunscreve que “O intelectual-poeta-militante do *Cinema Novo* é substituído por outro personagem: o bandido [...]”,⁶⁷ e assim absorvendo para si o sentido de *Marginal* ao codificar aspectos tais como a não filiação a um desejo mercadológico em suas produções, a contracultura, a não assimilação de padrões sociais e de formas culturais, entre outros tópicos utilizados para o enquadramento ao termo.⁶⁸

Dentro deste cenário, que precede a atuação da crítica de cinema a qual analiso em seguida, procuro então visualizar como, nas trincheiras que envolveram o âmbito do chamado *Cinema Marginal*, é possível identificar outras opções pela câmera, no intuito de tecer uma análise panorâmica sobre o que se discutia em termos de cinema durante as décadas aqui analisadas. Desse modo, tomo como pretexto o estudo dos últimos momentos da atuação do poeta e letrista piauiense Torquato Neto, como chave de análise de experiências que contrastaram com os cânones daquele período, a partir da crítica de cinema empreendida pelo mesmo.⁶⁹

As últimas experiências de Torquato Neto como letrista, se deram a partir de sua atuação na ceara do jornalismo, mas inclinado a pensar sobre o universo conceitual das artes, as mais diversas, e de como as mesmas se apresentavam em seu tempo. A coluna Geléia Geral, do jornal carioca *Última Hora*, circulada com os escritos do poeta durante os anos de 1971 a 1972,⁷⁰ se ocupou dos temas mais diversos sobre os circuitos artísticos daquele

⁶⁶ LIMA, Frederico Osanan Amorim. Op. cit. p. 91

⁶⁷ LIMA, Frederico Osanan Amorim. Op. cit. p.93

⁶⁸ Idem. p. 97-99

⁶⁹ Essa concepção de um Torquato Neto enquanto *crítico de cinema* parte da experiência de pesquisa realizada por mim dentro do projeto “Uma câmera na mão e o Brasil no olho: cinema, experimentalismos e intertextualidades no Brasil dos anos 1960 a 1990”, coordenado pelo professor Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito, dentro do programa de Iniciação Científica Voluntária – ICV, onde desenvolvemos o trabalho intitulado “*Escrevo, leio, rasgo, toco fogo e vou ao cinema*”: crítica de cinema e travessuras experimentais de Torquato Neto (1962-1972).

⁷⁰ A coluna Geléia Geral do jornal carioca *Última Hora*, está integralmente disponível no segundo volume da coletânea *Torquatália* (2004), organizada por Paulo Roberto Pires. Esta dispõe dos escritos assinados por

período. Neste interim, o campo que mais se destacou na crítica de Torquato foi o cinema, sobretudo a formulação de outro parâmetro de produzir filmes, o *Super-8*, e os termos do experimentalismo fílmico, enquanto arte marginal, contrapondo as proposta cinemanovistas e principalmente os rumos do cinema comercial, em contraste, principalmente, com as personalidades erguidas como cânones da arte cinematográfica, a exemplo de Glauber Rocha. “Dessa forma a coluna apresenta um artista integrado às ações de seus contemporâneos, participando de maneira ativa, da construção de uma crítica da arte nacional de então.”⁷¹

Se nos anos 1960 e 1970 surgia um conjunto de vozes destoantes, Torquato Neto se apresenta neste circuito de jovens que se empunharam contra os padrões categóricos de sua época lançando mão das peripécias artísticas para compor o que se chamaria de arte marginal – o superoito, o cinema experimental seria um de seus maiores veículos. É sobre essa égide que Torquato passa a imprimir sua leitura sobre o cinema, o que ele se tornou nacionalmente, e principalmente o que ele poderia ser enquanto arte marginal. “[...] o cinema, como propunha Torquato Neto aos seus contemporâneos, aparecia como uma tentativa de desreferencialização de paradigmas culturais vigentes.”⁷²

Em uma ação crítica direcionada claramente ao cenário da crescente indústria cinematográfica, em 12 de junho de 1971, na coluna *plug* do jornal *Correio da Manhã*, antes do mesmo passar a escrever para a *Geléia Geral*, o crítico dava indicativos de suas posições sobre aquele contexto:

Agora os fatos com seus números. Cento e vinte e dois filmes brasileiros foram produzidos e lançados em circuitos exibidores do eixo Rio-São Paulo-Belo Horizonte ano passado. Ao lado desses e já devidamente saudados, estudados e badalados pela revista oficial do INC um número impreciso de filmes marginais também veio à tona em exibições mais ou menos regulares da Cinemateca do MAM. [...] A indústria, naturalmente, vai permitir a abertura de uma brecha para o seu subterrâneo e a produção de filmes malditos, exibíveis ou não, deve crescer na mesma proporção em que os produtos enlatados forem entregues à distribuição. [...] E o cinema novo (alguma novidade?) caiu do galho e foi ao chão. Como se diz: já era...” [...]“Glauber foi o cineasta máximo da consciência brasileira em transe e isso já passou, bonecos. Agora respondam: quem será, onde se esconde o cineasta bem fornido do desenvolvimento nacional?”⁷³

Com uma posição claramente contrária aos ditames das ações mercadológicas, capitaneados nos princípios da década de 1970, principalmente pela ação do Estado como os

Torquato Neto naquela coluna entre agosto de 1971 e março de 1972. Ver em: PIRES, Paulo Roberto (Org.). *Torquatália*: obra reunida de Torquato Neto. Rio de Janeiro: Rocco, 2004

⁷¹ BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Torquato Neto e seus contemporâneos*: vivências juvenis, experimentalismos e guerrilha semântica. Curitiba: Editora Prismas, 2016. p.146

⁷² BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. Op. cit, p. 109

⁷³ NETO, Torquato de Araújo. *Apud* PIRES, Paulo Roberto. Op. cit, p. 189

filmes “devidamente saudados, estudados e badalados pela revista oficial do INC” (a *Filme Cultura*), Torquato chamava ao mesmo tempo a atenção dos leitores sobre o também crescente número dos “filmes malditos” que naqueles instantes desafiavam a ordem prévia do dito cinema exibível ou de boa qualidade.

A partir daqueles indicativos é perceptível também, nos diversos momentos da crítica cinematográfica de Torquato, as referências ao que se tornou o Cinema Novo e seu representante maior, Glauber Rocha. Existe uma fala de contrariedade ao que para o crítico se configurou um cinema meramente industrial a serviço do comércio. Como aponta Castelo Branco, os últimos saltos do poeta passaram por uma atenção a proposta assumida pelos cinemanovistas que para ele estava fadado a um cinema de transformação social, que na verdade nada transformava, como os filmes históricos vinculados a uma pertença busca pela identidade nacional. O que levou o crítico a escrever com acidez três tópicos indicados como “*história antiga*”, ao referir-se a proposta temática dos filmes históricos:

I – [...] estou achando esses filmes históricos, todos, o fim da picada. Fico pensando o que significa exatamente fazer esses filmes no prezado momento do cinema, e muito principalmente aqui entre nós e apesar de todas as “fantásticas” intenções de quem está nessa. Contadores de história vão afastando o cinema da barra-pesada da realidade, que a meu ver é infinitamente mais forte e educativa do que qualquer história, bem ou mal contada, dessas antigas. Além de outros papos que ninguém quer mais discutir: a política de co-produções, incentivos, transas exteriores etc. E outros, mais delicados ainda.

II – [...] A ala mais descontraída levanta superprodução e filma relatos históricos pra francês ver. [...] *Os Herdeiros*, de Cacá Diegues, *Pindorama*, de Arnaldo Jabor, *Como era gostoso o meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos, são exemplos de “equivoco”, cujo tiro vai saindo tranquilamente pela culatra. Agora *Os deuses e os Mortos* vem contar-nos histórias do velho ciclo do cacau. Vou ver para crer.

III – [...] Esse “ciclo” de apelações históricas faz boa figura do lado de fora, mas estimula a reação interna (produtores, exibidores etc. etc.) contra o melhor cinema que esta sendo feito aqui, rotulado marginal – ou udigrudi, pelos papagaios – e decididamente marginalizado pelo INC, pelos senhores exibidores, pelos transeiríssimos “grandes” produtores e pela fantasia tropical em geral. Só isso mesmo.⁷⁴

Essa talvez seja uma das análises mais diretas e mais elaboradas da crítica cinematográfica escrita por Torquato Neto. As referências aos filmes históricos e os seus produtores que faziam linha de frente naquele momento, “*Os Herdeiros*, de Cacá Diegues, *Pindorama*, de Arnaldo Jabor, *Como era gostoso o meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos” e “*Os deuses e os Mortos*”, produzidos entre 1970 e 1971, apresentavam uma proposta de realidade histórica que para o crítico apenas se mostravam como “Contadores de história [que] vão afastando o cinema da barra-pesada da realidade.” Segundo nos indica

⁷⁴ NETO, Torquato de Araújo. *Apud* PIRES, Paulo Roberto. Op. cit, p.218

Jaislan Honório Monteiro – ao estudar esse mesmo trecho da fala de Torquato – o poeta colocava em perspectiva a denúncia ao estado mercadológico ao qual o cinema nacional passou a se filiar, distanciando-se cada vez mais de suas propostas iniciais como apresentadas pelo Cinema Novo nos anos de 1960, que antes pretendia escamotear a cultura nacional, e que já nos princípios de 1970 seus “herdeiros” se coadunavam com a indústria e com as investidas estatais.⁷⁵

Torquato Neto coloraria esses cineastas como pertencentes ao “barato dos milhões”, uma vez que o crítico, a tento a movimentação do mercado cinematográfico naqueles anos, indicava que “os meninos [Arnaldo Jabor, Cacá Diegues, etc.] (como Glauber chama) resolveram mostrar a que vieram: gastar.” Ou mais direto ainda o mesmo afirmava: “Exibicionismo otário de novos ricos a beira da falência: é isso.”⁷⁶ A visão do colunista sobre estes cineastas e suas produções partia, substancialmente, do conceito que naquele momento o mesmo passa a ter sobre a linguagem cinematográfica; ora, se o mesmo percebia nos filmes consagrados apenas um exercício de conto histórico idealizado, sob o aval do INC, que nada tinha de vínculo com o momento vivido ao recorrer à menção de tempos anteriores, uma alternativa seria a via da experiência de um cinema que não necessariamente teria grande circulação, mas que mostraria o movimento da vida, as imagens do Brasil de então.

Influenciado por uma nova forma de fazer arte experimental com o cinema, Torquato Neto olhava para superproduções e não enxergava o movimento das imagens, não identificava a realidade a que muitos pretendiam, e disso impunha quase como um manifesto: “chega de metáforas, queremos a imagem nua e crua que se vê na rua, a imagem – imagem sem mais reticências, verdadeira. A imagem é mais forte, não brinque em serviço, brinque. Não brinque de esconder com seu olho: veja e fotografe, filme, curta, guarde.”⁷⁷

Por isso, Torquato Neto não economizava na crítica ao conteúdo dos filmes consagrados e fazia uma distinção clara entre o experimentalismo e as grandes produções. Em dezembro de 1971, o mesmo escreve a seguinte análise: “Anotar ainda: Amor e tara, Nosferatu no Brasil e Piratas do sexo voltam a matar: três filmes: o cinema brasileiro não morreu nem morrerá: morreram os trouxas: quem não inventa faz superproduções estúpidas.”⁷⁸

Repostando-se a três filmes experimentais, aos “filmes quentíssimos de Ivan Cardoso”, – sendo que o próprio participa de *Nosferatu no Brasil* – Torquato se posiciona ao lado da vanguarda de um cinema inventivo. Inclusive é essa proposição que traria aos

⁷⁵ MONTEIRO, Jaislan Honório. Op. cit, p. 63

⁷⁶ NETO, Torquato de Araújo. *Apud* PIRES, Paulo Roberto. Op. cit, p.276

⁷⁷ Idem. p.278

⁷⁸ Idem. p. 320

cenários da produção artística uma espécie de regeneração do que é feito em termos da cinematografia vigente à época. Produzir uma arte cinematográfica alternativa aos cânones de época, propor a liberdade da linguagem como experimento, e prescrever maneiras de como usar as imagens, delimitava uma crítica cinematográfica acompanhada de profundas indicações de um novo estilo, ou digamos melhor, uma nova estética.

O percurso analítico levantado neste capítulo denota a complexidade que é compreender de forma mais geral os desdobramentos que movimentaram diferentes personagens da época no sentido de empregar uma direção para a formação de um cinema nacional. De esforços privados do capital, passando pelo cinema como mecanismo de idéia, pelo incentivo industrializante e modernizador da ação do Estado, até as formas mais marginais à época, o sentido buscado nessa conjuntura é de como o cinema foi pensado e posto em prática nos anos aqui estudados. Dentro deste amalgama é perceber entre a adesão ou a fuga, o sentido que se empregava sob a forma de representar o Brasil em sua expressão de *brasilidade*, que se objetiva com esse trabalho. Dessa maneira os próximos passos que se seguem buscam perceber a atuação de Jorge Amado, e de como este foi percebido e se percebeu enquanto responsável por produzir a formatação de uma ideia de *identidade nacional*.

CAPÍTULO 2:

DE ITABUNA A SÃO JORGE DOS ILHÉUS: a Bahia como o Brasil profundo de Jorge Amado

Kirsi parou ante o peji, depois apontou pela janela o navio mercante, mais além do forte. Na chaminé, um fio de fumaça. “Minha embarcação”, dizia ela em seu dialeto, ele entendeu e olhou as horas no relógio – a hora em ponto do meio dia, e os sinos confirmaram. Ao som dos sinos, ela se despiu sem exibição e sem vexame, natural e simples, com um sorriso e uma palavra em finlandês, uma jura, um dito, quem sabe lá. Ao som dos sinos estiveram; a tarde andou para o poente e nem se deram conta.

[...]

Levantou-se toda nua e branca, pela janela acenou adeus ao barco. A mão desceu pelo peito de Archanjo, pele veludosa de mulato, parou na cintura, que idéia essa de vestir-se? Várias coisas a estrangeira disse, e Archanjo soube, de um saber sem dúvidas, que era de amor esse falar.

“Gringa – respondeu ele ao pé da letra – o mulato que faremos juntos, se for homem, será o homem mais inteligente e forte, Rei da Escandinávia ou Presidente do Brasil. Mas, ah! se nascer mulher, nenhuma outra vai com ela poder se comparar em formosura e porte. Vejamos já!”

[...] Foi na Bahia, onde a mistura se processa.

Vamos depressa, gringa, e façamos devagar, vamos depressa!

(Jorge Amado. Tenda dos Milagres. 1969)

No solo misterioso da cidade da Bahia de Todos os Santos está Pedro Archanjo Ojuobá, os olhos de Xangô, com sua branca finlandesa. Não sendo seu amor, como devotado à mulata mais bela da Bahia, Rosa de Oxalá, o grande sábio baiano se encontra com a formosa e branca estrangeira que desperta seu encanto. Entre um suspiro e outro se processa o entrelaçar entre dois mundos, o branco e o negro, dos quais se originará o fruto da mistura, a força do mulato ou mulata, que só a miscigenação brasileira, nosso traço definidor, pode delinear tal singularidade.

Não por acaso, em seu romance central sobre a *miscigenação brasileira*, Jorge Amado cria rapidamente, nesse episódio de *Tenda dos Milagres*, uma espécie de metáfora da *origem*. Expressa em suas variáveis, essa origem indica simultaneamente o que para o mesmo é o caráter original do povo – a miscigenação –, e onde e como é feita – na Bahia pelo genuíno baiano. Ademais, Amado descreve assim, com todas essas características, o verdadeiro encontro das raças “onde a mistura se processa”, entre o que representa o mestiço brasileiro e o que representaria a brancura genuína, resultando daí – como acontece no romance – o mulato. Nesse retrato composto de referências biológicas, o romancista aponta em termos

raciais, o fato de que nossa identidade se encontra na condição mestiça e sua positivação, contrariando no cenário da narrativa, e no posicionamento das teorias raciais que cruzaram nossa história em sua negação, apontando ainda para o fato de ser a Bahia o *lugar-origem*.

O romancista elabora ainda um dos seus argumentos centrais sobre o processo de mestiçamento representado na figura no futuro nascimento daquele que será “Rei da Escandinávia ou Presidente do Brasil”, ou se mulher, viria a ter uma beleza incomparável. Sendo assim, o autor delega ao brasileiro o patamar de liderança, portador de uma raça forte, física e intelectualmente, capaz de ser protagonista no país onde se origina e ir muito mais além, transpor as fronteiras nacionais a comandar lugares longínquos mostrando a capacidade do bom mulato brasileiro. Para a mulher sua visão, ainda se prende a noção de ardor sexual, a formosura feminina sempre exaltada em seus romances.

Desde o anúncio do Brasil como *nação* no rol dos países que conquistaram sua independência no século XIX, a procura por uma determinada fórmula explicativa da formação do país e seu caráter identitário tem movimentado sujeitos empenhados a darem respostas a essa indefinição. A monografia premiada pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB, com o título indicativo de *Como se deve escrever a história do Brasil*, assinada por Karl Friedrich Phillip Von Martius em 1845, ao propor uma das primeiras descrições sobre a formação étnica da nova nação a partir de suas três matrizes: “os índios (a raça de cor cobre),” “os portugueses”, e “a raça africana”,⁷⁹ tornou-se um dos principais parâmetros, entre negação e afirmação, para se pensar uma origem. Além disso, essa forma de pensar fez-se uma espécie de conjunto teórico a movimentar as mentes dos intelectuais durante os séculos XIX e XX.

A esse fato, a historiadora Stella Bresciani indica uma espécie de “persistente busca da identidade”, vício inculcado no imaginário nacional, entre acadêmicos e intelectuais, por delinear uma “origem mítica”, e desse modo sinalizados constantemente como “os arquitetos de origens míticas”. Movidos por um desejo de completude para a nossa identidade, e preencherem um vácuo ao *ser*, nossa intelectualidade estaria presa constantemente a um “dado procedimento de retorno às origens”, que entre a negação ou positivação do nosso “mal de origem” (uma referência à colonização), se processou uma série de arcabouços inconclusos para a fixação de um desejo comum de identidade. Nesse processo desponta conceitos, ou

⁷⁹ MARTIUS, Karl Friedrich Philipp Von. Como se deve escrever a história do Brasil. *Revista do IHGB*. Rio de Janeiro 6 (24): 389-411. 1845. Ver também em: SCHWARCZ, Lilia Mortiz. O espetáculo das raças: cientistas, instituições, e questão racial no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

como a autora nomeia, “*fundo-comum*”, agarrados a três matizes básicos: o meio, a raça, e a alienação.⁸⁰

Se o meu objetivo fosse fazer uma espécie de reconstituição ou retomada dos nomes e processos históricos nessa guinda sobre o caráter dedutivo quanto à identidade nacional, me escaparia na possibilidade da pesquisa, mas ao mesmo tempo confirma esse “*lugar-comum*” em recorrência daqueles que procuram um caráter definidor da categoria de sua nação no conjunto *povo com rosto comum*.

No século XX, mais precisamente a partir dos movimentados anos 1930, o jovem romancista Jorge Amado traçaria uma trajetória de destaque, entre sua vida e obra, nos círculos da literatura nacional que transportaria para além de suas fronteiras uma imagem do Brasil. Mesmo com uma vasta produção, passando por temas, os mais diversos, ligados a luta da força política, a sensualidade, os cheiros e sabores do nordeste, a Bahia com sua religiosidade e seu povo mestiço, entre tantos outros, Amado foi sendo aclamado como um dos mais importantes intérpretes da identidade nacional associada aos termos de sua escrita dedicada a falar da miscigenação brasileira. A Bahia se tornou para seus leitores o lugar de origem do Brasil e a explicação de sua cultura. Entretanto, esse fenômeno deve ser compreendido a partir dos discursos tanto de seus contemporâneos como do próprio romancista que empreenderam uma linearidade a sua obra direcionada a essa associação.

Desse modo, neste capítulo pretendo analisar, a partir dessa identificação de Jorge Amado enquanto o literato da identidade brasileira, como o mesmo construiu, em sua vasta obra e sua atuação nos círculos intelectuais, uma idéia para pensar a Bahia como o seu Brasil profundo, e ponto de partida para o entendimento da gestação da nação. Dito isso, minha proposta é percorrer pelos discursos, historicamente localizados, que permitiram o delineamento dessa concepção, cabendo destacar que é em um momento específico de sua trajetória que tal vínculo se torna mais incisivo, algo a ser abordado nas próximas páginas.

2.1. “A vida, ai, quão breve navegação de cabotagem!” De como Jorge Amado é aclamado intérprete do Brasil

2.1.1 Na casa do Rio Vermelho: a memória de um ensaísta do Brasil

Estamos em Salvador, no número 33 da rua alagoinhas, no bairro do Rio Vermelho. Um dos endereços mais famosos do Brasil. Lá vai seu ilustre morador pela varanda. A casa toda é uma varanda. Cheia de recordações de suas andanças pelo mundo. A família é o prolongamento natural de sua personalidade, os filhos, os netos, os irmãos, cunhados, sobrinhos. Junto dos

⁸⁰ BRESCIANI, Stella. Identidades Inconclusas no Brasil do século XX – Fundamentos de um lugar-comum. IN: _____. BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Org.). *Memória e (re)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. pp. 403-429

*netos ele se transfigura, é todo avô. Quando não está em viagem passa a maior parte do tempo na intimidade de sua casa sempre acolhedora e aberta a todos. O telefone é um dos principais tentáculos que o ligam a Salvador, a Bahia, ao Brasil e ao mundo.*⁸¹

Assim inicia o documentário *A casa do Rio Vermelho*. Filmado em curta metragem pelos cineastas Fernando Sabino e David Neves, no ano de 1973, o arranjo fílmico é um misto de intimidade e mostra da memória do escritor. Casa repleta de obras de artes, das quais muitas são recordações dos incontáveis destinos do escritor pelo mundo e outras presentes dados por pessoas do povo baiano; é também lugar do encontro onde recebe amigos, pessoas do povo da Bahia, pintores da vida baiana, e ilustres personagens que inspiraram boa parte de seus escritos a exemplo de Mãe Menininha do Gantois, Rosa de Alaketu, e o babalaô Miguel, ambos dando testemunho de sua ligação com o candomblé.

O filme, além disso, lança sobre o olhar do historiador as claras intencionalidades de compor, nessa relação entre vida íntima indissociável de sua vida literária, um arranjo que transpareça ao espectador a aparente síntese de seu cotidiano e o caráter definidor do sujeito. Compõe-se ainda do emprego, ao sentido de sua obra, de uma unicidade que suplanta as diferenças, as trajetórias várias e, sobretudo a inconstância do sujeito histórico. Sobre esse aspecto aparece uma fala de Jorge Amado afirmando em suas próprias palavras que “há uma unidade em minha obra que vem do primeiro ao último livro”, sempre em recorrência para o mesmo a característica de ser “um escritor ao lado do pobre contra o rico, do lado do futuro contra o passado, ao lado da liberdade contra a opressão, ao lado da fartura contra a miséria, ao lado do socialismo contra o capitalismo.” E assim, vinculando-se a um estado permanente de uma escrita tomada pela ação política das palavras, Amado deixa-se embalar principalmente pelo fato de estar identificado como aquele ligado a “Salvador, a Bahia, ao Brasil e ao mundo.”

A famosa casa do Rio Vermelho é descrita pelo romancista, em seu livro de memórias – *Navegação de Cabotagem* –, como sendo a sua aquisição por intermédio dos “dólares imperialistas do cinema de *Hollywood*” – através dos direitos de filmagem de *Gabriela* pela Metro-Goldwyn-Mayer em 1962 – e construída com o toque dos mais célebres artistas baianos que a transformaram em um clima de Bahia, com suas pinturas, móveis, orixás, entre os quais está “Exu que guarda e protege a casa”, e demais peças.⁸² Toda a casa é como um

⁸¹ *A casa do Rio Vermelho*. Direção: Fernando Sabino e David Neves. Produção: Bem-Te-Vi Filmes. Fotografia: David Neves. Salvador: 1973. 1 filme (10 min).

⁸² AMADO. Jorge. *Navegação de Cabotagem*: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei. Rio de Janeiro: Record, 1992.

lugar de memória.⁸³ E *lugar de memória*, em suas dimensões “material, simbólico, e funcional”, é algo revestido de um aspecto eminentemente sagrado, “objeto de um ritual”, que visa fixar aquilo cujo valor de rememoração não se quer perder, é monumentalizar um espaço que fala do vivido ou como quer ser lembrado, é de fato não perder a memória, “pois garante, ao mesmo tempo a cristalização da lembrança e sua transmissão”⁸⁴, e nesse amalgama o casarão é resguardado por sua áurea de sacralização da memória afetiva com vínculos que passam desde as intencionalidades de seu proprietário, mas também para a quem se direciona esse culto, ou seja seus leitores.

E em tudo isso há que se ter “*vontade de memória*”,⁸⁵ significando dizer que para se considerar um dado espaço como lugar de memória exige-se uma relação entre aquele que propõe a sua monumentalização, mas também é necessário que a sociedade consiga imprimir esse mesmo valor de identificação, para não ser apenas objeto histórico, mas de memória, esse aspecto que garante a constante atualização da lembrança.⁸⁶ O imponente casarão azul, cartão postal aos turistas, localizado no Centro Histórico do Pelourinho em Salvador, que abriga a Fundação Casa de Jorge Amado, é um bom exemplo desse desejo. Está para além de uma instituição arquivista a resguardar toda a documentação de seu proprietário, é muito mais um desejo do romancista em ter o seu *templo das sagradas escrituras*, ali onde fica o coração da cidade da Bahia, com todo o simbolismo a que se direciona, impactando diretamente seu público leitor. Sendo assim, se constitui como ponto central de elo com uma escrita em trajetória pretensa a traduzir nas palavras seu lugar, e ser memorial de quem as produziu. Segundo Carolina Calixto, a FCJA, inaugurada em 1986, deve ser percebida, em suas intenções criadoras, a própria ação direta do escritor, sendo identificada em seu papel de “intervenção na memória sobre si”, denotando os esforços em tornar mais concreta essa associação entre Amado e a cultura popular da Bahia, tendo no estado o retrato do “polo originário da nação brasileira”,⁸⁷ e o escritor seu grande divulgador.⁸⁸

⁸³ Termo alçado pelo historiador Pierre Nora. Ver em: NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, dez. 1993. p. 07-28.

⁸⁴ NORA, Pierre. Op. cit, p. 21-22

⁸⁵ Idem. p. 22

⁸⁶ DECCA, Edgar Salvadori. História, Acontecimento e Narrativa, In: PINHEIRO, Áurea da Paz, NASCIMENTO, Francisco Alcides do (org). *Cidade, História e Memória*. Teresina:EDUFPI, 2004.

⁸⁷ O trabalho de Carolina Calixto é de importante fundamentação dessa parte do trabalho, pois a partir de suas análises foi possível perceber que houve um processo de construção da memória sobre Jorge Amado e sua associação à identidade nacional, através de diversos mecanismos, dos quais os próprios investimentos discursivos do autor, que possibilitaram reordenar a trajetória e a obra do romancista nesse mesmo fim. Ver em: CALIXTO, Carolina Fernandes. *Jorge Amado e a identidade nacional: diálogos político-culturais*. Rio de Janeiro, 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/stricto/td/1515.pdf>>. Acesso em 24/06/2017. p. 23, 27.

Com tais apontamentos quero tornar evidente o fato de que por intermédio de diversos mecanismos, como o veículo cinematográfico, as narrativas memorialísticas, biografias, o erguimento de lugares de memórias, em conjunto, teceram uma rede discursiva pela qual tornou possível sedimentar no imaginário coletivo à menção a Jorge Amado como aquele responsável por recriar na arte literária tópicos da brasilidade. No cinema e na televisão, o romancista viu seus livros serem adaptados como pretexto de pelas imagens mostrar ao público brasileiro *o seu rosto*, pois para seus muitos adaptadores *à medida que o Amado escrevia a Bahia, refletia o Brasil*. Quanto a isso, é necessário destacar a existência de um processo histórico inerente a tais fatores, dada as condições históricas, e, sobretudo das posições assumidas pelo sujeito igualmente impactado pelas questões de seu tempo.

É a partir de fins dos anos 1950, especialmente na década de 1960 e anos mais a frente, que esse redirecionamento da figura do escritor com a identidade nacional passa a ser divulgada. Além do mais, nesse período as ideais do romancista se tornaram mais difundidas entre um público que se sobrepôs as fronteiras nacionais e por isso cada vez mais vasto, não apenas circunscrito aos círculos intelectuais e academicistas. Para Calixto, esta fase coincide justamente com o envolvimento mais acentuado de Amado em relação às questões etnoculturais, principalmente na identificação do mito do “Brasil como uma democracia racial”, e como acontecera com outros artistas de sua época, o escritor assumiu posições no plano político cultural que se alinhavam a muitas propostas estatais sobre o nacionalismo.⁸⁹

A publicação de dois de seus romances – os mais famosos quanto a público e divulgação de suas ideias –, *Gabriela* em 1958, e onze anos depois, *Tenda dos Milagres* de 1969, marcaram na carreira do autor o momento do literato engajado a perscrutar pelos traços definidores da nação, em suas características de “popular” e “povo mestiço”, coincidindo com uma mudança do estilo amadiano de escrita, “e particularmente do processo de sacralização de Amado e sua obra elevados a ícones da brasilidade, leia-se, de uma determinada leitura, percepção ou projeto de Brasil.”⁹⁰ De *Gabriela*, o brasileiro e o leitor estrangeiro descobriram a cor e o cheiro da típica mulher mestiça deste país (“a cor de cravo e o cheiro de canela”); do herói Pedro Archanjo, “pardo, pobre e paisano”, constatou-se a fibra do bom brasileiro mestiço, cordial, contrário aos preconceitos, principalmente o racial. É por assim dizer o início de uma fase em que o estilo criado, mais próximo de uma linguagem identitária, se

⁸⁸ Segundo a abordagem de Calixto, a Fundação se confunde com o próprio processo de revitalização dos pontos turísticos e históricos de Salvador, e nisso incluindo o próprio sucesso de Jorge Amado como o escritor responsável por criar e ao mesmo tempo divulgar a cultura baiana. CALIXTO, Carolina Fernandes. Op. cit, p. 30

⁸⁹ CALIXTO, Carolina Fernandes. Op. cit, p. 95-96

⁹⁰ Idem. p. 97

vincula a termos não propriamente ligados a seus anos de ativismo político, mas direcionado a reordenar sua trajetória, vida e obra, ligadas a falar sobre o Brasil.

Em um estudo sobre a recepção de Jorge Amado, num claro alargamento de seu público, Márcia Rios da Silva analisa que entre as décadas de 1970 e 1980, contexto em que a cultura midiática, em especial a televisão, ganhava cada vez mais um aspecto hegemônico no Brasil, verifica-se o instante de maior aproximação do romancista com o mercado imagético, concorrendo decisivamente para a sua recepção. Ainda para a autora, este fora seu segundo e maior momento no alargamento em termos de público – o primeiro vinculado a sua atuação partidária –, sendo até mesmo acusado de aderir ao sistema da Ditadura Militar em sua suposta “veiculação de um certo ‘nacional-popular’, caro a esse regime”.⁹¹ Como marco, a adaptação do romance *Gabriela*, em 1975, em formato de novela para a Rede Globo, significou a entrada de suas páginas para a televisão e uma clara abertura para o contexto mercadológico, o que funcionou como impulso à leitura de suas obras,⁹² sem esquecer aqui de sua imagem cada vez mais recorrente em todo o país.

Quando direcionado a analisar o contexto das adaptações de seus livros para o cinema, essas relações com o mercado estão inegavelmente inerentes e diretamente influenciadas por esse perfil público criado por e sobre Jorge Amado. “Os produtores da mídia não ignoram o sucesso editorial de Jorge Amado, valendo-se por isso de seu prestígio e poder, pelo ‘fenômeno’ de público, o que lhes assegura o investimento nas adaptações de suas obras [...]”⁹³

Naquele contexto, alguns cineastas que no período haviam se consolidado no cenário nacional – entre os quais, egressos das fileiras do Cinema Novo – investiram pesadamente nas adaptações literárias, interessados no sucesso garantido pelos romances do escritor baiano, mas também pela carga ideológica que os mesmos traziam, num cenário cujo qual as questões envolvendo o nacionalismo se acentuavam. Destaco aqui iniciativas dentro do período: pelas lentes de Bruno Barreto, *Dona Flor e seus Dois Maridos*, foi ao cinema em 1976, e *Gabriela Cravo e canela* em 1983; *Tenda dos Milagres* recebeu adaptação por Nelson Pereira dos

⁹¹ Esse estudo, elaborado por Márcia Rios da Silva, corresponde a sua tese de doutoramento pela UFBA, no qual a autora debruça-se sobre o volume de cartas enviadas por diversos leitores no período que medeia os anos 1970 e 1980, como resultante do sucesso alcançado por um dos principais momentos da recepção do artista Jorge Amado. Silva aloca as cartas em algumas categorias segundo tipos de leitores, são esses: o “**fã criador**”, “**fã promotor**”, “**fã midiático**”, “**fã pretendente a leitor**”, “**fã leitor turista**”, “**fã colecionador**”, etc., e por estes a autora foi construindo o entendimento de que por meio da mídia cultural o público do letrista se alargou amplamente. Ver em: SILVA, Márcia Rios da. *O rumor das cartas: um estudo da recepção de Jorge Amado*. Salvador: EDUFBA, 2006. p.55

⁹² SILVA, Márcia Rios da. Op. cit, p. 76

⁹³ Idem. p. 77

Santos no ano de 1977, e mais tarde o mesmo lançaria *Jubiabá* em 1986; anos mais tarde Cacá Diegues lança *Tieta do Agreste* em 1996.⁹⁴

Por diversas vezes, Jorge Amado afirmou ser “a adaptação de um romance para qualquer outro meio de comunicação [...] uma violência contra o autor”, perdendo o caráter artesanal da escrita, que cede lugar para o comércio, pois o “cinema, rádio, televisão [...] são indústria e comércio, o produto a ser oferecido, a ser visto ou ouvido (e não lido)”.⁹⁵ No entanto o mesmo julga que

*[...] a obra escrita alcança um público de alguns milhares de leitores, a tiragem de dez mil exemplares já é considerável, um best-seller brasileiro anda pelos vinte mil e olhe lá, existem os casos excepcionais, os exageros de cem, duzentos mil, bem raros os verdadeiros. Enquanto isso os filmes, as novelas e séries de televisão são vistos por milhões de espectadores incluindo milhares e milhares de analfabetos sem possibilidade de acesso ao livro. **Tieta** – falo da novela de televisão escrita por Agnaldo Silva baseada em meu romance – era vista cada noite por cinquenta milhões de apaixonados, segundo me informam. Aquele algo que restou de meu romance alcançou essa massa imensa.*⁹⁶

O que a princípio parece ser contraditório, ora pela “violência” do comércio, ora pela aceitação da venda dos direitos autorais, como se o literato se eximisse da vertente mercadológica, elevando o caráter ideológico como princípio, o mesmo se assemelha a uma forma de resguardar-se como intelectual compromissado, colocando a frente o reconhecimento da circulação de suas idéias. Nesse amalgama, no cerne desses interfluxos, é que se apresenta por um lado o desejo de tornar sua obra e seu nome conhecidos e os valores repassados, e por outro, a valoração comercial presente na incipiente indústria cultural.

A linguagem de Jorge Amado aqui se aproxima daquilo que Walter Benjamin nomeia de perda do “aqui e agora” da obra de arte, ou seja, sua pretensa “essência” ou originalidade deixa de existir e a “autenticidade” sede espaço para a reconfiguração, fato ao qual o filósofo chamou de fenômeno da “era da reprodutibilidade técnica”, marcado pela difusão em massa de um produto artístico concebido indistintamente como naturalmente voltado para a reprodução. Na concepção daquele intelectual a obra de arte em si desponta como algo a ser apreciado por seu intento criador, sua “aura”, aquilo que é distante e pode apenas ser admirado por quem observa, mas com a reprodutibilidade acontece o inverso, procura-se cada vez mais ter em mãos o produto artístico por diversas vias.⁹⁷

⁹⁴ FRAGA, Mirian (Org). *Fundação Jorge Amado: catálogo do acervo de documentos*. Vol. 1. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2009.

⁹⁵ AMADO. Jorge. Op, cit. p. 256-257

⁹⁶ AMADO. Jorge. Op, cit. p. 256-257

⁹⁷ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: GRÜNNEWALD, José Lino. *A idéia do cinema*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

Contudo, esse processar de eventos garantiu indiscutivelmente o sucesso *Jorge Amado* como intérprete da brasilidade. No decorrer daqueles anos sua figura, e de seus personagens ganhavam cada vez mais vida fora das páginas de seus livros. Teatro, televisão, cinema, monumentos turísticos, entre outros segmentos se utilizaram de Gabriela, Pedro Archanjo, Tieta, Dona Flor, para retratar o Brasil através da Bahia e seu povo mestiço, forte, cordial e sensual.

Como fator explicativo do sucesso na consolidação da memória sobre o literato enquanto ensaísta da nação, apresentei, partindo de um contexto bem específico, que se estende principalmente entre as décadas de 1970 e 1980, como uma série de iniciativas, das quais o próprio escritor é partícipe, se somaram nessa empreitada. Seja como produto memorialístico ou cultural, existiram assim evidenciado, estes resultados quanto os direcionamentos das categorias aqui apresentadas. Pretendo em sequência, perceber como foram elaboradas em torno de Jorge Amado uma série de narrativas, pelo próprio, e em consonância com seus contemporâneos, para criar a sua história, a partir de sua trajetória e seus diálogos intelectuais, a maneira de um conhecedor da brasilidade.

2.1.2 Escrita de si, escrita de sua história

Em 1992, aos seus quase oitenta anos de idade, cabelo branco e uma voz inconfundível de quem muito já havia declamando sua arte, Jorge Amado somava uma série de experiências decorrentes de sua vida literária, atuação política e cultural. Naquele ano, o literato lançara, pela editora Record, o livro *Navegação de Cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei*, no qual, mesmo negando a natureza de que se tratava a obra em seu subtítulo, contrariava ali várias declarações sobre jamais escrever um livro de memória. Em meio a tantas páginas de lembranças, Amado procurava dizer quem era, e como foi sua vida, um dizer sobre si que poeticamente ficou assim inscrito:

Nasci empelicado, de bunda pra lua, uma estrela no peito, a sorte me acompanha, tenho o corpo fechado à inveja, a intriga não me amarra aos pés, sou imune ao mau olhado. A vida me deu mais do que pedi, mereci e desejei. Vivi ardentemente cada dia, cada hora, cada instante, fiz coisas que Deus duvida, conveniente com o Diabo, compadre de Exu nas encruzilhadas dos ebós. Briguei pela boa causa, a do homem e a da grandeza, a do pão e a da liberdade, bati-me contra os preconceitos, ousei as práticas condenadas, percorri os caminhos proibidos, fui o oposto, o vice-versa, o não, me consumi, chorei e ri, sofri, amei, me diverti.⁹⁸

Tecendo em suas recordações a rede de relações com intelectuais brasileiros e extranacionais constituídas em sua trajetória, bem como falar da Bahia e do Brasil, de pessoas do povo e episódios inusitados, *Navegação de Cabotagem* é o retrato da participação mais

⁹⁸ AMADO. Jorge. Op, cit. p. 637

direta do escritor em perceber e descrever sua história. Uma espécie de narrativa que visa criar, na perspectiva de quem a escreve, o desejo de levar o sentido de sua navegação pelo mar da história, nas ondas tempestuosas do tempo, e visualizar de qual embarcação, de quais remos e tripulação se utilizou para chegar ao caminho do almejado porto. Seu mar é o mar da Bahia onde mora Iemanjá, o barco são seus livros, e sua tripulação é o povo baiano. Essa foi a maneira como, no contar de sua história, Jorge Amado desejou ser lembrado no auge de sua carreira como escritor.

As estratégias de “auto-representação”,⁹⁹ cabível ao todo autobiográfico e biográfico, compõem a marca mais singular no processo de uma “*escrita de si*”. Tais iniciativas correspondem a um conjunto que reúne “práticas de produção de si”, a exemplo das narrativas ordenadas pelo próprio sujeito, como também a “constituição de uma memória de si” pela assimilação de objetos ligados a quem procura a eles se identificar.¹⁰⁰ O historiador, portanto, deve partir, antes de tudo, da compressão de que tais figuras criadas sobre e por um personagem histórico em específico não corresponde a uma verdade sobre o vivido, mas uma produção carregada de profundas intencionalidades frequentemente despertadas pela própria forma como o ser experimenta e compreende sentimentalmente suas ações. Tendo isso em mente, devo portando, tomar precaução quanto a certa “ilusão biográfica” que prediz “a existência de um ‘eu’ coerente e contínuo, que se revelaria nesse tipo de escrita, exatamente pelo ‘efeito de verdade’ que ela é capaz de produzir.”¹⁰¹

Nesse intento, autobiografias como a já citada, e biografias que se multiplicaram formuladas sobre Jorge Amado, principalmente a partir da década de 1960 e nos anos finais de sua vida, servirão como ponto de partida para verificar a ordenação da trajetória do escritor com a finalidade de associa-lo a procura da identidade nacional, sobretudo partindo de sua associação e definição da Bahia como microcosmo do Brasil, seu lugar de origem. Tendo em vista que “externar um modelo de nação através da literatura nem sempre foi uma preocupação que esteve claramente presente na elaboração de suas narrativas”,¹⁰² procuro analisar como se deu essa linearização de sua obra.

“Ainda fatos mais distantes: veio ao mundo na fazenda Auricídia, em Ferradas, município de Itabuna, zona baiana do cacau, em 1 de agosto de 1912, apesar de o registro

⁹⁹ Expressão utilizada por Tânia Regina de Luca. Ver em: LUCA, Tânia Regina. Monteiro Lobato: estratégias de poder e auto-representação n’*A Barca de Gleyre*. IN:_____. GOMES, Ângela de Castro (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

¹⁰⁰ GOMES, Ângela de Castro. *Escrita de si, escrita da história*: a título de prólogo. IN:_____. *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. p. 11

¹⁰¹ GOMES, Ângela de Castro. Op. cit, p. 15

¹⁰² CALIXTO, Carolina Fernandes. Op. cit, p. 154

civil arrolá-lo entre os nascidos no município de Ilhéus.”¹⁰³ Assim está gravada na história a origem do mestre baiano, que mais tarde, logo no despontar de sua juventude se dedicaria ao universo da arte literária.

No bar Brunswick, nas ruas estreitas da cidade de Salvador, lá pelo ano de 1928, Jorge Amado, com seus dezesseis anos, sentado em meio a uma roda de jovens aspirantes pela literatura, ouvia e participava das muitas conversas regadas a álcool e “escândalos literários”. Ao lado de nomes como “Alves Ribeiro, João Cordeiro, José Severiano da Costa Andrade, Sosígenes Costa, Dias da Costa, Édison Carneiro, Clóvis Amorim”, fizeram “na Bahia uma revista de caráter universalista, condenando o verde-amarelismo e a brasilidade dos mineiros e paulistas.”¹⁰⁴

Em 1961 – fase que, como visto anteriormente, coincide com a maior divulgação de Jorge Amado sob o signo de intérprete do Brasil – essa foi à forma pela qual o escritor Miécio Táci iniciou uma das primeiras biografias sobre o romancista baiano. *Jorge Amado: vida e obra*, fora lançada em alusão aos trinta anos da literatura amadiana, e trouxe um arranjo reunindo releituras e interpretações sobre os romances publicados por Amado até aquele ano – *Lenita* (1929) – romance com participação de outros escritores – e o *Pais de Carnaval* (1930) até *Gabriela Cravo e Canela* (1958) e *A morte e a morte de Quincas Berro D’agua* (1959) – claramente buscando o direcionamento de um telos à escrita.

Mais obra do que vida, o biógrafo não se atém a muitos detalhes da atuação do romancista, a exemplo de sua longa fase partidária no PCB – revela apenas alguns fatos. Entretanto, preenche sua escrita na busca da existência de um *estilo amadiano*, descrito como uma maneira de escrever travestida de questões de sua gente, revelando um “escritor compromissado [desde sua estreia] com os problemas do tempo – sociais, políticos e filosóficos – um disseminador de ‘teses’ através do desenvolvimento literário de casos de ficção”,¹⁰⁵ propondo uma linearidade e convergência de temas tais como “o pitoresco folclórico, de sabor baiano”, e a “poetização dos temas populares.”¹⁰⁶

Logo nos começos desse estilo, nos recuados anos 1930, se encontra, tanto para o romancista como para seus biógrafos, uma espécie de clima cultural decisivo que culmina diretamente na ligação de Jorge Amado com os temas relacionados à identidade regional e consequentemente nacional. Indicado por Miécio Táci como a “DESCOBERTA DE

¹⁰³ Afirma Jorge Amado em *Navegação de cabotagem*, que Miécio Táci sabe mais de seus livros do que ele próprio. AMADO, Jorge. Op. cit. p. 234. Ver em: TÁTI, Miécio. *Jorge Amado: vida e obra*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961. p. 17

¹⁰⁴ AMADO, Jorge apud TÁTI, Miécio. Op. cit, p. 19

¹⁰⁵ TÁTI, Miécio. Op. cit, p. 26

¹⁰⁶ Idem. p. 27

CAMINHOS”, em 1932 o romancista adentrou ao conjunto dos escritores que encabeçaram o “movimento de 30” – ao lado de “José Américo de Almeida, Gilberto Freyre e Rachel de Queiroz”, entre outros – assinalando a sua atuação dedicada a extrair a “essência da alma popular”.¹⁰⁷ Nessa percepção, a publicação do romance *Cacau* em 1933, inaugurou o “gênero Jorge Amado”, colocado por Táci como “O encontro consigo mesmo, com seu verdadeiro restilo”,¹⁰⁸ que nesses termos se aparenta a algo metafísico, já preexistente, e encaminhado à descoberta, fato não crível na dinâmica histórica.

Trinta anos após a publicação de *Jorge Amado: vida e obra*, a tradutora dos livros do romancista para o francês, Alice Raillard,¹⁰⁹ lançou em 1992, no Brasil, uma das mais formuladas biografias sobre o autor, em termos de trajetória e obra. Transcrevendo para formato editorial, quinze dias de uma longa entrevista da autora com o literato, *Conversando com Jorge Amado*¹¹⁰, livro cujo entrevistado considerou “meu retrato de corpo inteiro na moldura da amizade”,¹¹¹ reúne uma série de percepções do autor sobre vários momentos de sua vida literária e a qual sentido a mesma se direcionou, sobretudo lançando o entendimento de um intelectual engajado em mostrar o Brasil.

Nessa mesma obra, as referências que Raillard busca sobre a origem da literatura do escritor baiano, tem uma proporção de *continuum*, ou seja, do início ao auge de sua trajetória existem elementos comuns. Um dos primeiros temas alavancados pela autora é justamente o clima político-cultural que se desdobrava durante os anos de 1930, como o modernismo, e o despontar da chamada “Revolução de 1930” e como todas essas questões incidiram sobre o escritor. A princípio, Jorge Amado enfatiza sua desfiliação, e de outros nomes da literatura daquele momento – principalmente os que seriam responsáveis pelo *regionalismo* – do *movimento modernista*, apresentado pelo mesmo como sendo um movimento puramente estilístico o orientado pelas classes dominantes do café. Em contra partida, ele e seus correligionários foram responsáveis por tecer uma literatura eminentemente calcada na realidade social do país, conferindo a arte escrita sua tutela de engajamento social.¹¹²

Por ocasião disso, afirma Amado: “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

¹⁰⁷ Idem. p. 40

¹⁰⁸ Idem. p. 41-42

¹⁰⁹ Em seu livro de memórias Jorge Amado, ao rememorar o momento da entrega do prêmio francês, *Prêmio Nacional de Tradução*, para Alice Raillard assim comenta: “[...] o prêmio dado a Alice é um pouco meu, sou seu traduzido, o único presente entre os brasileiros que ela traduziu e deu a ler ao público francês, os demais não estão em Paris.” AMADO. Jorge. Op. cit. p. 226

¹¹⁰ RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Trad. Annie Dymetman. São Paulo: Record, 1992.

¹¹¹ AMADO. Jorge. Op. cit. p. 227

¹¹² AMADO. Jorge *apud* RAILLARD, Alice. Op. cit. p. 57, 58, 59

dos problemas do povo e de *uma escrita baseada na língua falada no Brasil*.¹¹³ Como resultado desse pensamento, produz-se no imaginário intelectual, a ambientação daqueles anos como um fator explicativo de uma literatura dedicada a falar sobre o *lugar-origem* da nação, dado o número de artista e intelectuais que reivindicavam para sua região as características constituintes da identidade nacional,¹¹⁴ partindo de uma ficção tutelada pela realidade social, a exemplo do romance produzido no e sobre o “Nordeste”, considerado como o lugar de onde “saiu a primeira fornada dos verdadeiros romancistas do Brasil”¹¹⁵ e por isso “portador do verdadeiro brasileiro”.¹¹⁶

A imagem produzida sob o signo do engajamento cultural, aspecto que moveu o espírito da literatura regionalista, de fato reivindica sobre si um momento de descoberta da brasilidade. Quando debruçado diante a fase da escrita de Jorge Amado nesses interstícios, o regionalismo que ele produziu em seu *ciclo do cacau*, coincidente com os romances *Cacau* (1933) e *Suor* (1934), sobre a febre da economia cacauceira na Bahia, fica claro o fato de sua preocupação não se estender de imediato a ser identificado como um ensaísta do Brasil. Seu engajamento se direcionava muito mais as questões envolvendo as percepções da esquerda no país, quando o mesmo afirma que sua escrita se encontra “com o romance proletário dos anos 20”,¹¹⁷ e assume em sua estrutura narrativa a lógica marxista da luta de classes. Os enredos desses romances são preenchidos pela noção teleológica de fim comum, sobre o qual se desdobra de uma greve e desponta o horizonte da revolução proletária.

Integrando a esse conjunto dos primeiros livros, *Jubiabá* (1935), que poderia ser tomado como uma vinculação ao conteúdo da brasilidade por apresentar o tema da miscigenação brasileira, o problema do racismo e a cultura religiosa do candomblé baiano, enunciados que anos afrente identificaram o autor, é um romance povoado pela tensão da luta proletária. Nele, *raça* antes de ser caráter identitário, aparece predominantemente relacionada a um problema de classes. Desse modo, enquanto o teor biográfico procura cristalizar determinados aspectos como o encaminhamento de um suposto estilo futuro e definidor do pensamento do escritor, deixa transparecer que em verdade existiram entre aqueles instantes e os eventos futuros, e imprevisíveis, diferenças circunstanciais.

¹¹³ AMADO. Jorge *apud* RAILLARD, Alice. Op, cit. p. 60. Itálico meu

¹¹⁴ Stella Bresciani observa que já nos anos 20 essa movimentação de identificação do regional para o espírito do nacionalismo já se fazia presente entre muitos intelectuais, como a reivindicação de Gilberto Freyre em seu *Manifesto Regionalista* reivindicava “para ‘região Nordeste’” a “condição de berço da cultura brasileira autêntica”. Ver em: BRESCIANI, Stella. Op. cit, p.411

¹¹⁵ RAILLARD, Alice. Op, cit. p.65

¹¹⁶ AMADO. Jorge *apud* RAILLARD, Alice. Op, cit. p. 65

¹¹⁷ AMADO. Jorge *apud* RAILLARD, Alice. Op, cit. p. 56

Já tendo, portanto, ingressado na carreira literária, e influenciado pelas tendências de esquerda, no espírito de uma literatura engajada, logo não tardaria para que Amado adentrasse aos quadros do Partido Comunista Brasileiro. Neste, tendo ingressado na década de 1940, o escritor atuou num período de vinte e cinco anos, e dedicou a suas muitas páginas a falar sobre temas envoltos pela ideologia,¹¹⁸ de modo que seus personagens, além de serem proletários, passaram a ser identificados como militantes comunistas.¹¹⁹ Por esse viés, publicou livros a temas sugestivos como *A vida de Luiz Carlos Prestes* (1942), *Seara Vermelha* (1946), *O mundo da paz* (1951), *Os subterrâneos da liberdade* (1954), entre outros romances marcados pela referente temática.

No entanto, o ano de 1955 foi descrito por Jorge Amado como um período traumático, pois foi quando o romancista e militante rompe com o partido comunista. Ao descobrir os crimes políticos praticados por Stalin, e perceber que “aquele a quem víamos como um deus não era um deus”,¹²⁰ o escritor deixa sua filiação. É a partir daí que, não só o autor, procuraria fazer uma releitura de sua experiência, buscando minimizar o que é contraditório e principalmente o que poderia distanciar-lo da imagem amistosa de representante da cultura popular, e claro da identidade baiana/nacional, alinhando os romances dessa época com o sentido da busca pela transformação da realidade brasileira.

Dentro desse quadro é possível perceber sua trajetória apontando estilos de escrita diferentes, revelando um sujeito histórico igualmente complexo, entretanto frequentemente optou-se por afirmações como essa: “Seja como militante político no início da carreira, seja como romancista que enaltecia os mestiços, suas festas e seus sabores, [...] Jorge Amado sempre discutiu questões de âmbito nacional”,¹²¹ o que não é de todo errôneo. No entanto, existe um teor de conformação para sua obra endossada pelo sentimento de tornar em mestre, o escritor baiano. Seja em sua militância política, ou em sua descrição da sensualidade, dos sabores e cores do povo baiano/brasileiro, escolheu-se sedimentar, em meio ao pluralismo de sua trajetória e escrita, um intelectual diretamente assimilado a alguém que soube como

¹¹⁸ Isso não significa um enquadramento de sua literatura a apenas uma vertente puramente partidária, ou mesmo panfletária, pois mesmo tendo escrito livros decididamente voltados para questões caras a esquerda comunista, o escritor diversificou seus temas, e inclusive escreveu um livro em formato de guia sobre a Bahia – *Bahia de Todos os Santos*. O que enfatizo aqui é a presença marcante da vertente ideológica, e uma maneira de escrever que não reproduz um título que lhe é outorgado anos bem à frente.

¹¹⁹ ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. A militância política na obra de Jorge Amado. IN:_____. GOLDSTEIN, Ilana Seltzer; SCHWARCZ, Lilia Mortiz (Org.). *O universo de Jorge Amado: orientações para o trabalho em sala de aula*. 1 Ed. São Paulo: Companhia das Letras, V. 2., 2009. (Caderno de Leituras, Coleção Jorge Amado). p. 29

¹²⁰ AMADO. Jorge apud RAILLARD, Alice. Op, cit. p. 141

¹²¹ GOLDESTEIN, Ilana Seltzer. *O Brasil best seller de Jorge Amado: literatura e identidade*. São Paulo: Editora Senac, 2003. p. 38

ninguém traduzir a alma de seu povo, lutando ao seu lado e ao mesmo tempo apontando até mesmo o *seu ser*.

2.2. “Isto sois, minha Bahia/ Isto passa em vosso burgo”: a Bahia como o Brasil profundo de Jorge Amado

2.2.1 “Comunidades imaginadas”: a Bahia amadiana

Do resgate aos aspectos marcantes de sua proximidade com o povo baiano e conhecimento da realidade brasileira, até a imagem mais apurada de sua descrição sobre a verdadeira condição da brasilidade, Jorge Amado se mostraria como aquele sempre empenhado em dizer quem era seu povo. Nesse processo, a Bahia eleita como o cerne da nação, seria alçada como um universo sempre presente em seu pensamento, mas uma Bahia que como se vê não é experimentada de forma igual, ora é terreno da luta proletária, ora é o lugar do encanto do som do atabaque, das cidades povoadas por Gabrielas, com cor de cravo e cheiro de canela. Isso evidencia que sua Bahia passa por uma construção, ela existe pronta como um objeto referente, mas é seu mestre e escritor que consegue percorrer por suas veredas, por suas ruas íngremes ao estilo português, e calçadas de pedras negras manchadas pelo sangue do africano que foi escravizado nessa terra tão idílica. Ali fica a sua comunidade. Esta é, por assim dizer, sua *comunidade imaginada*.¹²²

Eu vim para Salvador menino, com onze anos de idade. E aí começou a minha maravilhosa aventura da vida popular baiana que dura até hoje. Eu comecei a viver misturado com o povo da Bahia, comecei a conhecer a Bahia, a cidade de Salvador por dentro, no contacto diário, e com todo o povo do candomblé, nas feiras, no mercado, nos saveiros, viajando no recôncavo, começando essa amizade que se tornou realmente íntima entre eu e o povo da Bahia. Começou aí.¹²³

Essa maneira de narrar sua trajetória como algo enraizado a urbe baiana, com um caráter intimista ao seu povo, a seus espaços naturais, as suas construções coloniais, as suas feiras, ao universo do candomblé, e mais propriamente o lugar para onde isso tudo converge e se mistura, a cidade de Salvador, passou a ser algo recorrente na fala de Jorge Amado. Essa declaração foi feita no curta-metragem intitulado *JorjAmado no Cinema*, gravado sob forte intenção biográfica em 1977 pelo cineasta Glauber Rocha, que em carta endereçado ao escritor o classificou como “*quase 40 minutos de verdade*”.¹²⁴ O curta lançava a proposta de

¹²² Expressão tomada a partir do conceito de *Comunidades Imaginadas*, elaborado pelo historiador Benedict Anderson, indica, a partir do estudo da constituição dos nacionalismos, a existência da sistematização de determinados traços comuns que ligam e identificam uma comunidade. Ver em: ANDERSON, Benedict. *Comunidade Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

¹²³ *Jorjamado no Cinema*. Direção: Glauber Rocha. Produção: Setor de Rádio e Televisão da Embrafilmes. Fotografia: Walter Carvalho. Salvador: 1977. 1 filme (36 min).

¹²⁴ GLAUBER, Rocha. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 600

adentrar aos aspectos íntimos da vida do romancista, e trazia entre outros tópicos, a sua relação com a Bahia, e como esta foi matéria-prima de sua escrita, e por isso alvo preferencial dos cineastas.

Indubitavelmente, esse estilo usado por Amado para referir seu itinerário, traça um aspecto singular ao que pretendo alavancar nesse tópico da pesquisa: perceber como o romancista se filia a essa proposta de “*amizade*” “*íntima*” com o “*povo da Bahia*”, e a partir disso como o mesmo produziu em suas narrativas imagens da Bahia, cujas quais se somaram na produção da ideia daquele espaço enquanto *microcosmo* do Brasil, e conseqüentemente Amado visto pela ótica de seu intérprete máximo. Para tanto, faço aqui uma espécie de recorte das principais obras do literato nas quais determinados enunciados fazem referência à descrição do estado, tendo em mente o caráter dos processos históricos inerentes à escrita.

No estudo dedicado a analisar os discursos historicamente forjados que denotaram a imagem apurada do *Nordeste*, o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, em *Invenção do Nordeste e outras artes*, coloca Jorge Amado ao lado dos escritores, como José Lins do Rego, diretamente envolvidos na criação de uma identidade para o espaço regional. No contexto dos anos trinta, marcado pelo engajamento político desses intelectuais, e uma literatura visando à captura do social, a obra do romancista surge com o intento de revelar o Brasil e o Nordeste, “visíveis em sua verdade, por serem falados pelo povo.”¹²⁵

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

Tanto Amado como Caymmi serão responsáveis pela instituição deste outro Nordeste, pela inclusão da Bahia na imagem, texto e escuta nordestina. O Nordeste dos veleiros que se balançam nas águas, dos marinheiros, das igrejas coloniais, do fetichismo. O Nordeste barroco, onde se misturam e se harmonizam, o material e o místico, o sagrado e o profano, a miséria e a alegria, o trabalho e ócio, o alto e o baixo. Um Nordeste talhado em pedra e madeira, no qual o candomblé traz o espírito até a terra e não o eleva aos céus. Nordeste dos ritos de possessão, do transe místico, onde se muda a identidade, onde as pessoas assumem uma outra personalidade até mesmo um outro sexo; o reino da ambivalência. Nordeste do candomblé, de indivíduos que não nascem complexos, mas por fragmentos e etapas sucessivas, que possuem certo número de almas. Um Nordeste, geografia religiosa, feita não só com fragmentos de seus antigos territórios culturais, mas com todas as participações místicas que esse território tinha com o

¹²⁵ ALBULQUERQUE JR, Durval Muniz de. Territórios da revolta. IN: *A invenção do nordeste e outras artes*. Ed. 3ª. São Paulo: Cortez, 2006. p 244

mundo dos espíritos, incorporando santos e caboclos de outras procedências culturais.¹²⁶

Desse modo, o primeiro referencial à Bahia, por Amado, foi descrevê-la enquanto atmosfera nordestina, a refletir a cultura e a identidade brasileira. Logicamente, esse entrelaçar de atributos foi sendo composto a medida da escrita de suas obras; significa dizer que as imagens sedimentadas foram travestindo-se de influências contextuais, próprias dos momentos experienciados pelo escritor. A Bahia, vista por essa paisagem frondosa, pelo universo místico, de seu passado intricado a África, compondo um Nordeste como origem, percorre também pelo sinal luta proletária, da miséria, do combate pela terra, revelando um personagem narrador de histórias que ora carrega a foice e o martelo, ora é o saudosista e amante do passado originário responsável pela miscigenação cultural e racial.

O traço da Bahia em seus primeiros romances, pela década de trinta, traz em si o odor do cacau,¹²⁷ é uma Bahia que desponta para o mercado capitalista e ao mesmo tempo da exploração do trabalhador. Muito mais centrado no aspecto da revolução, seus textos inicialmente estão modelados pelas regiões produtoras, a exemplo de Ilhéus, retratada em romances como *Cacau* (1933), *Terras do Sem Fim* (1943) e *São Jorge dos Ilhéus* (1944), que trazem o signo da luta pela terra na região, como suas primeiras pinturas sobre a da Bahia.

Dois dos romances publicados ainda na primeira fase de sua produção, *Jubiabá* (1935) e *Capitães da Areia* (1937), centraram-se ao mesmo modo em discussões de cunho social, um atrelado ao preconceito racial inerente a cor e a classe social, e o outro abordando o problema dos menores abandonados na grande cidade, a sobreviverem de pequenos furtos. O cenário que demarca boa parte da estória do negro Antônio Balduíno é o “morro do Capa-Negro”, localizado, no romance, na periferia da cidade de Salvador, onde mora também o pai-de-santo Jubiabá, que com sua sabedoria sobre a vida e os mistérios do candomblé transmite a fibra do grande mestiço baiano; o romance retrata a Bahia no entrelaçar entre o alto e o baixo do morro, ambos circundados pelos ares da origem do lugar, de seu passado escravocrata e de sua herança a persistir na luta por espaço. Em *Capitães da Areia*, ao narrar o duelo entre o universo marginalizado das crianças, destaque nos jornais da cidade como “crianças ladronas”, e o mundo das forças oficiais, Amado singulariza a Bahia pelo olhar entre o mar e os becos e vielas por onde aqueles órfãos percorrem, anunciando: “A cidade da Bahia, negra e religiosa, é quase tão misteriosa como o verde mar.”¹²⁸

¹²⁶ ALBULQUERQUE JR, Durval Muniz de. Op. cit, p. 246

¹²⁷ ALBULQUERQUE JR, Durval Muniz de. Op. cit, p. 24

¹²⁸ AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. São Paulo: Companhia das letras, 2008. p.30

Nesse amalgama, uma de suas primeiras obras a assumir decididamente a descrição mais apurada sobre a essência da Bahia, ao mesclar histórias de tempos passados, de nomes singulares, cores e sabores, o mundo mágico e misterioso, o mar sagrado, os templos católicos, os terreiros de candomblé com suas melodias saídas dos atabaques a invadir noite adentro no chamado dos orixás, foi o livro escrito sob o signo de guia e intitulado de *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. Publicado em 1945, o livro trazia a seguinte descrição sobre a “atmosfera da cidade” de Salvador:

*Sendo a cidade negra por excelência do Brasil, com uma grande população de cor, é aquela onde menos existe, em nosso país, o preconceito racial. O que não quer dizer que ele seja inteiramente inexistente. A mistura de sangue é muito grande e em sua consciência pouca gente poderá negar o avô negro mais ou menos remoto. A influência do negro sente-se em toda a parte. Não apenas no aspecto físico da cidade, mas na sua vida. A superstição alastrada confunde-se muitas vezes com a religião. Cidade religiosa, sem dúvida. [...] Há qualquer coisa de pagão na religião dos Baianos, qualquer coisa que raia pelo sensual e que faz com que as múltiplas igrejas não sejam se não uma continuação, estilizada e civilizada, das macumbas misteriosas. Ao lado desse religiosismo supersticioso encontramos um anticlericalismo militante no povo em geral. [...] junto ao povo negro a autoridade do padre é nenhuma se comparada à dos pais-de-santo, enquanto que as classes ricas, como em toda a parte, utilizam politicamente o padre sem lhe ter o menor respeito. Um povo bom, amigo de cores berrantes, ruidoso, manso e amável, de admiração fácil, acolhedor e democrata. Sob um céu de admirável limpidez, na fimbria do mar ou na montanha onde corre sempre uma cariciosa aragem, vive o povo mais doce do Brasil. Na cidade do Salvador da Bahia.*¹²⁹

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

O retrato da Bahia vai sendo aos poucos composto inicialmente por sua cor. Note que não é em si o estado federativo, antes este é visualizado e confundido com a cidade de Salvador, “Roma negra” e “Mãe das cidades do Brasil, portuguesa e africana”¹³⁰ – fato que se multiplica em muitos de seus romances –, “a cidade negra”, “com uma grande população de cor”, que remonta a tempos imemoriais, a uma herança notadamente africana que transcorre os tempos e concorre decididamente para a formação da grande cidade, pensada a princípio pelo viés da singularidade racial, beirando ao quase inexistente racismo. Ao mesmo passo em

¹²⁹ AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. Ed. 29ª. Rio de Janeiro: Record, 1980 p. 21-22

¹³⁰ AMADO, Jorge. Op, cit. p. 22

que a religiosidade toma conta de seu ambiente, mesclada com o catolicismo e trazendo a áurea de misticismo a acompanhar sempre as referências do autor. A religião, igualmente mestiça como o povo, característica sublime do espaço, sobrepõe o elemento negro (o candomblé) em detrimento do branco (catolicismo), este rejeitado por um “anticlericalismo” e pelas diferenças de classe – um traço na escrita vinculada ao pensamento da esquerda naquele momento, cujo qual Amado corrobora, mas contrasta com a ideologia partidária ao defender a religiosidade de matriz africana.

O povo é apontado por sua *cordialidade*, e se torna um exemplo ávido para o Brasil. Conjuntamente, ser baiano, como aparece em *Bahia de Todos os Santos*, é antes de tudo “um estado de espírito”, em que o sujeito deve apenas assumir determinadas características, “certa concepção de vida, quase uma filosofia, determinada forma de humanismo”, que supostamente fazem parte do *ser baiano*, para com este ser identificado, de modo que até mesmo os limites geográficos podem ser superados a fim de assumir a almejada identidade.¹³¹ Algo que se repete em outros discursos de Jorge Amado, como por exemplo, a menção – em *Navegação de Cabotagem* – a Guimarães Rosa não como “um romancista mineiro, mas sim baiano”, sobretudo por sua arte literária estar ligada a um caráter baiano, “à narrativa nordestina, escrita com sangue, não com tinta.”¹³²

Já pelo ano de 1958, como indicado anteriormente, com o romance *Gabriela, Cravo e Canela* Amado passou a compor seus personagens, e os signos dos espaços sob um estilo narrativo mais dinâmico, apostando na pluralidade dos personagens, e cada vez mais direcionado a ver a miscigenação brasileira e a Bahia como *locus*, enquanto aspectos de primeiro plano em suas narrativas. O romance ainda carrega tipos literários próximos a seus romances antecedentes, a exemplo do “coronel”, no entanto estes não mais enraizados apenas na estrutura social. A geografia da narrativa é o município de Ilhéus, cercado pelo mar, pelas cores e sabores locais, e de sua gente alegre a superar os ditames do coronelismo, da qual se sobressai uma mulher, destacada entre muitas por sua cor e meiguice da típica mulher baiana, a maneira da mulher brasileira, mulata dos prazeres do amor e do sexo.

A partir daí, a literatura amadiana traria intrínseca ao seu reconhecimento, essa imagem identitária como exteriorizada em *Gabriela*. Busco agora visualizar a quais referenciais Amado recorreu para compor em seus livros posteriores – citando aqui *Tenda dos Milagres* –, essa mesma linguagem.

¹³¹ AMADO. Jorge. Op, cit. p. 26

¹³² AMADO. Jorge. Op, cit. p. 134

Nas décadas subsequentes, essas referências ao caráter definidor da Bahia se somariam numa unicidade conferindo a obra de Jorge Amado um *telos* para o qual convergem a sua imagem apurada de Brasil. As diferentes narrativas, e as maneiras pelas quais as obras do escritor foram sendo elaboradas em detrimento dos contextos, somaram-se, pela ação dos sujeitos, para darem forma à interpretação do Brasil. Um país miscigenado, característico de uma cultura popular, dada a mistura, possuidor de categorias como “povo” e “meio”, vislumbradas sob um pluralismo harmonizante, e exaltado por sua democracia racial, encontraria nas páginas do romancista baiano uma espécie de fonte artística dotada de uma compreensão e sistematização do todo da brasilidade.

2.2.2 “A cópula da nação”

No ano de 1969, Jorge Amado publicara a obra que assinalaria sua maior associação enquanto ensaísta do Brasil. Nela a Bahia seria definida mais propriamente como um reflexo da Nação, a destrinchar uma espécie de genealogia que encontraria a raiz na qual estaria o *polo originário*, visualizado no tempo-espaço, e nos sujeitos partícipes desse processo. Fala-se da *miscigenação brasileira*, uma mistura entre o branco, o negro e o índio, ocorrida nos trópicos, e descoberta pelos olhares atentos de um sábio baiano, nascido do povo, crescido misturado com sua gente e seus costumes, de nome Pedro Archanjo – cujo pode ser percebido como o alterego do romancista que o deu vida, corpo, e mente, nas páginas de um livro. *Tenda dos Milagres* é por assim dizer o desejo amadiano de levar a sua literatura a um horizonte comum, o fato de propor uma interpretação sobre o Brasil.

A Bahia miscigenada, geografia imaginária com lastro na realidade de seus personagens inspirados em sujeitos históricos,¹³³ assumiu o espectro “que passava pela cópula que forjaria a nação”,¹³⁴ onde as relações entre o luso, indígena e africano demarcaria a condição do ser brasileiro. Como fator representativo, assim Amado escreveu:

Em seu terceiro livro, Pedro Archanjo analisou as fontes da mestiçagem e comprovou sua extensão, maior do que ele próprio imaginara: não havia família sem mistura de sangue – apenas alguns quantos gringos recém-chegados e esses não contavam. *Branco puro era coisa inexistente na Bahia, todo sangue branco se enriqueceu de sangue indígena e negro, em geral dos*

¹³³ Ilana Goldestein observa que para muitos a obra de Jorge Amado toma aspecto de guia por suas referências a fatos da realidade, e um desses mecanismos diz respeito ao fato da construção de vários de seus personagens inspirados por pessoas que o romancista manteve contado ou conheceu através das histórias e ditos populares. Por exemplo, Pedro Archanjo é a soma de vários nomes, a exemplo da história de Manoel Querino cujo qual escreveu algumas obras contrárias as teorias raciais que cruzaram o início do século XX. GOLDESTEIN, Ilana Seltzer. Op. cit. p. 180, 220.

¹³⁴ BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Visionários de um Brasil profundo: invenções da cultura brasileira em Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos*. Fortaleza, 2016. 300 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História. p. 39

dois. A mistura começou com o naufrágio de Caramuru, nunca mais parou, prossegue correntina e acelerada, *é a base da nacionalidade*.¹³⁵

“Branco puro era coisa inexistente” no Brasil. Nesse amalgama o emprego discursivo da associação com o “naufrágio de Caramuru”, a história do naufrago Diogo Álvares Correia que aportou na costa da Bahia, produz a imagem mítica da origem, como se ali naquele instante e território começasse um processo que “nunca mais parou”, do entrelaçar entre o português e o nativo. Nesse *continuum*, a *formação da família brasileira* possui em seu passado imemorial a herança de que “todo sangue branco se enriqueceu de sangue indígena e negro”.

Desde o século XIX, como aponta Lilia Mortiz Schwarcz, o Brasil era no olhar estrangeiro um lugar miscigenado, e aos poucos esse caráter de sua gente assumia, nos institutos científicos criados naquele período, aspecto negativo pelo olhar do *racismo científico* que classificava as gentes como degeneradas.¹³⁶ Em contra partida, o processo de positivação, tal qual presente em Jorge Amado, sobre a miscigenação, se originaria em contextos posteriores,¹³⁷ em que o sinal apenas se invertia, mas os termos racionais permaneciam, ou seja, biologicamente éramos definidos como mestiços de sangue enriquecido, e por isso física e mentalmente dotados.

A obra do pernambucano Gilberto Freyre tem parcela fundamental nesse novo olhar positivo sobre a composição racial da nação. Lançada em 1933 – resultante de sua tese de doutorado – sob o título de *Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*¹³⁸ foi responsável por compor um quadro de análise histórica e sociológica em que essa assimilação da miscigenação, a harmonização dos contrários, influenciaria muitos intelectuais e artistas ao longo do tempo. Nisso Schwarcz identifica Amado como “*O artista da mestiçagem*” delineando as influências que Gilberto Freyre imprimiu sobre o pensamento do romancista, ao considerar o sociólogo como o “pai da ideia” e o romancista como seu “grande artista e divulgador”.¹³⁹ E isso principalmente pelo traço marcante de seus livros, a figurarem “uma verdadeira aquarela do Brasil”, a julgar pela pluralidade da descrição das cores do povo desde “cabocla” e “cafuzo” a “tição” e

¹³⁵ AMADO, Jorge. *Tenda dos Milagres*. Ed. 25ª. Rio de Janeiro: Record, 1981. p.290 Itálico meu

¹³⁶ SCHWARCZ, Lilia Mortiz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições, e questão racial no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

¹³⁷ VAINFAS, Ronaldo. Casa-grande erótica: a sexualidade na obra prima de Gilberto Freyre. In: NASCIMENTO, Francisco Alcides do; VAINFAS, Ronaldo (Org.). *História e Historiografia*. Recife: Bagaço, 2006.

¹³⁸ FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Ed. 50ª. São Paulo: Global Editora, 2006.

¹³⁹ SCHWARCZ, Lilia Mortiz. *O artista da mestiçagem*. In: _____ (Org.). *O universo de Jorge Amado: orientações para o trabalho em sala de aula*. 1 Ed. São Paulo: Companhia das Letras, V. 2., 2009. p. 39

“vermelho”, pensados antes de tudo pelo signo do convívio harmônico, democrático, em verdade uma espécie de utopia romanesca para a nação.¹⁴⁰

Em *Navegação de Cabotagem*, Amado recordaria seu apreço pessoal para com Freyre e sua obra. Fazendo menção do episódio de seu encontro com o sociólogo em Lisboa no ano de 1979, o romancista aproveitou para dizer que não foi “vassalo de sua corte”, mas teve “plena consciência da significação de *Casa Grande e & Senzala*”, da qual proclamou “aos quatro ventos: *em suas páginas aprendemos porque e como somos brasileiros, mais que um livro foi uma revolução.*”¹⁴¹ Além disso, ao considerar o termo “revolucionário”, Amado coloca o livro de Freyre no rol das “Figuras decisivas na evolução da sociedade, portadores do fermento revolucionário, [que] não foram reconhecidas como tais, ao contrário, se viram tachadas de conservadoras, de reacionárias.”¹⁴²

Destoantes quanto às posições políticas assumidas ao longo de suas carreiras, estes intelectuais empunhavam as relações amigáveis sob o fundamental de seu convívio, e sempre reagiam com a boa dose de admiração pelo trabalho desenvolvido por seus pares. Em se tratando dos nomes elevados a categoria de investigadores da realidade e condição brasileira, o intercâmbio de ideias não passava despercebido, note que Amado fala de não ser “vassalo” de Freyre, talvez por seus posicionamentos na política, mas simultaneamente eleva a obra do sociólogo ao formato de “revolução”, pois angariou não simplesmente como nomeio de interpretação, ou tese interpretativa, mas para o literato é onde encontraríamos a resposta ao “porque e como somos brasileiro”, ou seja, o verdadeiro descobrimento, e por isso não cabível de críticas desmedidas.

No mais, é clara a presença da obra de Freyre na elaboração daquilo que Jorge Amado nomeia como “a base da nacionalidade”. O modelo miscigenado, nos parâmetros propostos nos anos trinta, tomaria aspecto decisivo na literatura amadiana no formato de sua base discursiva. Entretanto, se para o sociólogo pernambucano, foi no entre meio das casas-grandes e das senzalas do Pernambuco onde essa mistura se processou, o romancista baiano reivindica a Bahia na qualidade de território originário.

Nas circunstâncias históricas da publicação de *Tenda dos Milagres*, múltiplas teses de interpretação do Brasil ganhavam materialidade em diversas vertentes e círculos, desde o campo literário, passando pelo cinema até o meio acadêmico. O historiador Fábio Leonardo Castelo Branco Brito, ao analisar o processo de constituição de uma pretensa *linha evolutiva*

¹⁴⁰ Idem. p. 40

¹⁴¹ AMADO, Jorge. Op. cit. p.45 *Itálico meu*

¹⁴² Idem. p. 332

da cultura brasileira, forjada por uma série de intelectuais que capitanearam sobre si, ao longo dos anos, o signo de descobridores do Brasil e sua cultura, destaca que logo no prenúncio de 1960 nomes e matrizes explicativas que há muito se constituíram cânones, tomaram a cena para conformarem seus dizeres sobre a identidade nacional e elevarem a brasilidade ao universalismo.¹⁴³

Dentre as teses que se sobressaíram, estava aquelas que retomavam o argumento da definição do *ser brasileiro* sob o signo de sua pluralidade racial, e assim a suposta existência de nossa “democracia racial”. Desse modo, a leitura de Gilberto Freyre, elaborada nos anos trinta, ganhava cada vez mais espaço, principalmente porque em sua linguagem “Seriam os brasileiros, pois, donos de uma identidade mestiça que se expressava no calor dos trópicos, e essa tropicalidade lusa se tornaria, nesse sentido, sua teoria interpretativa do Brasil.” Naqueles anos, ao ingressar nos dispositivos oficiais da cultura, principalmente o CFC, Freyre levaria o discurso da região Nordeste como lugar da cultura, e se irradiaria “como uma autoridade que lhe permitia legitimar ou descredenciar outros discursos.”¹⁴⁴ Além disso, suas ideias foram decisivas para o fundamento das políticas culturais oficiais ancoradas nas “possibilidades de leitura do Brasil organizadas sob a celebração de sua sociedade que, pretensamente, festejava sua mistura étnica.”¹⁴⁵

Claramente, tal maneira de observar a sociedade brasileira difunde-se e é recepcionada por outros setores culturais vinculados diretamente ao clima cultural vivenciado pelas circunstâncias históricas. Nessa, a visão canônica de Freyre sobre o dizer a brasilidade, posto sob o patamar legitimador da cultura brasileira, teria profundos lastros no substrato artístico. A literatura amadiana, inserida cada vez mais nesse debate étnico, passou a representar as imagens da aquarela brasileira, percorrendo o mundo na divulgação do Brasil como esse país ideal que convive na diferença, e tem em seu caráter miscigenado o exemplo para outras partes do globo.

Essa noção da necessidade de tornar o Brasil visível a si mesmo e ao estrangeiro, sistematizado em um lugar comum, é recorrente, por exemplo, na própria forma como Jorge Amado constrói a narrativa de *Tenda dos Milagres*. O livro parte da estória de Pedro Archanjo, o baiano que no começo do século XX teria interpretado o país por sua condição mestiça, mas que permaneceu durante muito tempo no anonimato, até o grande cientista norte-americano, o personagem James D. Levenson, anos mais tarde, por volta de 1968,

¹⁴³ BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. Op. cit. p. 35

¹⁴⁴ Idem. p. 59

¹⁴⁵ Idem. p.61

chegar à Bahia e anunciar Archanjo como um dos maiores intelectuais brasileiros. Só precisou o toque estrangeiro, “como se tudo isso não bastasse, norte-americano”¹⁴⁶, para que aquele sujeito e suas ideias, até então desconhecido, percorresse o Brasil e o mundo, revelando nosso ser brasileiro.

Ademais, se naquele cenário, muitos intelectuais eram inscritos no livro canônico da interpretação do Brasil, e ápices da *linha evolutiva da cultura brasileira*,¹⁴⁷ Amado também passou a ser visto, no campo literário, como um cânone cultural. O próprio romancista, por muitos indícios, angariou características que o remetesse a intérprete da Bahia e do Brasil. Por exemplo, naquele mesmo romance, o personagem central mantinha características assimiláveis a trajetória e imagem que o romancista possuía até então; Pedro Archanjo “tem bastante coisa minha, quer dizer, de coisas que eu fiz e de coisas que eu penso.”¹⁴⁸ É como se o literato construísse um personagem a seu modo, aquele que nasce misturado com o povo, cresce em meio a vida baiana, e desperta para o conhecimento de sua gente mestiça e combatente do preconceito racial.

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

De um dizer sobre si, do erguimento de monumentos memorialísticos, à elaboração de um mito, Jorge Amado de fato influenciou uma forma de pensar quais características identificariam a brasilidade. A descrição apurada da atmosfera originária e ao mesmo tempo original, como o literato percebeu o estado da Bahia, circularia posteriormente na forma de

¹⁴⁶ AMADO, Jorge. Op. cit. p. 29

¹⁴⁷ BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. Op. cit

¹⁴⁸ ENTREVISTA com Jorge Amado. VOX Populi. São Paulo: TV Cultura, 1984. Programa de TV. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JYDMnwN4vBI>>. Acesso em: 08/03/2017.

material empírico para reproduzir em outros meios o que seus livros contavam. O espaço-tempo forjado em sua arte literária compõem-se de determinadas categorias que se somaram ao clima cultural vivenciado, e então tutelaram ao intelectual o lugar de referencial para pensar uma via à nossa identidade. Nesse interim, o setor cultural da cinematografia nacional se aportou nos escritos amadianos, em vista do lugar social ocupado pelo escritor e sua obra, para produzir *imagens brasileiras*.

Tendo isso em perspectiva procuro na sequência do trabalho pensar o sujeito Jorge Amado enquanto um literato eminentemente imerso no setor cinematográfico e dele participando ativamente, isso enquanto resultado decisivo desse imaginário produzido em torno de sua obra, responsável por liga-lo a esse setor cultural. Assim, a prioridade em analisar dois de seus livros adaptados para o cinema, por Nelson Pereira dos Santos, sinaliza sua maior ligação com a cinematografia nacional, mas também como a ideia de identidade brasileira mestiça, e a Bahia enquanto repositório dessa originalidade foi à temática que mais capturou o olhar dos cineastas.

CAPÍTULO 3:

ENTRE DUAS TENDAS: intertextualidades entre Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos



Figura 02: “Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos escrevendo o roteiro do filme Tenda dos Milagres, Salvador, 1975. Foto: Zélia Gattai.”¹⁴⁹

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

(Jorge Amado. Navegação de Cabotagem. 1992)

Aganju, Xangô
Alapalá, Alapalá, Alapalá
Xangô, Aganju
O filho perguntou pro pai:
"Onde é que tá o meu avô
O meu avô, onde é que tá?"

¹⁴⁹ Ver em: SOUSA, Douglas Rodrigues de. Tenda dos Milagres – romance, roteiro e filme: recriação e presença. Brasília, 2017. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/23332>>. Acesso em: <09/02/2018>. p. 27

O pai perguntou pro avô:
 "Onde é que tá meu bisavô
 Meu bisavô, onde é que tá?"
 Avô perguntou bisavô:
 "Onde é que tá tataravô
 Tataravô, onde é que tá?"

Tataravô, bisavô, avô
 Pai Xangô, Aganju
 Viva egum, babá Alapalá!
 Aganju, Xangô
 Alapalá, Alapalá, Alapalá
 Xangô, Aganju

Alapalá, egum, espírito elevado ao céu
 Machado alado, asas do anjo
 Aganju Alapalá, egum, espírito elevado ao céu
 Machado astral, ancestral do metal
 Do ferro natural
 Do corpo preservado
 Embalsamado em bálsamo sagrado
 Corpo eterno e nobre de um rei nagô

Xangô

(Gilberto Gil. Babá Alapalá. 1976)

Novamente faço parada na casa do Rio Vermelho, número 33, bairro distinto de Salvador. No escritório da casa estão dois ilustres artistas. O escritor baiano, Jorge Amado, debruçado sobre sua máquina de escrever, da qual deu vida a seus incontáveis personagens que povoaram seus livros, entre eles Antônio Balduino e seu herói Pedro Archanjo. Com olhar atento de quem aprecia escritos, está o consagrado cineasta paulista, Nelson Pereira dos Santos, que há muito já havia declarado sua admiração pelo romancista que naquele instante resolvera trabalhar a seu lado na elaboração de um novo filme. Uma fita que impactaria a crítica cinematográfica nacional ao tocar em temas caros a época, como miscigenação, democracia racial, etnicidade, candomblé e identidade nacional.

A fotografia a cima, feita em 1975 por Zélia Gattai, esposa de Jorge Amado, registrou o momento em que os dois artistas trabalhavam no processo de adaptação do romance *Tenda dos Milagres* (1969) para a criação do roteiro fílmico da película que dois anos depois chegaria às telas do cinema brasileiro. Essa imagem em si possui um caráter singular ao que proponho analisar sobre a relação entre os dois intelectuais, e nas trocas semânticas envolvendo literatura e cinema na elaboração de signos pertencentes a uma dada época e clima histórico. A mesma representa a ação mais direta da criação de uma nova obra artística,

o filme, subsidiada pela escrita literária, pois é o escritor e o cineasta que elaboram uma nova linguagem, ancorada pela imagem, cuja qual tem sua fonte na matéria prima de um romance.

Início então esse capítulo sob o signo da intertextualidade. A fotografia; a declaração sobre o sentido das adaptações; e uma música de Gilberto Gil. Ambas elaboram um mosaico de elementos responsáveis por juntas criarem uma teia de significados cuja qual, na análise historiográfica, permite compreendermos determinadas configurações de uma época sobre a produção cultural.

Como em diversos momentos de *Navegação de Cabotagem*, Amado deu considerações sobre o fato de sua obra ser adaptada e traduzida para outros veículos. Falou desde uma “violência contra o autor” até a garantia da maior circulação de suas ideias. Na citação a cima é possível visualizar que o escritor percebe esse caráter de sua obra em quanto *sua* apenas quando a mesma não passa pelo processo de divulgação, quando ela entra em circulação para outros consumos, usos e dizeres, as reconfigurações passam a imprimir outros tópicos de significados, mesmo quando as intenções se assemelham, e nisso o sentido de propriedade intelectual sua “deixa de existir”, e “passa a pertencer aos outros”.

Nesse contexto a obra cinematografia, fruto da adaptação literária, passa então a representar esse outro, pois mesmo recorrendo aos temas da base referente, se produz a partir de outros mecanismos, e faz da intertextualidade uma forma de criar imagens com jogos discursivos que passam pela linguagem escrita, falada, fonográfica, visual, e etc. Ou seja, é um produto cultural elaborado por elementos diversos que visam dar sentido a determinadas questões a qual se destina. Por exemplo, a música de Gilberto Gil, lançada em 1976, e posta como trilha sonora de abertura do filme *Tenda dos Milagres*, funciona como esse jogo intertextual, pois recorre a matriz musical para formatar sentidos que remontam a proposta fílmica que faz uso de um romance recheado por questões de formação étnica. Não por acaso, “Esta canção condensa toda a temática e proposta do filme sob um ponto de vista étnico e racial”,¹⁵⁰ uma vez que traça uma espécie de raiz genealógica de ancestralidade na qual a “*busca pela origem*” é “uma busca identitária”,¹⁵¹ características presentes na construção tanto da estória do Pedro Archanjo de Jorge Amado, bem como do Pedro Archanjo de Nelson Pereira dos Santos.

Desse modo, analiso a intertextualidade segundo as proposições de Jaislan Honório Monteiro ao indicar que “se um discurso mantém relações com outro discurso, ele não é

¹⁵⁰ SANTIAGO JR, Francisco das Chagas Fernandes. *Imagens do Candomblé e da Umbanda: etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970*. Niterói/ Teresina, 2009. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História. p. 196

¹⁵¹ Idem. p. 197

concebido como um sistema fechado sobre si mesmo”,¹⁵² significando dizer que os projetos se inter cruzam e geram um novo produto sob novas características resultando de diálogos com outros campos. Além disso, esse procedimento indica que é possível perceber determinadas inquietações próprias de um contexto histórico cujas quais concorreram para dar forma a um substrato artístico carregado de intencionalidades e fruto de temáticas e referenciais caras aos objetivos dos sujeitos responsáveis por empreendê-los. No caso da literatura adaptada para o cinema, são seus temas, sua forma de enredo, e o lugar social em circulação, além da posição do seu autor na cena cultural e política, que influem na sua escolha como matéria prima de produção de outra face artística.

Nessa conjuntura, o cinema surge com suas questões próprias, e largamente possui vínculos com as configurações sociais e culturais que o produziu, ele possui uma relação com a ambiência histórica seja para nela interferir ou ser por ela formatado. Ou seja, é “a sociedade que o contextualiza, que define sua própria linguagem possível, que estabelece seus fazeres, que institui suas temáticas.”¹⁵³ No entanto, é importante considerar o filme não como espelho a refletir a realidade social, ou o mero emprego do termo de representação, mas tomar essa última característica pelo valor das representações as quais os sujeitos elaboram a partir do cinema, nessa medida o “filme representa dependendo do que os sujeitos indexam nele. A representação não funciona sozinha, ela nasce da conflagração específica de agentes com interesses particulares sobre uma imagem que os confronta com uma perspectiva de mundo.”¹⁵⁴

Desse modo, pretendo analisar como as configurações do cinema, a partir da década de 1970, tocaram em aspectos como a constituição de uma leitura sobre a identidade brasileira remontando ao modelo miscigenado proposto por intelectuais como Jorge Amado. Naqueles anos, diversos cineastas, como Pereira dos Santos, já haviam lançado filmes que tocavam no conceito racial como chave interpretativa do Brasil, seja para mostrar as manifestações religiosas como o Candomblé e a Umbanda ou para discutir o problema racial brasileiro em termos de classe. Já em meados da década de 1970 e idos de 1980, as leituras que ressaltavam

¹⁵² MONTEIRO, Jaislan Honório. Arte como experiência: cinema, intertextualidade e produção de sentidos (1961 – 1972). 2015. 197 f. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Piauí – UFPI, Teresina, 2015. p.130

¹⁵³ BARROS, José D’assunção. Cinema e história – considerações sobre os usos Historiográficos das fontes fílmicas. *Comunicação & Sociedade*, Ano 32, n. 55, p. 175-202, jan./jun. 2011. Disponível em: < <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/CSO/article/view/2324> >. Acesso em: 03/04/2019. p. 180

¹⁵⁴ SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas da relação história e cinema. *Domínios da imagem*. Londrina, Ano III, nº 3, p. 76

nossa “democracia racial”¹⁵⁵ passaram a contrastar com novas concepções sobre *raça* que despontavam no Brasil, encabeçadas por grupos e intelectuais empenhados em elaborar uma identidade negra negando peremptoriamente a forma como o cinema nacional trabalhava naquele momento a representação do negro e sua cultura.¹⁵⁶ É no interior desse cenário conflitante pelo qual percorrerei as imagens cinematográficas forjadas sob o pretexto de levar a brasilidade à telas da nação.

Tendo indicado tais proposições, tenho por intento traçar nesse último capítulo uma abordagem que priorize as leituras de Brasil presentes no cinema das décadas de 1970 e 1980, em específico a cinematografia de Nelson Pereira dos Santos, no tocante as referências compartilhadas entre o cineasta e o romancista Jorge Amado, na conformação de uma ideia de brasilidade que celebra sua identidade mestiça. Para tanto, faço um cruzamento entre os pontos de contato de ambos os artistas, no que concerne o destaque de Amado enquanto “professor do Brasil” e fornecedor da Bahia como um modelo para se pensar o restante da nação. E como aspecto mais decisivo dessas trocas culturais, analiso, num horizonte intertextual, duas adaptações fílmicas, *Tenda dos Milagres* (1977) e *Jubiabá* (1986), homônimas a dois romances do escritor baiano, como potenciais instrumentos de leitura dessa representação do Brasil.

3.1 Diálogos referenciais entre Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos: a literatura e o cinema na definição do Brasil mestiço

3.1.1 “Jorjamado no Cinema”

Como abordei no capítulo anterior, Jorge Amado nem sempre se colou no lugar de intérprete do Brasil. Sua obra literária possui uma variedade de temas que serviram a diferentes contextos e formas de pensamento do sujeito histórico responsável por elaborá-la. Foram suas visões de mundo, ativismo político, afetividades, e demandas de seu tempo que o inspiraram a escrever vidas na diegese ficcional, que em momentos o identificou como

¹⁵⁵ O conceito de “democracia racial” será abordado aqui a partir da historicização do termo que ao longo dos anos passou a sistematizar a ideia de que o Brasil se constituía como um “paraíso racial”, onde inexistia o preconceito de cor. Termo amplamente atribuído a Gilberto Freyre, por sua obra ter sido o símbolo da caracterização de nossa miscigenação racial, na verdade não é empreendido pelo sociólogo, pelo menos até o período pós 1964 quando a noção se sedimenta na fala do intelectual reforçada pela política conservadora. Os começos do termo na verdade estão presentes nos escritos de Roger Bastide por volta de 1944. Ver em: GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Classes, Raças e Democracia*. São Paulo: editora 34, 2002.

¹⁵⁶ SANTIAGO JR, Francisco das Chagas Fernandes. Imagem, raça e humilhação no espelho negro da nação: cultura visual, política e “pensamento negro” brasileiro durante a ditadura militar. *Topoi*, v. 13, n. 24, jan.-jun. 2012, p. 94-110. Disponível em: <https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwi_xfGKOP3UAhWFOT4KHQdJBKsQFggmMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.scielo.br%2Fpdf%2Ftopoi%2Fv13n24%2F1518-3319-topoi-13-24-00094.pdf&usq=AFQjCNFyGcEZjk_X7FoQ6vdmxTmCbO7IPg>. Acesso em: 26/06/2017.

militante comunista, amante do candomblé – do qual se fez Obá –, o baiano da cidade de Salvador, deslumbrado com o Recôncavo, o Pelourinho e o mar habitado pelos pescadores. Entretanto sua literatura passou a ser reordenada em uma *linha evolutiva* pela qual os tópicos de brasilidade foram elencados como objeto central do artista, e a Bahia sob o ícone de polo originário da nação, e nisso o mesmo fora considerado um ensaísta do Brasil. Foi justamente no campo cinematográfico onde essa sua imagem se fez repercutir, e diversos cineastas como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, não pouparam termos para dizer que em suas obras é indiscutível a presença e influência decisiva do escritor de *Gabriela*.

Desde o início da carreira, Amado dera indícios de sua admiração e ligação com os primórdios do cinema nacional, chegando a afirmar que seu “relacionamento com o cinema brasileiro vem dos tempos heroicos”, do “Brasil recém-chegado da Revolução de 30”, onde “a febre do cinema se alastrava e se firmavam.”¹⁵⁷ É nessa época, por exemplo, em fins da década, que o jovem escritor participou da criação de “diálogos e cenários para chachadas”.¹⁵⁸ Mas sua relação com esse campo das artes passa tanto pela criação de uma companhia cinematográfica, como também chega a atuar em um filme, além de ter sido sempre aclamado por muitos cineastas. Em 1962 Amado “Cria a Proa Filmes, companhia de cinema cujo primeiro e único trabalho é a adaptação de Seara Vermelha.” Já em 1968 o cineasta Roman Polanski “visita Jorge Amado para agradecer ‘a alegria que seus livros me proporcionaram na juventude.’” Como ator, em 1977, “Interpreta um dos apóstolos de Cristo na cena da ‘Última Ceia’ do filme A Idade da Terra, de Glauber Rocha.”¹⁵⁹

Não só como admirador e admirado do cinema, Amado também foi alvo preferencial de muitos cineastas enquanto referencial de temáticas para ganharem forma no cinema. Assim, sua influência mais direta na ceara da cinematografia foi ter se tornado um dos literatos mais adaptados pelos cineastas, num total de dez adaptações até a década de 1990, somando as produções nacionais e internacionais.

Logo em 1948 a companhia estadunidense Atlântida adaptou o romance *Terras do Sem Fim* (1942) sob o título de *Terras Violentas*; o livro *Seara Vermelha* (1946) ganhou sua versão fílmica em 1963 pelo italiano Alberto D’Aversa; já o célebre *Capitães da Areia* de 1937 foi recriado por Hall Bartlett em formato fílmico no ano de 1970, também pela cinematografia estadunidense, sob o título original de *The Sandpit Generals*; pelos incentivos governamentais da Embrafilme o cineasta Bruno Barreto lançou, em 1975, *Dona Flor e Seus*

¹⁵⁷ MADO, Jorge. Op. cit. p. 489 - 490

¹⁵⁸ AMADO apud RAILLARD. Op.cit. p. 119

¹⁵⁹ FRANCESCHI, Antônio Fernando (Org.). *Cadernos de Literatura Brasileira n.3: Jorge Amado*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.p. 18-21

Dois Maridos adaptado do livro homônimo de Amado; o francês Marcel Camus lançou em 1977 o filme *Otalia de Bahia – Os pastores da noite*, a partir do livro *Os pastores da noite* de 1964; pela Regina Filmes *Tenda dos Milagres* (1969) foi adaptado por Nelson Pereira dos Santos em 1977; *Dona Flor e Seus Dois Maridos* ganhou sua versão estadunidense em 1982 com o título de *Kiss Me Goodbye*; Bruno Barreto adaptou também *Gabriela, cravo e canela* lançando o homônimo em 1983; pela segunda vez adaptando outra obra amadiana Nelson Pereira dos Santos lançou em 1986 o filme *Jubiabá*; e já em 1996 Cacá Diegues adaptou no formato película o romance *Tieta do Agreste* (1977).¹⁶⁰

No tocante a cinematografia nacional é entre os nomes consagrados, sobretudo aqueles egressos do Cinema Novo, que mais se relacionaram com Amado e sua obra, tanto pela proximidade afetiva e intelectual, como também pelas temáticas contidas em seus livros. Considerando isso, assim o romancista salientou:

[...] os tempos de agora, o Cinema Novo: Luiz Carlos Barreto, o patriarca, jovem patriarca, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Rui Guerra, Bruno Barreto, uma geração porreta. Com uma estrela no peito e a paixão do Brasil, Glauber Rocha comandou o pelotão, foi crucificado pelos patrulheiros em nome das ideologias caducas.¹⁶¹

Esse fato chama atenção pelo aspecto de que Jorge Amado elege tais nomes como sendo os representantes de “uma geração porreta”, da qual é possível encontrar o sentido de nossa produção cinematográfica; ou seja, são aqueles alinhados com a proposta de um cinema constituído sob forte base nacional. O cinemanovismo para o mesmo é compreendido como “os tempos de agora”, concebido enquanto condição histórica da arte cinematográfica de seu período, e aparentemente o único modelo de produção fílmica, isso porque o escritor sempre se referia com bom ânimo aos seus representantes pelo fato de considera-los portadores de uma linguagem brasileira.

Não por acaso, Glauber Rocha é tido pelo romancista como aquele que estando a frente, comandou o grupo, tendo afirmado em outra oportunidade que “Glauber Rocha é o Brasil; é a personificação do Brasil”, não obstante a obra do cineasta é, em suas palavras, possuidora de “um parentesco” com a sua, “uma coisa do Nordeste e da Bahia”. E num

¹⁶⁰ Essas informações foram colhidas na tese de doutoramento de Douglas Rodrigues de Sousa, cuja qual elabora uma das primeiras análises da relação de Jorge Amado com o cinema. Mesmo sendo um trabalho da área das letras, e vinculado diretamente a uma análise sobre linguagem, o estudo fornece contribuições imprescindíveis a minha análise. Esses dados foram sistematizados pelo autor em um quadro organizado por datas de publicação das obras de Amado e ano, produtora e diretor das adaptações fílmicas. Ver em: SOUSA, Douglas Rodrigues de. *Tenda dos Milagres – romance, roteiro e filme: recriação e presença*. Brasília, 2017. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/23332>>. Acesso em: <09/02/2018>. p. 55

¹⁶¹ AMADO, Jorge. Op. cit. p. 492

trocadilho, se Rocha era o Brasil, e sua obra ligada a de Jorge Amado, o retrato da nação passava também por esse.

Logo o despertar do interesse dos produtores em suas obras, acentuado a partir dos anos 1960, indiscutivelmente se dava pelo lugar de poder consolidado pelo escritor no âmbito artístico, e principalmente pela imagem autorizada de um literato engajado em representar o Brasil mestiço em sua escrita. A Bahia de seus livros se erguia como um espaço idílico, onde os personagens ficcionais eram identificados com pessoas reais, visíveis no genuíno brasileiro originado no seio da “Roma Negra”, além de ser lá uma espécie de espelho que refletia toda a nação. A miscigenação, sempre apresentada pela via da mistura biológica e pela criação cultural, identificada no ardor sexual de seus mulatos e mulatas, e principalmente nas manifestações religiosas presentes no Candomblé, foi o elemento mais ressaltado de seus livros. O clima democrático com que seus personagens conviviam e sonhavam conquistou logo os olhares de artistas e intelectuais dispostos a flunar pela idealização de outros mundos possíveis.

3.1.2 “Jorge Amado foi o grande professor do Brasil”: a disciplina da miscigenação

Foi o paulista Nelson Pereira dos Santos que, dentre todos os cineastas diretamente ligados a Jorge Amado, representou a relação mais próxima desse com o cinema, ao adaptar duas das obras mais representativas na identificação do modelo de miscigenação proposto por Amado, que são *Jubiabá* e *Tenda dos Milagres*. Percebo assim não puramente pelo caráter da adaptação em si, visto que outros diretores também transpuseram enredos de sua obra para o cinema, mas, sobretudo pelo grau de participação na elaboração da fita e da relação com os temas discutidos tanto pelos romances como pelos filmes. De um lado Amado, como apresentei anteriormente, deu contribuições no roteiro de *Tenda dos Milagres*, romance apontado com frequência por seu autor como sua obra mais importante; e de outra perspectiva, a proximidade temática de *Jubiabá* que era naquele período resgatado pelo romancista enquanto a fonte de temas, revisitados “vinte e cinco anos mais tarde”, presentes no livro de 1969 voltado a discutir a “questão da formação da nacionalidade brasileira.”¹⁶²

Os pontos de contato entre os dois artistas começaram desde muito cedo, por volta da década de 1950, tanto que Jorge Amado afirma:

Conheci Néelson quando ele era ainda quase uma criança, quando ele fez, há mais de trinta anos, *Rio Quarenta Graus*, seu primeiro filme. Naquele tempo, eu tinha um papel importante na comissão cultural do PC e também tinha atividades relativamente... importantes no movimento internacional dos intelectuais comunistas, no que ocorria na Europa etc. Muito frequentemente

¹⁶² AMADO apud RAILLARD. Op.cit. p. 105

eu ia à Europa, devido a minha participação no movimento pela Paz, no Concelho Mundial pela Paz, organismo controlado pelo Partido Comunista. E, quando Néelson foi à Europa, fui eu que o pôs em contato Joris Ivens, de quem eu era e ainda sou muito amigo. Néelson foi agraciado com o prêmio de melhor realizador jovem num festival de cinema na Tchecoslováquia.

*Desde essa época sigo a carreira de Néelson, e vi seus dons desabrocharem. É um grande cineasta que trouxe progresso ao cinema brasileiro. Somente Glauber se compara a ele, são os dois grandes mestres. Muito diferentes.*¹⁶³

Ambos os artistas em suas declarações costumam fixar como o início de suas relações o marco do lançamento do filme *Rio, 40 Graus* no ano de 1955, que representou o instante da projeção de Santos no cinema nacional. Além do mais, é no seio da militância política de esquerda que as trocas referenciais daqueles artistas iniciam, nas suas concepções sobre o popular, e na maneira como essas leituras aparecem em determinadas obras. Por exemplo, a política cultural lançada pelo referido filme “gerou uma grande polêmica em torno da representação da realidade brasileira”, ao projetar “em imagem cinematográfica uma capital federal distante daquela dos cartões-postais”¹⁶⁴, centrada nas desigualdades enfrentadas pela classe pobre e negra dos grandes centros urbanos. Por esse motivo o filme foi censurado, e simultaneamente desembocou um movimento de liberação da película, do qual Amado participa ativamente.¹⁶⁵

Para além desses fatos de ligação dos artistas, na própria composição temática e o arranjo do filme, Santos afirma que “a presença de Jorge Amado em *Rio 40 Graus* é evidente. Os meus heróis são os meninos, com seu lado “capitães da areia”, que saem da favela e vão vender amendoim, no Rio de Janeiro, em um domingo, no verão...”¹⁶⁶ Nesse aspecto, desde as primeiras produções de Santos há um profundo perfil de ligação entre o segundo artista em relação ao primeiro, a partir da escolha de determinados temas esboçados pelo romancista.¹⁶⁷

Chamo atenção ainda para esse caráter intimista que Amado destina a Pereira dos Santos, dando o sentido de ser um acompanhador da obra do cineasta, e assim, considerar de forma implícita sua influência para com a carreira do produtor da fita *Jubiabá*. O escritor aproveita para reforçar a consideração de ser aquele responsável pelo “progresso” alcançado

¹⁶³ AMADO apud RAILLARD. Op.cit. p. 111-112 Itálico meu

¹⁶⁴ SILVA, Jaison Castro. Por um cinema sociólogo? Alternativas dentro do projeto cinematográfico brasileiro p. 304

¹⁶⁵ PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. *Rio, 40 graus: a disputa pela imagem da capital do Brasil nos anos dourados*. *Acervo*, v. 28, n. 1, p. 120-131, jan./jun. 2015. Disponível em: <<http://www.brapci.inf.br/index.php/res/download/53831>>. Acesso em: 24/04/2019

¹⁶⁶ Entrevista concedida por Nelson Pereira dos Santos à revista *Cult* em 24 de fevereiro de 2012, no clima do ano em que se comemoraria o centenário de Jorge Amado. Ver em: PIRES, Luiz. Jorge Amado por Nelson Pereira dos Santos. *Cult*, 2012. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2012/02/jorge-amado-por-nelson-pereira-dos-santos/>>. Acesso em 05/02/2018. p. 2

¹⁶⁷ SOUSA, Douglas Rodrigues de. Op. cit

no “cinema brasileiro”, figurando, ao lado de Glauber Rocha, lugar de mestre de nossa cinematografia.

O interesse por parte de Santos em filmar Jorge Amado desdobra-se então da forma como o primeiro foi construindo seus referenciais para compor sua proposta cinematográfica. Como abordei anteriormente no primeiro capítulo, Nelson Pereira dos Santos estava fortemente articulado com as ideias da constituição de um cinema nacional, recheado por “um conteúdo de características nacionais”,¹⁶⁸ e foi no grupo identificado como Cinema Novo que o mesmo se firmaria enquanto o principal articulador do cinema voltado a uma interpretação do Brasil.

Na terceira edição da revista *Cadernos de Literatura Brasileira*, editada pelo Instituto Moreira Sales em 1997, voltada para a vida e obra consolidada de Jorge Amado, o editorial trazia uma seção intitulada de “Parceiros de viagem” na qual personalidades e intelectuais de destaque descreveram suas impressões e contatos com o literato. Dentre esses estava Darcy Ribeiro, Mario Llosa, Oscar Niemeyer, e claro, Nelson Pereira dos Santos. Esse último fez a seguinte consideração: “o olhar amadiano que juntamente com Gilberto Freyre ajudou a fundar o Brasil moderno, sempre esteve presente, desde os anos 30, nos filmes brasileiros e, mais recentemente, em novelas e seriados de TV”.¹⁶⁹ Ou seja, essa declaração deixa transparecer que os modelos interpretativos forjados por aqueles intelectuais repercutiram e legitimaram discursos sobre as formas de nomear o Brasil e sua produção cultural, a exemplo do cinema, influenciando decisivamente o pensamento de muitos sujeitos, entre os quais está Santos.

Mais diretamente, Nelson Pereira dos Santos reforça, na seguinte afirmativa de 1986, algumas considerações que relaciona seu primeiro encontro com Jorge Amado ao aspecto de ser esse uma referência para se pensar o país:

Para mim, ainda muito jovem, ‘*Jorge Amado foi o grande professor do Brasil*’; ele nos ensinou a ver. E na prática, nas grandes campanhas culturais, a realização do congresso para o cinema, ele sempre estava na frente – como ele estivera desde o começo, através da sua presença literária. Eu o conheci em São Paulo, quando ele era deputado e um dos líderes da esquerda no setor cultural. Tornei a encontra-lo depois no Rio. Quando Rio 40 Graus foi proibido – ele era acusado de dar uma imagem negativa do Brasil, e portanto de ser subversivo! – foi novamente Jorge Amado que encabeçou um movimento a meu favor. Ele escreveu um belo artigo.¹⁷⁰

¹⁶⁸ SILVA, Jaison Castro. Op. cit. p. 304

¹⁶⁹ SANTOS, Nelson Pereira dos. In: FRANCESCHI, Antônio Fernando (Org.). *Cadernos de Literatura Brasileira n.3: Jorge Amado*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.p

¹⁷⁰ SANTOS apud RAILLARD. Op. cit, p. 122

A indicação que Santos faz entre a sua juventude, colocando Jorge Amado como “o grande professor do Brasil” e aquele que “nos ensinou ver”, ressalta tanto o aspecto formativo de sua maneira de encarar a sua noção de Brasil, como também a do ciclo dos demais cineastas. Ou seja, suas relações com o romancista tem seu cerne naquilo que ele representa enquanto referencial, uma vez que Santos o destaca como alguém sempre presente nos debates cinematográficos, desde sua presença física como também “sua presença literária”. Isso indica o espaço que Amado, tanto como artista e intelectual, e o conjunto de sua obra, seus romances, assume por aqueles que o considera intérprete do Brasil.

Aliado a isso, o símbolo que Pereira dos Santos passou a representar no ambiente cinematográfico trazia intrínseco a si essa direta ligação de uma arte engajada no sentido de mostrar esse “Brasil” nas telas. Atrelado a isso estava seu intento de produzir um cinema autêntico que acaba por encontrar suas bases no grupo cinemanovista consolidado nos anos sessenta, sendo alçado como um dos seus pensadores e até mesmo considerado “pai” ou “papa” da proposta, no dizer de Alex Vianny.¹⁷¹ Isso de certa forma desloca a imagem comumente associada a Glauber Rocha enquanto o grande líder do movimento e fundador do *Cinema Moderno*,¹⁷² reforçada por discursos como o do próprio Jorge Amado que atrela o sucesso e maestria de Néelson Pereira dos Santos a partir de um suposto reflexo do cineasta baiano.

Nesse entrelaçar de questões – desdobradas desde a década de 1960 e que se estende por outros anos na fala daqueles sujeitos – adaptar romances como *Tenda dos Milagres* na verdade tornava mais concreta essa correlação de pensamento sobre a forma como era percebida a ideia de Brasil e seu processo de formação. Todo um quadro de questões constituídas por referenciais históricos, e sobre uma base vinculada a nossa ancestralidade que resultou na miscigenação brasileira, representava naquele instante uma oportunidade de projetar as tão celebradas “características nacionais”. Nisso é indiscutível, e ao mesmo tempo fica explicado, o lugar de destaque que *Tenda dos Milagres* possui na fala do escritor e do cineasta mais além do que *Jubiabá*, escrito ainda no início da carreira do literato, mas retomado naqueles anos sobre as mesmas aspirações.

No curta-metragem filmado por Glauber Rocha em 1977 – *Jorjamado no cinema* –, logo nos blocos iniciais, o cineasta elabora um diálogo com Jorge Amado tocando no caráter singular de sua presença no campo cinematográfico. O romancista é indagado sobre sua apreciação referente a livros já adaptados e qual a exatidão alcançada pelos diretores.

¹⁷¹ Sobre isso consultar SILVA, Jaison Castro. *A tessitura insuspeita*. p. 275

¹⁷² LIMA, Frederico Osanan Amorim. Op. cit

Glauber Rocha – Ô Jorge você é o autor, o escritor mais filmado do mundo, nenhum escritor no mundo teve três romances filmados, e já têm, quatro mais serão filmados. Você o que tem achado dos filmes? [...] A sua opinião de crítico sobre Marcel Camus, Bruno Barreto, e Nelson Pereira dos Santos? Jorge Amado – Eu sou velho amigo do Camus, não é? Camus fez um filme com muito amor, compreende? Pode ter ficado um pouco pitoresco, isso e aquilo, mas talvez tem, sobretudo, *um amor enorme pelo Brasil e pela Bahia*, pelo povo sobretudo. E aí o Bruno fez um filme admirável, de uma coisa, de uma finura, uma graça né? Tirou o máximo dos atores. E o Néelson é aquela coisa, *um filme extraordinário*. Eu acho uma coisa impressionante, *foi tão baiano como se fosse Glauber Rocha*.

Glauber Rocha – Você acha que os diretores representam exatamente o mundo, seu mundo imaginário? Você, como é que você acha das representações que eles fazem, corresponde, por exemplo, algum desses filmes, corresponde exatamente aquela cena que você pensou? O seu sonho foi traduzido?

Jorge Amado – Por exemplo, no filme do Néelson *há certas cenas que são exatamente aquilo que eu pensei, transformados em cinema* e com a grandeza do Néelson, né? Com a grandeza do Néelson. O filme do Néelson, Glauber, eu considero, do ponto de vista político, por exemplo, um filme exemplar. *É uma lição do que é o Brasil e de como se constrói o Brasil, e de como o povo Brasileiro luta para construir uma nação original, com sua cultura original. Uma nação, grande nação mestiça, a única grande nação mestiça do mundo*. Isso o Néelson nos dá uma lição né? É um filme, além de tudo, didático, né? Toda a beleza clássica.¹⁷³

Essa transcrição traz muitas questões caras a minha análise, e talvez seja um dos pontos principais dessa sessão. Primeiramente, chama atenção à afirmativa de Glauber Rocha em considerar Jorge Amado como o “escritor mais filmado do mundo”, realçando a importância e circulação ampla da obra amadiana a influenciar o setor cinematográfico não somente nacional, mas também internacional, sobretudo no que concerne a divulgação da imagem da Bahia e do Brasil a partir de sua literatura – o que a princípio explicaria o direcionamento da titulação do curta. Nesse mesmo viés chama atenção também o fato de destacar três cineastas que elaboraram, naqueles anos, produções fílmicas seja a partir da adaptação homônima a seus romances, no caso de Bruno Barreto com *Dona Flor e Seus Dois Maridos* em 1976 e Néelson Pereira dos Santos com *Tenda dos Milagres* em 1977, ou inspirados nas temáticas do conjunto da obra, no caso do francês Marcel Camus que foi motivado entre outros livros, pelo romance *Os pastores da noite* (1964), resultando no filme *Otalia de Bahia* de 1977.

A cada um daqueles cineastas Jorge Amado emprega uma classificação atrelada a perspectiva do ponto de vista da obra cinematográfica propriamente dita e sobre aquilo que possui ligação consigo mesmo. Ao comentar sobre Camus, além de sua amizade, é indicado que em seu filme é possível identificar um amor a “Bahia” e ao “Brasil”, e claro descoberto

¹⁷³ *Jorjamado no Cinema*. Direção: Glauber Rocha. Produção: Setor de Rádio e Televisão da Embrafilmes. Fotografia: Walter Carvalho. Salvador: 1977. 1 filme (36 min).

em sua obra; já sobre Bruno Barreto louva o trabalho feito com *Dona Flor*; mas é sobre Nelson Pereira dos Santos que o escritor emprega o adjetivo “*extraordinário*” para falar de seu filme tão “baiano”, e por isso quase “como se fosse [de] Glauber Rocha”.

Outro ponto importante nesse recorte é o fato da pergunta de Glauber Rocha elencar uma característica muito singular na apreciação de Amado sobre as adaptações de seus livros, no tocante ao grau de exatidão que os diretores alcançaram sobre o “seu mundo imaginário” tal qual o mesmo pensou. E como resposta o romancista indica, numa fala de bastante deslumbramento, que para o mesmo, Pereira dos Santos é quem de fato conseguiu alcançar, em termos de cinema, aspirações de seu imaginário, ao produzir “cenas que são exatamente aquilo que eu pensei”.

E nessa perspectiva, seu mundo imaginário, é a Bahia e o Brasil pensado sob o signo da mestiçagem, por isso considera Tenda dos Milagres “um filme exemplar”, principalmente porque em sua concepção a fita figura uma verdadeira lição sobre quem nós somos; ela ensina sobre nossa formação. E nesse ponto de vista o cineasta, ao traduzir numa linguagem didática de quem ensina sobre nossa cultura, uma cultura original, se transfigura enquanto *professor do Brasil*, aquele que como seu mestre, ensina o povo sobre seu *ser* e leva ao mundo o retrato, em imagens genuinamente brasileiras, de nossa “grande nação mestiça.”

Que Brasil é esse mostrado por Nelson Pereira dos Santos? Que referências o mesmo produziu na composição de signos sobre essa brasilidade mestiça? Tendo uma carreira que atravessou um logo percurso na cinematografia nacional, e alcançado lugar de destaque, um de seus referencias sem sombra de dúvidas foi Jorge Amado e o que esse representava no Brasil daquele momento. Muitas demandas postas ao cinema, no período que medeia à década de 1970 e 1980, estavam travestidas de questões das quais a representação do Brasil era tema de base para muitos produtores, e a vertente que discutia o sentido de nossa composição étnica se destacou sobremaneira.

O limiar da década de 1970 representou para muitos nomes já consagrados no campo cinematográfico brasileiro um momento de traçar novos rumos, sem, contudo abandonar antigos ideais de uma arte voltada para o nacional, como haviam defendido os cinemanovistas. Integrantes que haviam feito parte daquele grupo, por exemplo, tiveram de se integrar num cenário notadamente marcado pelo crescimento da indústria cultural e da intervenção direta da política cultural adotada pelo governo ditatorial, principalmente através da Embrafilme, que frequentemente fornecia temas pelos quais o cinema deveria trilhar,

sobretudo quando o assunto era *mostrar o Brasil* no aspecto de sua “cultura popular”¹⁷⁴. Esse signo “popular”, sempre atrelado à definição da busca pela identidade nacional, se fortaleceu durante aqueles anos, e oportunizou a continuação desses antigos ideais; e é nesse contexto que “Dois cineastas magnetizaram boa parte das discussões sobre cultura popular nos anos 1970 em diante: Nelson Pereira dos Santos e Carlos Diegues.”¹⁷⁵

A postura assumida por Nelson Pereira dos Santos foi a de maior destaque nesses debates sobre o popular. Suas realizações fílmicas, a partir daquele momento, ressaltavam essa característica em primeiro plano, como a recorrência da representação das religiões de matriz africana, notadamente o Candomblé e a Umbanda, enquanto esse elemento popular. Mas isso denotava apenas parte do todo que representaria o cerne de suas produções, o fato de propor uma visão sobre *a democracia racial*, identificada em filmes como *O amuleto de ogum* (1974) e reforçada na fita *Tenda dos Milagres*, e mais tarde em *Jubiabá*. Isso desembocaria num debate que trouxe para o campo cinematográfico embates sobre noções como raça e etnicidade.¹⁷⁶

O cinema daquele decênio trazia como marca central o ideal de representar o negro e sua cultura sob o signo da religiosidade, e ancestralidade, ainda mais num âmbito em que o Estado procurava assumir a “*questão nacional*” pela via dos temas populares, e das raízes de nossa formação, influenciando decididamente nas produções.¹⁷⁷ Esse fator não foi impasse aos cineastas ligados a uma tradição de pensar o Brasil a partir de sua formação étnica mestiça, influenciados por artistas e intelectuais como Jorge Amado e Gilberto Freyre, pelo contrário, representou na verdade oportunidade para fazer cinema em tempos difíceis, com apoio estatal, uma vez que seus projetos aparentemente se alinhavam no tocante a identidade.

Filmes, a exemplo de *Tenda dos Milagres* e *Xica da Silva*¹⁷⁸ “foram centrais na formação de demarcação étnica e de atualização racial no imaginário do campo cinematográfico brasileiro”, pois impulsionaram debates amplos sobre como o traço étnico era posto pelos cineastas.¹⁷⁹ No caso de *Tenda dos Milagres*, Pereira dos Santos lançou em meio ao debate sobre etnicidade a característica fundante do filme - e também do romance amadiano – que foi o fato de apresentar e defender a *democracia racial*, sendo a película

¹⁷⁴ SANTIAGO JR, Francisco das Chagas Fernandes. Op. cit, p. 25, 30

¹⁷⁵ Idem. p. 60

¹⁷⁶ Ibidem. 67-69

¹⁷⁷ Ibidem. 71

¹⁷⁸ Filme lançado em 1976 pelo cineasta Cacá Diegues.

¹⁷⁹ SANTIAGO JR, Francisco das Chagas Fernandes. Op. cit, p. 76

apontada como representante da condição nacional e superação para o problema do racismo pela consciência de nossa “mulatice”.¹⁸⁰

O componente étnico, introduzido na cinematografia nacional enquanto composição temática dos filmes, logo catalisou uma série de discussões que colocaram grupos antagônicos em ampla divergência quanto à ideia da representação do negro atrelada à imagem que se queria produzir sobre a identidade nacional.

No Brasil dos anos setenta eram crescentes os movimentos de reafirmação em prol dos direitos do negro, e principalmente na luta contra o preconceito racial existente num país de população majoritariamente negra. Entendendo que a concepção de um *movimento negro* se estende por outros períodos de nossa história, a partir daquela década houve um processo de constituição e reconfiguração do que se chama de “movimento negro contemporâneo”, cujo qual recorria a um amplo referencial de tradição de “luta contra o racismo” “em meio a um período de ditadura militar”, mas que, diferente de concepções anteriores, a sua grande especificidade fora justamente denunciar e se opor “ao chamado ‘mito da democracia racial’ e a construção de identidades político-culturais negras.”¹⁸¹

Outra característica presente nessas movimentações era a influência externa ao pensamento de reafirmação identitária. Nesse interim a circulação dos ideais norte-americanos impactaram diretamente o mundo, e em específico o Brasil que produzia suas releituras, por exemplo, a partir de movimentos como “Black Power” e o conjunto musical definido como *Soul*, que deram inspiração para grupos brasileiros como o *Black Rio*, no Rio de Janeiro, e na Bahia o bloco afro de carnaval *Ilê Aiyê*.¹⁸² Além disso, as influências de intelectuais extranacionais, principalmente vinculados aos movimentos de independência de territórios da Ásia e África, e os que se consolidavam no território nacional, serviram de base intelectual para a atualização das posições assumidas pelos agentes que encabeçavam esses grupos, assim destacou-se os escritos de Frantz Fanon e Florestan Fernandes, entre outros tidos como essências “para a ‘formação da consciência negra’”.¹⁸³

Naquele momento, intelectuais como o escritor Jorge Amado tomava consciência das posições que passaram a divergir diretamente com tudo aquilo que sua literatura representava em termos da concepção sobre o modelo alegre da miscigenação, e do que essa característica já representava mundialmente na visão sobre a identidade brasileira, e seus livros enquanto

¹⁸⁰ Idem. 82

¹⁸¹ PEREIRA, Amílcar Araújo. “O mundo negro”: a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995). Niterói, 2010. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História. p. 97,98

¹⁸² PEREIRA, Amílcar Araújo. Op. cit, p. 128-129

¹⁸³ Idem. p. 135-136

repositório, dentro da literatura nacional, de tais características. Diante disso seus discursos passavam consideravelmente a uma posição que reafirmava seus escritos, e defendia sistematicamente os modelos interpretativos de posituação de nossa condição mestiça, como o mesmo falava.

No ano de 1984 o escritor concedeu uma entrevista à jornalista Sílvia Poppovic no canal de televisão TV Cultura pelo programa “Vox Populi”,¹⁸⁴ no qual se comentava o lançamento do livro *Tocaia Grande: a face obscura*, mas ao mesmo tempo pontuava uma série de questões envolvendo a vida, obra, e posições assumidas do escritor. Aparecem na entrevista, perguntas feitas de vários nomes da arte e intelectualidade brasileira como o músico Alceu Valença, o sociólogo F. H. Cardoso, a escritora Lygia F. Telles, o cineasta Nelson Pereira dos Santos.

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

Eu acho que só há uma forma de acabar com o racismo no mundo, é a mistura de raças, não uma outra, é a mistura de raças, é que brancos, negros, índios, amarelos se misturem e daí resultem povos mestiços. Não há outra solução. Todas as demais posições assumidas levam ao racismo, todas as demais, a única maneira de acabar com o racismo é a mistura de raças, não há uma segunda. Quanto a meus personagens, eu creio que pode se dizer da minha literatura tudo o que se deseja e se queira dizer, menos que ela é racista, a racista, é exatamente uma expressão de racismo esta posição, porque eu creio que poucos, muito raros escritores brasileiros lutaram de uma forma tão, digamos, veemente e tão constante contra o racismo como eu próprio. Minha obra, eu acho que o fundamento dela é a luta contra os preconceitos e, sobretudo contra o preconceito racista que é o mais monstruoso de todos, seja ele exercido pelo branco, seja ele exercido pelo negro, seja ele exercido pelo amarelo, pelo judeu, o racismo venha de onde venha é uma miséria, e sempre que se toma uma posição de discriminação contra um estrato de menor posição é racista. Eu sou muito a favor, por exemplo, de todos esses grupos negros, de música, de reivindicação que se formam no Brasil todo, porque eu acho que tudo que concorra pra se mostrar a importância da cultura negra dentro da cultura brasileira é muito bom, mas quando daí decorre pro racismo, pra uma coisa de confrontação, é sempre racismo. Outro dia tive uma experiência muito curiosa, estive comigo o ministro do Estado de Moçambique, Estado negro da África, ele próprio negro que estava de visita ao Brasil e ele esteve em encontro em São Paulo com alguns desses grupos, e de repente ele parou e disse: mas vocês são

¹⁸⁴ ENTREVISTA com Jorge Amado. *VOX Populi*. São Paulo: TV Cultura, 1984. Programa de TV. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JYDMnWn4vBI>>. Acesso em: 08/03/2017.

racistas. Por causa das posições defendidas também contra os brancos, contra... quer dizer, quando a pessoa se afasta, quer o isolamento, sabe o que é isso minha filha? É influência norte americana, é a influência de que aqui a grande civilização é americana com os brancos de um lado e os negros de outro, racistas os brancos e os negros, assim, eu estive lá e sei. Agora é influência americana, porque o correto é que nós somos brasileiros, nós não somos negros, nem europeus, nem latinos, nem africanos, nós somos a mistura do branco, do negro e do índio, nós somos bons mulatos brasileiros, bons mestiços, essa é a nossa originalidade.¹⁸⁵

Notoriamente, Jorge Amado reagia a esses confrontos pela via da reafirmação inseparável entre sua literatura e aquilo que para o mesmo confere a nossa condição racial, que é o fato de sermos “bons mulatos brasileiros, bons mestiços”. Naquele cenário, onde se discutia cada vez mais a luta contra o racismo, a posição do autor era a de que o modelo que sistematiza o caráter da miscigenação brasileira dava ao mundo a fórmula e solução mais viável a superação do preconceito racial, ou seja, a explicação de que somos resultado de uma mistura racial dos três grupos mencionados. Além disso, por tais apontamentos é possível identificar a menção aos grupos identificados com o *movimento negro* crescente no Brasil do período, e contrários as posições voltadas para uma vertente étnica, como a de Amado, que excluía a constituição de grupos identitários e propõe uma espécie de pluralidade capaz homogeneizar uma identidade comum.

Isso é reforçado quando a fala do autor chama atenção para o fato desses movimentos vincularem suas ideias a uma “influência americana”, da qual o fenômeno do *apartheid* fornece uma ideia segregacionista entre negros e brancos, e o racismo parte, em sua visão, da relação de antagonismo entre os lados. Assim, o intelectual parte da visão de que não existe outra condição ao debate racial senão o fato da existência de nossa mistura resultar não em grupos, nem “negros, nem europeus, nem latinos, nem africanos”, mas sim em mestiços, fato que se mostraria amplamente aceito por aqueles vinculados a perspectiva intelectual do mesmo, a exemplo do filme de Pereira dos Santos, *Jubiabá*, que retomava três anos depois o olhar amadiano sob as questões envolvendo o debate racial.

Naquela mesma entrevista o ativista negro Adomair Silva¹⁸⁶ interpelou o romancista sobre os usos feitos das religiões “afro-brasileiras, como Candomblé e Umbanda”, no seu conjunto literário, por uma visão que não conferia, segundo aquele, “o devido respeito que deveriam ser dadas”. Numa expressão de incômodo, o escritor respondeu a pergunta de um

¹⁸⁵ ENTREVISTA com Jorge Amado. Op. cit.

¹⁸⁶ Consegui algumas informações sobre o Adomair Silva. O mesmo é graduado em Pedagogia entre 2004 - 2009 e dedica seus estudos a temas relacionados ao *movimento negro*, raça, etnicidade, etc. Destaca-se entre seus trabalhos o título de sua especialização em Gestão de Políticas Públicas em Gênero e Raça, a saber, *Racismo, Discriminação e Preconceito Raciais: definir é preciso: pressupostos epistemológicos de base para a elaboração de Políticas Públicas em Gênero e Raça*. Mais informações ver em: <https://www.escavador.com/sobre/3331174/adomair-da-silva>.

forte contraste em relação a um dos principais elementos presentes na literatura amadiana que é a importância dada a manifestações religiosas como o Candomblé enquanto elemento síntese da noção de cultura miscigenada e resistência negra. Silva falava de um possível desrespeito por parte do escritor em trabalhar aquelas religiões com um aspecto “folclórico” e não de uma relação de prática religiosa. Na sua fala há ainda, possivelmente, a exigência de trabalhá-las por seu caráter de identidade puramente negra. Ao passo que Jorge Amado argumenta a indagação por duas vias, primeiro direciona o desconhecimento de suas obras por parte do ativista – ao dizer “eu acho que você nunca leu um romance meu” –, e em seguida se coloca como o principal escritor da literatura brasileira a trabalhar as religiões de matriz africana.¹⁸⁷ No entanto, isso acaba por revelar como suas posições, amplamente aceitas por parte da intelectualidade nacional, passaram a ser questionadas por sujeitos que constituíam outros referenciais para se pensar noções de cunho étnico.

Se no campo literário cada vez mais se confrontava os modelos criados entorno da visão miscigenada, no âmbito cinematográfico isso não seria diferente. Com *Jubiabá e Tenda dos Milagres* Nelson Pereira dos Santos levava ao cinema essa visão da nação, e abraçava, em meio aos contrates, as posições defendidas por intelectuais como o romancista baiano, e por isso enfrentou o olhar pesado da crítica, para além do campo cinematográfico.

As críticas lançadas ao filme *Tenda dos Milagres*, por exemplo, passavam pelo confronto direto da ideia de mestiçagem e pelo quadro da democracia racial, como se vê nessa declaração do sociólogo Muniz Sodré em 1977:

Ela espelha o que poderíamos chamar de doutrina do mestiçamento. Em seus termos, a Bahia aparece como um cadinho de culturas e etnias, capaz de fornecer um modelo, miscigenado e sensual, para a consciência brasileira. A “civilização baiana” seria “mulata da melhor mulataria”. Posição idêntica adotava Mário de Andrade quando, falando sobre danças dramáticas nacionais (bumba meu boi, maracatu, coco de praia etc.), chamava a atenção para a coreografia “já brasileira, já mestiça e própria”.¹⁸⁸

Isso situa a identificação da relação do diálogo entre as propostas de Jorge Amado em seu romance, e Nelson Pereira dos Santos com sua película, vistas pela crítica, como a criação de um modelo que, por um lado coloca o que seria o lugar de origem, a Bahia, e por outro, um único modelo, “miscigenado e sensual”, para a pluralidade brasileira. O conflito de percepções, entre as novas concepções que surgiam, divergia com as ideias consolidadas, e amplamente divulgadas, e que para aqueles artistas falavam da realidade brasileira. Distante de apresentar convergências, a proposta artística fundante de seus criadores cedia espaço para

¹⁸⁷ ENTREVISTA com Jorge Amado. Op. cit.

¹⁸⁸ SODRÉ apud SANTIAGO JR. Op. cit, p. 100

releituras que traçavam outros entendimentos e faziam das obras objeto para pensar distanciamentos de formas consolidadas de compreender o Brasil.

Entretanto, Pereira dos Santos que há muito já havia afirmado sua ligação intelectual com o autor de *Capitães da Areia*, saía em defesa do grau de importância que seus filmes possuíam e sobre os temas abordados, principalmente quando o assunto era a cultura popular. O mesmo percebia o filme pela ótica de “uma apologia da mestiçagem” em que se recordava a estória de seu personagem central, Pedro Archanjo, pela luta contra as teorias racistas de branqueamento da sociedade brasileira, ocasionando assim “a defesa da mestiçagem e da democracia racial” e conseqüentemente a “retomada de Gilberto Freyre.”¹⁸⁹ O próprio Jorge Amado, como apresentei anteriormente, ressaltava a relevância do filme quando o assunto era mostrar o Brasil.

Partindo de tais proposições pretendo analisar o processo de adaptação das duas fitas de Nelson Pereira dos Santos, resultantes direto dos romances amadianos, no intuito de perceber como as palavras se tornaram imagem a partir do processo intertextual. Será discutido os elementos dos romances usados nos filmes, respectivamente *Tenda dos Milagres* e *Jubiabá*, recorrentes na matriz romanesca como forma de traçar a interpretação da brasilidade sob o panorama da reafirmação da miscigenação.

3.2. Tenda dos Milagres (1977)

Publicado em 1969, o romance amadiano intitulado de *Tenda dos Milagres* narra à estória do baiano Pedro Archanjo que viveu durante o início do século XX no amplo território da cidade de Salvador, onde atuou profissionalmente como bedel da Faculdade de Medicina da Bahia e na mesma travou os principais embates de sua vida intelectual em defesa da miscigenação brasileira contra as teorias racistas que imperavam no meio científico. Sábio nascido pelo traço do conhecimento popular de seu povo, aclamado sob o título de *Ojuobá, os olhos de Xangô* – referência aos sábios do candomblé – foi mestre da religião de seus ancestrais, e descobridor da formação da Bahia e do Brasil fruto da mistura entre o branco, negro e índio. Além disso, foi amante das belas mulheres baianas, mas amando a finlandesa Kirsi, e conquistado pelos poderes da mulata Rosa de Oxalá. O livro reconstrói a narrativa a partir de um paralelo entre dois tempos, o início do século, instante em que tais coisas sucederam, e a progressão para os eventos contemporâneos ao ano de 1968 impulsionado pela chegada do cientista norte-americano James D. Levenson que afirmava estar de visita ao

¹⁸⁹ SANTIAGO JR, Francisco das Chagas Fernandes. Op. cit, p. 83

Brasil, em especial no estado da Bahia, a procura da história do grande intelectual nacional que o influenciou, Pedro Archanjo.

Por esse formato, o livro traz um paralelo narrativo entre a voz do narrador personagem, o poeta Fausto Pena, que na trama é contratado pelo cientista Levenson para pesquisar a vida do sábio baiano; e assim ele faz as conexões com os eventos passados na vida do bedel; e ao mesmo tempo é possível ver outro narrador que emprega a consistência e as conexões entre todos os personagens. Nesse amalgama, o escritor, pela relação passado/presente, trouxe intrínseco a obra o ideal máximo de discutir historicamente, a partir de um personagem histórico, sua visão sobre o que seria a formação e defesa da sociedade miscigenada, e trazer na escrita outra temporalidade que se entrelaça com a própria contemporaneidade de quem o escreveu, pois o centro conflitante da obra se deu pela retomada de Pedro Archanjo entre a intelectualidade baiana na celebração, em 1968, do centenário de seu nascimento.

A versão fílmica do romance, considerado um dos mais importantes escritos de Jorge Amado, chegaria ao cinema nacional, pelas lentes de Nelson Pereira dos Santos, em 1977.¹⁹⁰ O cineasta, a exemplo de outros, como abordei no início do trabalho, seguia uma forte tendência do período, no conjunto dos cineastas, em propor adaptações de obras literárias ou a essas fazerem ampla referência, sobretudo pelos incentivos do governo militar – lembrando que esse foi produzido pela Regina Filmes e coproduzido pela Embrafilme. Sobre essa película em específico, Santos afirmara, ao recordar a dedicação de Amado durante a revisão do roteiro para a fita, ter se empenhado na árdua tarefa de tornar o filme “o mais fiel a sua obra”,¹⁹¹ em termos de proximidade com a estrutura romanesca. Por isso é evidente no trabalho do diretor os esforços em compor estratégias capazes de se aterem aos instrumentos narrativos de Amado, e ao mesmo tempo preencher com elementos referenciais, várias intencionalidades, no jogo das imagens, muito próximas daquelas visualizadas anteriormente pelo literato.

Logo na abertura, o jogo intertextual, próprio da linguagem cinematográfica, é evidente. Embalada pela música Babá Alapalá, que aborda o elemento da ancestralidade negra e africana, e por imagens que remontam as referências utilizadas por Jorge Amado em seus livros, como as famílias baianas, o candomblé, e personagens históricos na composição dos personagens, juntos denotam os objetivos de proximidade com o romance e, por conseguinte

¹⁹⁰ *Tenda dos Milagres*. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Regina Filmes. Fotografia: Hélio Silva. Rio de Janeiro, 1977. 1 filme (132 min).

¹⁹¹ SANTOS, Nelson Pereira dos. Op. cit, p. 30

introduzir o espectador no ambiente das discussões sobre a miscigenação brasileira que perpassam todo o filme.



Figuras 03, 04 e 05: Imagens que aparecem na abertura de *Tenda dos Milagres*

Essas imagens a cima são algumas das muitas fotografias do início do século XX que Nelson Pereira dos Santos utilizou para introduzir a ligação com a proposta literária. Por um primeiro plano elas chamam atenção pelo fato do cineasta ter buscado, como citei, elementos que foram utilizados na escrita do romance, como a genealogia da formação das famílias baianas e a ligação com uma descendência negra e indígena (figura 3.); os signos do candomblé, a exemplo das fotografias de feitas e pessoas em transe, como é possível identificar a cima (figura 5.); e principalmente as fotografias dos sujeitos históricos que serviram de base para Amado construir, entre outros personagens, Pedro Archanjo. Por isso destaco a fotografia de Manuel Querino (figura 4.), um intelectual negro que atuou em favor da causa negra no início do século, não tendo recebido tanta notoriedade em seu tempo, assim como as características mais marcantes empregadas por Amado no herói de *Tenda dos Milagres*.¹⁹²

Ao passo que as imagens vão sendo apresentadas, em sua maioria, aparecem como plano de fundo outras fotografias de diversos lugares da cidade de Salvador, como os casarões coloniais, o Elevador Lacerda, o Pelourinho, a praia, as igrejas, entre outros. Isso traz a singularidade do produtor em propor o delineamento introdutório na composição de um mosaico da cidade, espaço do filme, assim como foi feito por Jorge Amado no início do romance, a descrição da cidade como uma universidade popular onde o saber e a cultura se ramificam entre seus diversos espaços a divergir de forma rica com a outra universidade, a Faculdade de Medicina – símbolo do saber institucionalizado – a gestar as teorias racistas amparadas pela teoria médica do período. Aqui novamente é possível perceber a retomada da ideia amadiana de tomar a cidade de Salvador como sendo a própria Bahia, e o estado sendo

¹⁹² GOLDESTEIN, Ilana Seltzer. Op. cit, p. 181

elevado a categoria de espelho da nação, algo bem recorrente tanto no livro como na fita, no ideário de repassar uma noção de Bahia, Nordeste e, porque não, de Brasil.

O outro desafio intertextual, e de fato foi esse responsável por encaminhar o desdobramento do filme, diz respeito à construção da dimensão tempo-espaço que Amado criou no romance, o entrelaçar entre o passado e o contemporâneo que se resolve na narrativa pelos dois narradores, ora a estória aparece enquanto fragmentos de uma pesquisa sobre a vida e obra do personagem principal, e ora o autor narrador faz o corte de períodos. E isso resultou no diferencial narrativo do filme, pois os dois períodos, entre a vida de Pedro Archanjo e as comemorações de seu centenário, aparecem em duas frações intercaladas, primeiro a estória do personagem aparece a partir do que se assemelha a montagem de um documentário/filme direcionando ao clima do centenário, e em seguida aparece à preparação de uma peça para empregar o sentido de presente, e ambos são elaborados por Fausto Pena – associação ao personagem do romance. Para dar mais consistência à estratégia, o filme adicionou mais um personagem na trama, chamado de Dadá, que aparece de forma mais discreta, mas que funciona como “um recurso utilizado pelos adaptadores para transpor o enredo do livro de modo que não ficasse apenas à figura de Fausto Pena tecendo comentários do início ao fim.”¹⁹³



Figura 06: Fausto Pena e Dadá elaboram a montagem do filme sobre Pedro Archanjo

Com essa montagem, ilustrada no fotograma, dá-se a primeira sequência do filme, na qual os dois personagens mencionados discutem sobre a organização da fita, iniciando pela fala de Fausto Pena ao dizer: “O filme pesquisa a vida de Pedro Archanjo, um baiano do passado que a polícia da época classificava como pardo, paisano e pobre, metido a sabichão e a porreta, mas que na realidade era um dos maiores cientistas do mundo”. Daí parte o plano

¹⁹³ SOUSA, Douglas Rodrigues de. Op. cit, p. 128

central do filme, contar a estória de Pedro Archanjo, ao modo do livro, partindo de sua atuação como intelectual no debate racial de seu período.

As muitas sequências do filme seguem a ordem da estrutura do romance. Assim como no livro, após a apresentação de Fausto Pena debruçado sobre os fatos da vida de Archanjo, a narrativa fílmica se volta para a chegada do cientista norte-americano em Salvador, onde, de forma surpresa para muitos, fala de um intelectual até então desconhecido pela inteligência nacional, o que dá a tônica para o desenrolar da trama, uma vez que o cerne do debate envolvendo as questões étnicas é perpassado pela volta ao passado do personagem central e como tais questões repercutiam naquele presente.



Figura 07, 08, 09, 10, 11, 12: Cerimônia no Candomblé de Nrinha do Portão

Em seguida, movido pela curiosidade em conhecer os rituais do Candomblé, Levenson é conduzido por Ana Mercedes e Fausto Pena até o terreiro de Nrinha do Portão (figura 7.). Esse é o espaço em que se traduz um dos primeiros componentes imagéticos que desloca para a imagem fílmica o sentido de levar, por um lado o que seria a cultura popular brasileira, e por outro o elemento síntese que confere a nacionalidade seu caráter mestiço, a religião afro-brasileira recheada de sua essência africana e sincretizada pelo catolicismo, como é destacado no fotograma que apresenta em primeiro plano São Jorge (Oxóssi no Candomblé da Bahia) e o orixá Omolu (figura 9.). A cena é recheada de elementos próprios daquela religião, na qual as filhas de santo dançam e entram em transe ao som dos atabaques, elementos rituais como as folhas jogadas ao chão, a dança ordenada em ciranda, e os cânticos rituais que conduzem a cerimônia (figuras 8, 10, 11 e 12.). Ao menos três vezes, aparecem no filme cenas como essa,

produzindo assim “a afirmação constante de uma etnicidade, cuja retórica, tanto imagética quanto discursiva, é realizada pelo filme em torno da imagem do Candomblé.”¹⁹⁴

As próximas cenas do filme trazem a centralidade da figura de Pedro Archanjo e a progressão de sua vida atuante no debate racial. Para tanto, Pereira dos Santos fez uso de três atores interpretando o mesmo personagem, um Archanjo jovem, mais velho, e velho, buscando mostrar como o mesmo foi adentrando ao longo da vida, a partir de sua característica autodidata, ao debate racial de seu tempo com a publicação de livros sobre o processo de miscigenação da Bahia. É nesse centro conflituoso que a proposta fílmica aborda a defesa da mestiçagem e da democracia racial, ambas colocadas sob duas interfaces unívocas, a condição de identidade nacional e a superação do problema do racismo

Por volta da minutagem 26’ 27’’, ocorre o primeiro diálogo mais direcionado a caracterização do conflito envolvendo a miscigenação brasileira que se apresentava na temporalidade do início do século – de igual modo presente no romance. O espaço é a Faculdade de Medicina da Bahia onde o catedrático, o personagem professor Nilo Argolo, discursa em sua aula sobre o processo de mestiçamento e aponta seus malefícios. Em sequência um grupo de alunos se direciona a Pedro Archanjo, ao passo que dois daqueles lhes apresenta a opinião do docente de teorias racistas. Segue a transcrição:

Nilo Argolo – É incalculável o número de brancos e mulatos, indivíduos de todos os matizes e cores, que vão consultar os negros feiticeiros nas suas aflições, nas suas desgraças. [...] É que no Brasil o mestiçamento não é só físico e intelectual, é ainda afetivo, de sentimentos, religioso, portanto.

Aluno 1 - O professor baixa o pau nos negros e mulatos. O velho Argolo acaba com você e sua raça.

Pedro Archanjo – Comigo? Acaba com todos os mestiços, comigo, com você, com todos nós. Daqui não sobra ninguém pra contar história, nem pra remédio.

Aluno 2 – Com migo não. Na minha família o sangue é puro, não se misturou com negros, graças a Deus.

Pedro Archanjo – Você tem certeza meu bom? Quando você nasceu sua vó já era morta, sabe como ela se chamava? Maria Iabaci, era seu nome de nação. Seu bisavô, branco direito, casou com ela.

Muitas coisas podem ser observadas nessa cena. Essa passagem, além de reproduzir na íntegra um trecho do livro de Amado, destaca o personagem que representa a antípoda do herói, é aquele que personifica a gestação das ideias contra o sentido positivo da miscigenação, e é parte fundante do chamado *racismo científico*,¹⁹⁵ portanto o saber

¹⁹⁴ SANTIAGO JR, Francisco das Chagas Fernandes. Op. cit, p. 203

¹⁹⁵ SANTOS, Raquel Amorim dos.; SILVA, Rosângela Maria de Nazaré Barbosa e. Racismo científico no Brasil: um retrato racial do Brasil pós-escravatura. *Educar em Revista*, Curitiba, Brasil, v. 34, n. 68, p. 253-268, mar./abr. 2018. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/er/v34n68/0104-4060-er-34-68-253.pdf>>. Acesso em: <13/05/2019>.

institucionalizado. Se no enredo se produz dois polos antagônicos sobre a miscigenação, a inserção desse personagem, com as características advindas da matriz fílmica, o romance, é esse quem traz a referência do pensamento que se quer combater. Pensado nos parâmetros postos por Jorge Amado, Nilo Argolo, seguindo a mesma especificidade de Pedro Archanjo, é uma espécie de metáfora a sujeitos históricos que viveram no espaço-tempo abordado, desse modo aquele capitaneia a personalidade de um professor da Faculdade de Medicina da Bahia, Nina Rodrigues, que em fins do século XIX foi responsável por formular e disseminar teorias racistas sob a ideia de evolução da raça humana que, entre outras coisas, apontava a degeneração psíquica dos negros e a predisposição ao crime, e a necessidade de conter o processo de mestiçagem no Brasil¹⁹⁶.

Portanto, o cerne do recorte é por em perspectiva a visão sobre o debate racial, entre a negação e a posituação, o sinal inverso. Na fala de Nilo Argolo a mestiçagem é traduzida em duas orientações, uma que assume seu aspecto afetivo, o que posso chamar de cultural, dada a ênfase na crença da religiosidade afro-brasileira, e outro que se vincula a um estado biológico, “físico”, ou seja, opera-se a constatação da miscigenação presente na sociedade, sem, contudo concebe-la como um fator positivo. O contraponto a isso está na fala de Pedro Archanjo, ao ser interpelado pelo aluno – aluno 1 – sobre as ofensas de Argolo a ele e a “sua raça”, na qual o mesmo responde que aquilo representa um ataque não somente a ele, mas a todos os baianos, quiçá ao Brasil, dada nossa condição de mestiços, representando diretamente o signo da mestiçagem enquanto um fato, de igual modo apresentado pelo anti-herói, mas visto como algo positivo. Note que o conflito ocorre quando o outro estudante – aluno 2 – afirma ter seu sangue puro, e então Archanjo refuta aquela posição fazendo referência a raiz negra da família do acadêmico, simbolizada pelo nome de nação da avó, “Maria Iabaci”, dando ênfase a origem africana, e a um dos objetos centrais da obra futura do sábio: o estudo da miscigenação nas famílias baianas. No geral o que se apresenta é o sentido dúbio dessas “imagens opostas” sobre o caráter racial, a maneira de como intelectuais brasileiros, em fins do século XIX, se dividiram entre uns que “encontraram poucas razões para exaltar a mistura de raças – e viram nela um sinal de nosso fracasso – [e] outros enfrentaram o tema mesmo sem abandonar seus princípios raciais.”¹⁹⁷

¹⁹⁶ Para mais informações sobre essa associação do personagem Nilo Argolo com Nina Rodrigues ver em: GOLDESTEIN, Ilana Seltzer. Op. cit, p. 75-176

¹⁹⁷ SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. 1995. Complexo de Zé Carioca – Notas sobre uma identidade mestiça e malandra. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, Anpocs, p. 49-63. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_nlinks&ref=000171&pid=S1809-4341201100010000900032&lng=pt>. Acesso em: 03/07/2018 p. 4

Desse modo, a escolha de Santos por determinados episódios do livro, determina a centralidade que o cineasta buscou em tomar como primeiro plano em seu filme, tanto tópicos essencialmente ligados à proposta do romance, como também introduzir no cinema questões sobre etnicidade. Transpor na íntegra, diálogos como esse, mostra que a seleção de temas vincula-se diretamente ao que resume o enredo romanesco, e mais uma vez é o pensamento de Jorge Amado que se sobrepõe a fita.

Isso é ilustrado em outra tomada do filme, quando a trama se dirige ao romance de Pedro Archanjo com Kirsi. Em planos que aparentemente visam alocar os personagens num ar de contraste, o negro e o branco, opera-se nessa cena um jogo de imagens em que ao fundo, em passos lentos, surge, no horizonte, a finlandesa, apontada no romance amadiano como o símbolo da brancura, enquanto a câmera desloca-se para a figura da personagem Terência, comadre de Pedro Archanjo, colocando as duas em um ângulo que visa realçar a característica nacional da mulher brasileira em primeira posição, e a branca estrangeira mais atrás (figura 12.). Em seguida, a marca das próximas passagens centra-se no instante do encontro de Pedro Archanjo, o mulato baiano, com Kirsi, instante que se chega ao ápice romanesco.



Figuras 13, 14 e 15: Chegada da finlandesa Kirsi e seu encontro com Pedro Archanjo

Assim como no livro de Amado, a relação entre os dois figurantes se dá pelo deslumbramento de ambos, nos olhares que se cruzam, o sorriso do encontro, o que tradicionalmente incrementa o sentido de amor à primeira vista, entre os dois corpos que se posicionam em duas dimensões visando projetar uma síntese (figura 13.). Assim, as intencionalidades presentes na composição desse episódio, é simbolizar a relação do mestiço brasileiro com um signo direcionado a representar o branco, a mulher europeia, decorrendo ao ponto máximo: a gravidez de Kirsi. Após os amores entre ambos, os passeios pela cidade de Salvador, e o sexo ardente, aparece o intervalo da despedida na separação sofrida no cais da Bahia, quando a mulher deve retornar a seu país de origem, mas já carregando consigo um filho de Ojuobá, o fruto da mistura (figura 14.). Está presente no pensamento de Nelson Pereira dos Santos, aquilo que já analisei anteriormente sobre a concepção amadiana em

elaborar uma alegoria que remonte a ideia de *origem* da mestiçagem, abarcando ainda a característica geográfica (cap. 2.).

Nas outras tomadas do filme, Pedro Archanjo aparece não mais em sua juventude, mas sim entre o velho e o mais velho, aquele que assume de fato o aspecto de intelectual, amadurecido entre os livros e as normas científicas, a fazer pesquisas e análises, e a publicar livros sobre a formação baiana e brasileira, como sua última obra, *Apontamentos Sobre a Mestiçagem nas Famílias Baianas*. Nesse interim, os adaptadores recorrem ao romance principalmente nos trechos em que o protagonista incorpora seu lado mais combativo às teorias racistas e a perseguição à cultura negra.

Isso é exposto no entrecruzar de recortes que remontam novamente ao Candomblé concebido enquanto constituinte cultural e racial da formação étnica brasileira. O mestre que eleva esse componente, do qual é partícipe, impõe sua aura de herói e sai em defesa da religião afro-brasileira atacada pelas instituições do Estado, a polícia, que durante o Estado Novo perseguiu, depredou e fechou inúmeros terreiros. E aqui novamente têm-se menções claras a processos históricos ocorridos nas primeiras décadas do século.¹⁹⁸ A resistência acontece agora com os livros, mas também com as ações.



Figuras 16, 17, 18, 19, 20, 21: Invasão ao terreiro de Procópio de Oxóssi e expulsão das forças policiais.

¹⁹⁸ OLIVERIA, Nathália Fernandes de. *A repressão policial às religiões de matriz afro-brasileiras no Estado Novo. (1937-1945)*. Niterói, 2015. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História.

Esse quadro é ilustrado em dois recortes de cena. A primeira desdobra-se inicialmente da fala do delegado Pedrito Gordo que, baseado nos professores da faculdade de medicina, representantes da “ciência moderna”, constatava que o Candomblé era uma “prática anti-social” e por isso uma “escola de criminalidade”, devendo as forças policiais combatê-lo, fazendo assim menção direta daquilo que Jorge Amado chamou em seu Tenda dos Milagres de “*Guerra Santa*”, numa clara crítica a ação conservadora no Brasil do século XX. Posteriormente irrompe-se um corte, e o expectador é direcionado para uma cerimônia religiosa no terreiro de Procópio de Oxóssi, onde se ouve o ronco do atabaque e os filhos de santo dançam travestidos com as indumentárias de seus orixás (figura 14.), quando de repente o canto em ioruba confunde-se com sons de tiros para o alto disparados pela polícia que chega ao local, encerra a festa, prende o babalorixá, e atea fogo no espaço sagrado (figuras 15 e 16.).

A segunda parte, passados os temas de atravessamento do enredo presentes no livro – a exemplo do amor quase proibido, entre Tadeu Canhoto, afilhado de Archanjo, e Lu, de família tradicional da Bahia, por ser aquele mulato –, novamente, com a liberação do Pai de Santo, sob a ressalva do delegado em não mais “bater Candomblé”, o terreiro, é apresentado com mais simplicidade, remontando a uma espécie de redução das práticas devido a perseguição e sem muitos de seus filhos, volta com as celebrações. Nesse instante, Pedro Archanjo aparece no centro da imagem tocando um atabaque, enquanto o líder religioso executa a dança cerimonial, mas é interrompido novamente pelos agentes policiais (figura 17.). Dessa vez, acontece o inverso, é a força oficial que é derrotada pela magia, quando o imponente Ojuobá ergue-se no centro do terreiro e pronuncia algumas palavras no dialeto sagrado, e faz com que Zé de Alma Grande faça-se Zé de Ogum – como o era antes de sair do Candomblé e ir trabalhar na polícia – e se imponha contra os perseguidores, proclamando-se definitiva a vitória da religião mestiça contra os agentes a serviço da ciência moderna e de suas teorias degradantes, a miscigenação contra os ditos brancos puros e seu racismo, enfim o ápice do duelo presente no filme (figuras 18 e 19.).

Indubitavelmente, o cineasta de Tenda dos Milagres conferiu a sua obra as cores, movimentos, os sons, e demais tópicos que urdiam nas linhas tracejadas por Jorge Amado. Digo que seu esforço de adaptação – evidente a qualquer um de seus contemporâneos conhecedores da obra daquele literato – buscou de fato, sem, contudo deixar de ser outro objeto artístico, traçar uma composição direcionada fortemente ao estilo discursivo de sua referência, trazendo e aprofundando, no cinema, questões em comum presentes nas formas

dos dois sujeitos pensarem o Brasil. Sua originalidade e desenvoltura consistiu em fazer do romance uma ponte para tornar viável o fazer cinema num cenário marcado pela busca das persistentes características nacionais, mas necessitando estabelecer um diálogo, crítico, com as forças políticas a frente do substrato artístico.

3.3 Jubiabá (1986)

O cenário é o Morro do Capa Negro, região periférica da grande Salvador, Bahia. Vivia-se o despertar dos anos 1930 quando a glória do cacau enriquecia uns, e deixava pobres tantos outros a servir como mão de obra, e o processo de industrialização movimentava o cais do porto. Naquele cenário conviviam muitos que de perto viram a escravidão, ou dela se recordava para recobrar as forças da luta e resistência negra como o Pai de Santo Jubiabá, um sábio dos livros e da magia de sua herança religiosa, ocupando o mais alto cargo no Candomblé. Foi com essa ambientação que Jorge Amado, em seu quarto livro publicado, no ano de 1935, intitulado de *Jubiabá*,¹⁹⁹ narrou a estória de Antônio Balduino um sujeito que teve uma infância marcada pela pobreza e pela perda familiar do único parapente vivo, sua tia, tendo sido obrigado a morar com uma família da alta classe baiana, na qual conheceu Lindinalva, cuja se tornara o seu grande amor, mas um amor proibido entre o negro e branco. Contudo, a narrativa traz o propósito central de delimitar passagens da vida do protagonista em suas frustradas tentativas de vencer a vida depois de ser expulso da casa do rico comendador, passando por uma fase de líder de um bando de garotos da rua, boxeador na juventude, trabalhador de campos de tabaco, artista de circo, e por fim chegar ao auge de operário, e como herói, ser um agitador de greves, quando atinge a consciência de classe.

Assim sendo, o livro está eminentemente atrelado ao contexto em que seu autor o escreve, época influenciada pelas posições de esquerda assumidas por diversos intelectuais, o que explica o discurso do livro abarcar o sentido teleológico em que o fim, após a passagem de duras penas na vida, é se tornar um operário com consciência de classe e liderar a revolução. O ponto de vista étnico, ou o que posso chamar da representação do negro na obra, tem atravessamento no livro, como por exemplo, o conflito presente entre as dimensões de classe e raça,²⁰⁰ ou o elemento religioso abordado na figura de Jubiabá, todavia não é a proporção da obra, pois ali se apresenta um sujeito que rompe sua ligação puramente étnica e

¹⁹⁹ AMADO, Jorge. *Jubiabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

²⁰⁰ Estudos sobre essa relação possuem uma ampla discussão. Para mais informações consultar GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Op. cit

se lança “numa comunhão que ultrapassa a raça para dar-lhe uma outra mentalidade que é a classe.”²⁰¹

Nove anos passados do lançamento de *Tenda dos Milagres*, Santos apostou mais uma vez na adaptação de mais um romance amadiano. Em 1986, o livro de Jorge Amado, publicado na fase inicial de sua carreira, recebeu sua versão fílmica e entrou para o conjunto das obras cinematográficas do cineasta paulista.²⁰² Dessa vez a proposta de adaptação não visou seguir os mesmos parâmetros do filme anterior, a estória fixou-se em outro plano discursivo não mais centrado no esforço de proximidade com o livro, no que respeita, por exemplo, a cronologia e estrutura narrativa, mas também a releitura posta com os objetivos contextuais de seu adaptador. Se no livro *Jubiabá* é o símbolo do sujeito de esquerda que fala de classes e raças, o filme centra-se muito mais no âmbito romântico comum a uma ficção e seus adaptadores abordam em conjunto os signos étnicos que cada vez mais se consolidavam nas abordagens cinematográficas do período, o que visualizo como uma tentativa de atualização da primeira proposta (romance) resgatado sob novos parâmetros que unem seus idealizadores, o cineasta e o literato, no ideal de suas visões sobre a Bahia e o Brasil.

Nesse amalgama, o filme narra a estória da relação amorosa entre Antônio Balduino e Lindinalva, e como seus caminhos são impedidos de se cruzarem, ao passo que o próprio Santos afirma que optou por não seguir “o equivalente da estrutura narrativa do romance”, e assim “escolhendo apenas uma linha de história entre numerosas oferecidas” a fim de percorrer a via da “renúncia de reproduzir o todo do universo amadiano.”²⁰³ Enquanto Pedro Archanjo e Kirsi, em *Tenda dos Milagres* figuravam como branco e o negro que se cruzam sem ressalvas, quase como um grito contra as amarras racistas da sociedade, e Tadeu Canhoto com Lu apontam o amor proibido que consegue vencer as barreiras, ambos trazem características da construção dos personagens Balduino e Lindinalva, mas de maneira oposta, pois eles nunca conseguem viver o amor, vencer os entraves do racismo e da classe que os separam.

²⁰¹ BASTIDE, Roger. apud GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Op. cit, p. 143

²⁰² *Jubiabá*. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Regina Filmes. Rio de Janeiro, 1986. 1 filme (106 min).

²⁰³ SANTOS, Nelson Pereira dos. Op. cit, p. 31



Figura 22: Garotos correndo no morro na abertura de *Jubiabá*

A imagem a cima (figura 20.) é a cena de abertura da fita *Jubiabá*, ao longe ver-se crianças correrem pelo que seria o Morro do Capa Negro, numa progressão iniciada pelo instante de silêncio, passando pelo barulho do vento cortante, até quando de repente a calmaria sede espaço aos sorrisos dos meninos, e a melodia de um samba povoa a atmosfera do morro. Dessa perspectiva, o cineasta inicia o instrumento intertextual novamente por uma riqueza de detalhes, mas não há tanta preocupação na linearidade do romance, por exemplo, Amado inicia o livro pelas lutas de boxe de Balduino para só então levar o leitor à infância de seu personagem. Já Santos inicia fazendo um entrelaçamento referencial associado tanto a outro livro de Amado, *Capitães da Areia*, com aquelas pobres crianças abandonadas que andam libertas na alegria da rua, e a um dos seus grandes sucessos na cinematografia nacional, *Rio, 40 Graus*, que trás nas cenas iniciais a periferia da cidade e a figura dos garotos, embaladas pelo samba de Zé Kéti.²⁰⁴

O ponto que mais chama atenção na adequação ao romance, nessa ocasião inicial, é o arranjo que os adaptadores fazem ao conferirem melodia à letra de um samba contido no livro, e cantado pelo personagem Zé Camarão, e no filme passou a ser trilha sonora.

*Homem pobre nunca roubei/ pois não tinha o que roubar/ mas os
ricos de carteira/ a nenhum deixei escapar
Mulatas de bom cabelo/ cabrinhas de boa cor/ crioulinhas só por
debique/ branquinhas não me escapou*²⁰⁵

Assim como em *Tenda dos Milagres*, Santos preocupou-se em compor uma teia de significantes que levasse, a quem assiste, ao livro do romancista, mas principalmente o grau ideológico de atravessamento na película. O referido samba, na íntegra do livro, consiste em empregar as ideias de classe social e cor, nas barreiras que separam o negro e o branco, como

²⁰⁴ SOUSA, Douglas Rodrigues de. Op. cit, p. 68-69

²⁰⁵ AMADO, Jorge. *Jubiabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.25-26

sendo um dos focos centrais a ser abordado no discurso fílmico, bem como a exaltação da figura feminina, vista a maneira da sexualidade, e por ser mulata. São essas as principais proposições contidas na obra, reforçando a características de abordagem cinematográfica pelo cunho racial.

A aparição de pai Jubiabá, e a imagem fixa em Balduíno criança, produz um corte para os créditos do filme. Dando sequência, apresenta-se então a “infância remota” de Antônio Balduíno, no dizer de Amado, incrementando o primeiro centro dramático do enredo, pois além da câmera focar na pobreza, é o momento em que a tia da criança morre e a mesma fica sem parentes vivos. Isso encaminha para a centralidade do protagonista negro, aquele que perde tudo e tem de ir morar com a família rica do comendador Pereira e lá passar boa parte de sua infância tendo de conviver com o sentimento de exclusão por sua cor.



Figura 23: Chegada de Balduíno à casa da família do comendador Pereira

O fotograma ilustra a chegada de Balduíno àquele ambiente estranho para ele, o rosto em deslumbre e espanto ao contemplar aquele mundo muito diferente do seu. Por esse ângulo, os personagens são dispostos em posições que realçam os lugares de poder numa clara associação a imagem que se tem sobre a família patriarcal brasileira. No plano frontal a família branca e de elite faz uma de suas refeições, sendo aos poucos incrementada de mais alimentos tragos por sua empregada que do fundo se dirige para a mesa farta, onde está a figura do pai que ao centro comanda e rege a casa, a esposa, a filha e, claro, a sua empregada; enquanto a certa distância dispõe-se a pé o garoto negro, de roupas puídas, acompanhado de uma senhora negra, a conferir a concepção do distanciamento entre as duas dimensões. Sendo assim, muito além da celebração alegre do filme anterior de Santos a retratar a sociedade mestiça, esse por sua vez encabeça o sentido da denuncia dura do racismo existente num país onde persiste a separação entre negros e brancos, pobres e ricos.

Naquela fase da vida do garoto, desde sua chegada a mansão, acentua-se ainda mais esse caráter de exclusão, representado, a exemplo, na fala da empregada Amélia quando afirma: “isso não vai dar boa coisa, um negro aqui dentro” – como se ela tivesse no mesmo lugar imponente dos ricos só por ter a pele branca –, tornando-se a desavença e motivo mais tarde de sua expulsão da casa do comendador. A personagem Amélia, incomodada pela estadia do garoto, já na fase da adolescência, conta uma mentira ao patrão dizendo que Baldo – como passou a ser chamado – havia assediado a sua filha Lindinalva, ao passo que Pereira se impõe contra ele e lhe dá uma surra.



Figura 24 e 25: Antônio Balduino é espancado pelo comendador

Nessa passagem Baldo aparece claramente com o aspecto de alguém que foi espancado, de tal forma que o movimento do personagem em ação de fuga transporta a imaginação de quem assiste ao sofrimento e castigos que seus antepassados escravizados sofriam e resistiam ao fugirem da casa-grande, dimensão muito presente no livro adaptado. Todo ensanguentado ele foge para a orla da praia. Até então, e no correr do filme, não há falas de exaltação a miscigenação brasileira, antes procura-se fazer um paralelo entre o sofrimento do negro e como isso é canalizado enquanto forma de resistência. A cronologia desdobra-se então fixada nos picos entre derrota e vitória do personagem, sendo essa a primeira infelicidade e a necessidade de supera-la.

A partir de então Balduino passa a expressar um sentimento em palavras que se repetem umas três vezes no filme: “brancos de merda, filhos da puta”. A identidade aqui no filme então direciona-se principalmente ao negro. Estaria assim, Pereira dos Santos elevando em 1986 o debate étnico a uma posição não mais tão centrada na noção de democracia racial? Percebo um distanciamento da linguagem usada em Tenda dos Milagres, o que pode reforçar

na perspectiva do autor, que a Bahia, como um lugar avulso ao preconceito, e exemplo para o Brasil sobre o convívio racial, não toma expressão fundante nessa obra.

O elemento cultural aparece no filme na ilustração de um ritual de candomblé que acontece no terreiro simples de pai Jubiabá. Passados os eventos que marcam os episódios da adolescência de Baldo, há um corte de cena introduzido por um som desfocado que logo se transforma nos sons de atabaques, as imagens retornam com Jubiabá na frente e ao final de um corredor desloca-se na dança ritual a legião das filhas de santo a formar aos poucos uma roda no chamado do santo. E junto de outros filhos está o imponente homem negro, Antônio Balduíno, tocando o instrumento religioso (figura 24 e 25.).



Figura 26, 27 e 28: Cerimônia no candomblé do babalorixá Jubiabá

Destaca-se aqui a representação que Nelson Pereira dos Santos faz do instante em que uma filha de santo incorpora o orixá Oxalá; após o canto introdutório tem-se uma pausa, enquanto ouve-se a voz de uma mulher a proferir palavras em iorubá, aos poucos outro cântico retoma a dança lentamente e então o transe assume a marca da cena (figura 26.). A personagem é Maria dos Reis, criada por Jorge Amado para ser o segundo encanto amoroso que Balduíno teria, não fossem novamente os dois de mundos diferentes. Mas chamo atenção para o fato de ser essa tomada voltada para essa mulher branca, de família católica tanto no filme como no romance, que se inicia no candomblé; isso talvez seja a referência ao mestiçamento, no qual não existe a barreira entre grupos isolados, pois na magia as diferenças se apagam e tudo se cruza, como a final é pensado o mundo imaginário dos livros amadianos.

Após o atravessamento de muitas linhas narrativas que remontam ao romance, Nelson Pereira dos Santos encaminha o encerramento da película trazendo o ápice do *ethos* romanescos amadiano no que concerne a dimensão teleológica em que o fim e o começo do novo se processam pela tomada de consciência do proletário. Na cena a seguir, percebe-se uma elevação do grau dramático que finaliza a trama fílmica sob o signo que desloca a ação do sujeito de um plano religioso para a luta social.



Figura 29, 30, 31: Antônio Balduino comanda a greve geral

Novamente o Candomblé é reconstituído em cena. Mas nesse interim, enquanto segue o culto há cortes rápidos entre duas frechas de tempo e espaço, nos quais enquanto o ritual religioso se passa, o espectador é direcionado para um grande salão onde diversos trabalhadores se organizam para darem início a uma greve. Nessa construção a fala de Antônio Balduino ganha projeção ao se dirigir tanto para os grevistas como quando interrompe o culto religioso para convocar todos os presentes a participarem da greve anunciada. Vale a pena transcrever o diálogo que acontece nessa temporalidade do filme:

Antônio Balduino – Vocês não sabem nada. O que adianta negro vim cantar, negro vim rezar pra 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. O que é que negro pode fazer? Sem negro, cadê luz? Só têm as estrelas. Negro é a luz. Negro e branco pobre tudo são escravos, mas têm tudo na mão. É só não querer, não é mais escravo. Vamos votar. Eu sou pela greve!

O personagem central aparece proferindo seu discurso nos dois espaços, o da fábrica e do sagrado, dando a ideia do mesmo estar em dois lugares ao mesmo tempo, e sendo simultaneamente o homem do trabalho e o homem do candomblé, dois mundos que lutam e se digladiam interiormente no indivíduo. A dimensão religiosa destacada em sua fala é suplantada pelo grau de alcance social que somente a luta proletária pode alcançar – uma referência à noção marxista da religião como o ópio do povo –, tanto que a própria dimensão racial é deixada de lado quando a classe social fala mais alto, pois “negro e branco pobre” são um só no sistema de exploração capitalista.

Diferentemente de *Tenda dos Milagres*, quando a base ideológica era centrada na exaltação da miscigenação brasileira, e a Bahia aparecia como a geografia imaginária onde seu povo constituía-se como modelo de brasilidade, *Jubiabá* assume grau mais direto na denúncia do preconceito racial. Ainda assim, a visão de Santos, nessa sua última adaptação de um romance de Jorge Amado, desdobra-se de sua associação à percepção do romancista uma

vez que a proposta fílmica se volta para os elementos responsáveis por mostrar o processo de formação étnica mestiça, pois enquanto se denuncia o racismo, seu inverso e superação seria reforçado pela miscigenação, ainda mais ressaltado no desfecho da película que une o negro e branco no embate contra a servidão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aquele grito de “Terra à Vista” no deslumbramento do que aparentemente era um paraíso perdido, no olhar colonizador de quem vê de fora, ecoou no passar dos tempos, como se um espectro rondasse o pensamento dos sujeitos que, embora estivessem dentro do paraíso, eram desejosos de encontra-lo e descrever suas maravilhas. Homens de letras, pintores, cientistas sociais, intelectuais em geral, em séculos passados integraram o grupo de desbravadores do paraíso inconcluso, e mais tarde, no século XX, cineastas engajados buscaram participar dessa ânsia persistente em descobrir e traduzir a identidade brasileira, pois se nossa *intelligentsia* ao longo dos anos, como o lugar de destaque ocupado pelos literatos do romance de 30, dedicou-se a esse empreendimento, os ilustres personagens da sétima arte reivindicariam para o seu métier o título de arautos das *imagens genuinamente brasileiras*.

Quando percorri pelos caminhos de sujeitos que se elevaram e foram elevados nos interstícios dos anos 1960-1980 enquanto construtores da ideia “Brasil” e sua “*brasilidade*”, numa temporalidade muito vasta, e de processos históricos complexos, pude perceber os encontros entre aqueles que apresentavam ao seu modo, uma ideia comum: fazer de sua arte uma expressão de identidade. Nesse amalgama, as circunstâncias impostas às formas de produção revelam como, mesmo mudando a aparência, ou a estratégia, o fundo-comum ainda permanecia. Por exemplo, se no princípio dos anos sessenta *Vidas secas* ou *Deus e o Diabo na terra do Sol*, eram aclamados por seu fazer artesanal transformado em superprodução, e riqueza de detalhes pelo que seria a imagem do *Nordeste*, anos mais a frente, na virada da década, os investimentos pesados da indústria cultural transformaria a perspectiva de arte artesanal pela configuração comercial; no entanto em seus discursos o fundo ideológico de levar o Brasil às lentes ainda permaneciam.

Mas falar do Brasil a partir de onde? Esse talvez fosse um dos principais incômodos dos pensadores do século XX, que logo partiram de um dado procedimento no qual as regiões de onde projetavam suas falas eram apontadas como condições espaciais e temporais responsáveis por conferir à nacionalidade um aspecto propriamente para chamar de seu, capaz de distingui-la de outras partes do mundo. A região Nordeste, a exemplo, logo foi traduzida como polo originário de nossa cultura, e dela teria surgido nosso modelo de sociedade, ademais portadora de realidades caras e necessárias de circularem por outras regiões do país.

No entanto, a mesma noção de Nordeste acompanhou o ideário de que existia nessa região lugares dos quais a expressão regional pulsava mais fortemente. Nisso, a Bahia foi tida

por muitos como o território a refletir não só a nordestinidade, mas também a brasilidade, uma espécie de geografia imaginária na qual se processou nossa mistura étnica a definir a condição de povo mestiço e ao mesmo tempo nosso relicário da síntese cultural brasileira. Enquanto resultado de desdobramentos históricos, essa visão foi acompanhada da cristalização de nomes tidos como seus principais divulgadores, em outras palavras seus inventores, dentre os quais está o romancista Jorge Amado. Na medida em que este era aclamado intérprete de seu estado, simultaneamente tinha seus escritos ovacionados como repositórios de nossos elementos indenitários, ou seja, ao passo que a Bahia ganhava projeção de *lugar-origem*, o escritor passou a ser considerado seu tradutor.

Interessados em dar continuidade a um projeto que aliava indústria cultural, além da intervenção do Estado, e cinema, nomes consagrados por seu ativismo no campo cinematográfico, por proporem uma arte engajada no sentido de traduzir a cultura nacional, buscaram estratégias capazes de aliar os contrários e remontarem a tópicos de seus empreendimentos anteriores. O cineasta Nelson Pereira dos Santos foi um desses. O paulista apostou em temáticas capazes de se aproximar da visão da política cultural durante a ditadura militar e daqueles que o influenciou decisivamente desde sua juventude, tanto do ponto de vista político como também cultural, e daí construir seus enredos fílmicos aportados em uma visão da cultura popular, como o signo da mestiçagem e da religiosidade. Decisivamente um dos seus grandes influenciadores, como ficou perceptível, foi o escritor Jorge Amado, sua visão de Bahia e Brasil, e claro o lugar de destaque alcançado por esse na intelectualidade brasileira, e que já havia conquistado sobremaneira os cineastas nacionais.

Quando às estratégias linguísticas se cruzam e formatam um novo discurso, o que daí resulta é povoado de signos que explicam não somente a arte em si, mas a que dimensão histórica a mesma faz parte. Cinema e literatura aparentemente possuem fazeres e meios distintos, enquanto um cria imagens como produto capturado pela câmera o outro projeta imagens como pensamento de mundos possíveis que se constrói a medida de cada palavra, mas ambos produzem em confluência o imaginário. E se o imaginário depende daquele que recebe as duas matrizes para conferi-lhe significado – o leitor ou o espectador –, o intercruzamento de ambos pode gerar ideias que, além de aproximar os agentes produtores de um mesmo ideal, podem influenciar maneiras de se conceber um dado referente numa época, como o que discuti sobre a noção de Brasil, ou de país miscigenado.

Foi a partir disso que percebi a ligação mais estreita entre Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos. São dois intelectuais pertencentes a áreas distintas da cultura, mas que compartilhavam visões ligadas a um dado modo de perceber elementos caros as suas

compreensões da sociedade a qual pertenciam, além de ligarem-se a nomes canonizados quando o assunto era falar sobre o aspecto de nossa brasilidade. A percepção sobre nosso caráter étnico visava delimitar um elemento capaz de definir a singularidade das visões sobre povo, raça e cultura, como sendo esse conjunto responsável por dizer quem somos, quase como uma consciência a ser descoberta, e que necessitava de sujeitos supostamente dotados de condições e autoridade para conferir esse *status quo*.

A Bahia sob a ótica de *aquarela Brasil* foi capturada sob o intento dessa última proporção. A ideia de que ali era possível enxergar as mais sucintas relações capazes de refletir o todo da nação, aparecem em ambos os projetos dos intelectuais mencionados, na defesa de um espaço onde imperava a democracia racial. Entretanto, algo importante que percebi foi o fato dessa construção – por mais que esses sujeitos tivessem autoridade legitimadora de discursos – ter passado por críticas, em um dado contexto, justamente do extrato social que julgavam representar como princípio ou mesmo matéria prima de seus discursos, no caso o elemento negro. Fato que demonstra as faces de como a sociedade recepcionava e apreciava aquilo cujo valor era construído como sua representação, mas que na verdade dependia de sua ressignificação para melhor ser absorvido ou criticado.

Nisso tudo a intertextualidade, pensada aqui tanto pela adaptação de uma obra para outra como também das trocas de referencialização entre Santos e Amado, funcionou como engrenagem a mesclar princípios que remontassem ao significado da *brasilidade sob as lentes*. A composição de cenas presentes nos longa-metragens que analisei denotavam esse ideal, pois julgavam trazer a tona tipos imagéticos capazes de modular o cerne do que identifica o Brasil, o paraíso encontrado nos livros e transformado em expressão cinematográfica.

Por tal proceder, aquilo que no princípio busquei encontrar simplesmente enquanto indícios da influência de Jorge Amado sobre o cinema brasileiro, logo revelou a existência de uma tradição de pensamento sob o persistir de nossa busca identitária. Cânones culturais formataram um pensar sobre o Brasil a partir de uma *linha evolutiva*, da qual apenas uns poucos a integraram e compuseram as noções mais delimitadas de nosso reconhecimento enquanto povo.

REFERÊNCIAS

Romances citados de Jorge Amado

- AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. Ed. 29°. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- _____. *Cacau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Capitães da Areia*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- _____. *Gabriela Cravo e Canela*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Jubiabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *O compadre de Ogum*. Companhia das Letras, 2012.
- _____. *O País do Carnaval*. Ed. 38ª. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- _____. *O sumiço da santa: uma história de feitiçaria*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Suor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *Tenda dos Milagres*. Ed. 25°. Rio de Janeiro: Record, 1981.

Livros e capítulos de livro

- ALBULQUERQUE JR, Durval Muniz de. Territórios da revolta. IN: *A invenção do nordeste e outras artes*. Ed. 3ª. São Paulo: Cortez, 2006.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidade Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: GRÜNNEWALD, José Lino. *A idéia do cinema*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- BRESCIANI, Stella. Identidades Inconclusas no Brasil do século XX – Fundamentos de um lugar-comum. IN:_____. BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Org.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. pp. 403-429
- BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismos e guerrilha semântica*. Curitiba: Editora Prismas, 2016.
- CALEBRE, Lilia. Políticas culturais no Brasil: balanço & perspectivas. In.:_____. RUBIM, Antonio Albino Canelas.; BARBALHO, Alexandre (Org.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007. pp. 87-107
- DE DECCA, Edgar Salvadori. Parte I: A falência das interpretações. In.:_____. *O silêncio dos Vencidos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984. p.31- 110.
- _____. História, Acontecimento e Narrativa, In: PINHEIRO, Áurea da Paz, NASCIMENTO, Francisco Alcides do (org). *Cidade, História e Memória*. Teresina:EDUFPI, 2004.

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

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

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Classes, Raças e Democracia*. São Paulo: editora 34, 2002.

GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. IN:_____. *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Ed. 26. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LUCA, Tânia Regina. Monteiro Lobato: estratégias de poder e auto-representação n'A *Barca de Gleyre*. IN:_____. GOMES, Ângela de Castro (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

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

SILVA, Márcia Rios da. *O rumor das cartas: um estudo da recepção de Jorge Amado*. Salvador: EDUFBA, 2006.

SEVCENKO, Nicolau. Introdução. In: *Literatura como missão: tensões e criação cultural na Primeira República*. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SILVA, Jaison Castro. Por um cinema sociólogo? Alternativas dentro do projeto cinematográfico brasileiro. In: SILVA, Mairton Celestino; OLIVEIRA, Marylu Alves de (org.). *Histórias: do social ao cultural/do cultural ao social*. Teresina: EDUFUPI, 2015.

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

Artigos de revistas

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

BARROS, José D'assunção. Cinema e história – considerações sobre os usos Historiográficos das fontes fílmicas. *Comunicação & Sociedade*, Ano 32, n. 55, p. 175-202, jan./jun. 2011. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/CSO/article/view/2324>>. Acesso em: 03/04/2019.

BUENO, Luís. Os três tempos do romance de 30. *Teresa revista de literatura brasileira*, n.3, 2002, p.254-283. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/121151/118116>>. Acesso em: <10/07/2018>. pp. 254-283.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *ALCEU*, v.8, n.15, jul./dez. 2007. p. 242-255. Disponível em:

<http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf>. Último acesso em: <02/11/2018>.

FERNANDES, Natalia Ap. Morato. A política cultural à época da ditadura militar. Contemporânea – *Revista de Sociologia da UFSCar*. v. 3, n. 1, jan-jun 2013, pp. 173-192. Disponível em: <<http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/124>>. Acesso em: <11/11/2018>.

SANTOS, Raquel Amorim dos.; SILVA, Rosângela Maria de Nazaré Barbosa e. Racismo científico no Brasil: um retrato racial do Brasil pós-escravatura. *Educar em Revista*, Curitiba, Brasil, v. 34, n. 68, p. 253-268, mar./abr. 2018. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/er/v34n68/0104-4060-er-34-68-253.pdf>>. Acesso em: <13/05/2019>.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas da relação história e cinema. *Domínios da imagem*. Londrina, Ano III, nº 3

_____. Imagem, raça e humilhação no espelho negro da nação: cultura visual, política e “pensamento negro” brasileiro durante a ditadura militar. *Topoi*, v. 13, n. 24, jan.-jun. 2012, p. 94-110. Disponível em: <https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwi_xfGK0P3UAhWFOT4KHQdJBKsQFggmMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.scielo.br%2Fpdf%2Ftopoi%2Fv13n24%2F1518-3319-topoi-13-24-00094.pdf&usq=AFQjCNFyGcEZjk_X7FoQ6vdmxTmCbO7IPg>. Acesso em: 26/06/2017.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. 1995. Complexo de Zé Carioca – Notas sobre uma identidade mestiça e malandra. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, Anpocs, p. 49-63. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_nlinks&ref=000171&pid=S1809-4341201100010000900032&lng=pt>. Acesso em: 03/07/2018

MARTIUS, Karl Friedrich Philipp Von. Como se deve escrever a história do Brasil. *Revista do IHGB*. Rio de Janeiro 6 (24): 389-411. 1845.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, dez. 1993.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. Rio, 40 graus: a disputa pela imagem da capital do Brasil nos anos dourados. *Acervo*, v. 28, n. 1, p. 120-131, jan./jun. 2015. Disponível em: <<http://www.brapci.inf.br/index.php/res/download/53831>>. Acesso em: 24/04/2019

PIRES, Luiz. Jorge Amado por Nelson Pereira dos Santos. *Cult*, 2012. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2012/02/jorge-amado-por-nelson-pereira-dos-santos/>>. Acesso em 05/02/2018.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: CPDOC, 1987. p. 43-44

Dissertações e teses

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Visionários de um Brasil profundo: invenções da cultura brasileira em Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos*. Fortaleza, 2016. 300 f.

Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e uma contra-história da tropicália*. 2004. 289 f. Tese de Doutorado em História. Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, Recife, 2004.

CALIXTO, Carolina Fernandes. *Jorge Amado e a identidade nacional: diálogos político-culturais*. Rio de Janeiro, 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/stricto/td/1515.pdf>>. Acesso em 24/06/2017.

JORGE, Marina Soler. *Cinema novo e Embrafilme: cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira*. 184 f. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Campinas, 2002.

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

MONTEIRO, Jaislan Honório. *Arte como experiência: cinema, intertextualidade e produção de sentidos (1961 – 1972)*. 2015. 197 f. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Piauí – UFPI, Teresina, 2015.

OLIVERIA, Nathália Fernandes de. *A repressão policial às religiões de matriz afro-brasileiras no Estado Novo. (1937-1945)*. Niterói, 2015. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História.

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

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

SILVA, Jaison Castro. *URBES NEGRA: Melancolia e Representação urbana em Noite vazia (1964), de Walter Hugo Khouri*. 2007. 193 f. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal do Piauí – UFPI, Teresina, 2007.

_____. *A tessitura insuspeita: Cosmopolitismo, cinema nacional e trajetórias do olhar em Walter Hugo Khouri e Luís Sérgio Person (1960-1968)*. Fortaleza, 2014. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História.

SOUSA, Douglas Rodrigues de. *Tenda dos Milagres – romance, roteiro e filme: recriação e presença*. Brasília, 2017. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/23332>>. Acesso em: <09/02/2018>.

Livros de memória e biografias

TÁTI, Miécio. *Jorge Amado: vida e obra*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961.

RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Trad. Annie Dymetman. São Paulo: Record, 1992.

GLAUBER, Rocha. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

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

PIRES, Paulo Roberto (Org.). *Torquatália: obra reunida de Torquato Neto*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004

Catálogos e cadernos de leitura

FRAGA, Mirian (Org.). *Fundação Jorge Amado: catálogo do acervo de documentos*. Vol. 1. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2009.

ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. A militância política na obra de Jorge Amado. IN:_____. GOLDSTEIN, Ilanna Seltzer; SCHWARCZ, Lilia Mortiz (Org.). *O universo de Jorge Amado: orientações para o trabalho em sala de aula*. 1 Ed. São Paulo: Companhia das Letras, V. 2., 2009. (Caderno de Leituras, Coleção Jorge Amado).

SANTOS, Nelson Pereira dos. In: FRANCESCHI, Antônio Fernando (Org.). *Cadernos de Literatura Brasileira n.3: Jorge Amado*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.

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

FRANCESCHI, Antônio Fernando (Org.). *Cadernos de Literatura Brasileira n.3: Jorge Amado*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.

Fontes de revistas

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. Cinema e sociologia: um caminho. *Filme Cultura n.4*, p. 34-47. Mar/Abr, 1967

SEM AUTOR. A crítica e o “cinema nôvo”. *Filme cultura n° 2*, p. 26-29. Nov/Dez, 1966

SOUTO, Gilberto. O Cinema Nôvo dos Anos Vinte. *Filme Cultura n.4*, p. 40-42. Mar/Abr, 1967

TAMBELLINI, Flávio. Insurreição contra a derrota. *Filme Cultura n.4*, p. 2. Mar/Abr, 1967.

Filmes e entrevistas

A casa do Rio Vermelho. Direção: Fernando Sabino e David Neves. Produção: Bem-Te-Vi Filmes. Fotografia: David Neves. Salvador: 1973. 1 filme (10 min).

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

Jorjamado no Cinema. Direção: Glauber Rocha. Produção: Setor de Rádio e Televisão da Embrafilmes. Fotografia: Walter Carvalho. Salvador: 1977. 1 filme (36 min).

Jubiabá. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Regina Filmes. Rio de Janeiro, 1986. 1 filme (106 min).

Tenda dos Milagres. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Regina Filmes. Fotografia: Hélio Silva. Rio de Janeiro, 1977. 1 filme (132 min).



**TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DIGITAL NA BIBLIOTECA
“JOSÉ ALBANO DE MACEDO”**

Identificação do Tipo de Documento

- () Tese
- () Dissertação
- (X) Monografia
- () Artigo

Eu, **Romário de Moura Rocha**, autorizo com base na Lei Federal nº 9.610 de 19 de Fevereiro de 1998 e na Lei nº 10.973 de 02 de dezembro de 2004, a biblioteca da Universidade Federal do Piauí a divulgar, gratuitamente, sem ressarcimento de direitos autorais, o texto integral da publicação **A brasilidade vai ao cinema: intertextualidades e produção de sentidos entre Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos (1963-1986)** de minha autoria, em formato PDF, para fins de leitura e/ou impressão, pela internet a título de divulgação da produção científica gerada pela Universidade.

Picos-PI 25 de setembro de 2019.

Romário de Moura Rocha

Assinatura