

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS  
CENTRO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - MESTRADO**



**Dissertação**

***Tenda dos milagres em (dois) tempos de autoritarismo:  
as marcas da intolerância nas narrativas de  
Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos***

**Luciane Farias Cabreira**

**Pelotas, 2014**

**LUCIANE FARIAS CABREIRA**

***Tenda dos milagres em (dois) tempos de autoritarismo:  
as marcas da intolerância nas narrativas de  
Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

**Orientador: Prof. Dr. João Manuel dos Santos Cunha**

**Pelotas, 2014**

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas  
Catalogação na Publicação

C111t Cabreira, Luciane Farias

Tenda dos milagres em (dois) tempos de autoritarismo :  
as marcas da intolerância nas narrativas de Jorge Amado e  
Nelson Pereira dos Santos / Luciane Farias Cabreira ; João  
Manuel dos Santos Cunha, orientador. — Pelotas, 2014.

115 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação  
em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade  
Federal de Pelotas, 2014.

1. Literatura. 2. Cinema. 3. Intertextualidade. 4.  
Autoritarismo. I. Cunha, João Manuel dos Santos, orient. II.  
Título.

CDD : 809

**Luciane Farias Cabreira**

***Tenda dos milagres em (dois) tempos de autoritarismo: as marcas da intolerância nas narrativas de Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos***



---

Prof. Dr. João Manuel dos Santos Cunha  
Orientador/Presidente da Banca (UFPel)



---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Lúcia Sá Rebello  
Membro da Banca (UFRGS)



---

Prof. Dr. Alfeu Sparemburger  
Membro da Banca (UFPel)

Pelotas, janeiro de 2014.

Dedico esta dissertação ao meu pai (*in memoriam*), aquele que está sempre ali, na ponta do sofá, me ouvindo em silêncio. O bom senso e a serenidade no mais alto patamar... Pelo teu centenário, se estivesses entre nós... Saudade...

Dedico também à minha mãe, guerreira, companheira, a única e verdadeira amiga, parceira de todos os momentos. A melhor torcida do mundo para um desportista em busca de vitória.

## **Agradecimentos**

Aos meus pais, cujo apoio foi essencial para chegar até aqui.

Ao meu orientador, sempre muito preciso em suas observações, objetivo em seus conselhos e, sobretudo, por sua paciência, sapiência e compreensão.

Aos membros da banca examinadora, pelo tempo dedicado à leitura desta dissertação, e pelas contribuições que certamente a tornaram melhor.

Ao Centro de Letras e Comunicação da UFPel, pelo privilégio de ter sido aluna de pós-graduação.

Meus sinceros agradecimentos.

*“A ditadura só conduz ao feio e ao sujo. O brasileiro típico é decente e limpo.”*

*Jorge Amado*

*“Desconfiem e se afastem dos indivíduos que adulam os poderosos e pisoteiam os desprotegidos, [...] são de ruim caráter, falsos e mesquinhos, faltos de grandeza.”*

*Mestre Silva Virajá (Tenda dos Milagres, 1969, p. 134)*

*“A mais terrível enfermidade do espírito humano é a mania do domínio.”*

*Voltaire*

## Resumo

CABREIRA, Luciane Farias. **Tenda dos milagres em (dois) tempos de autoritarismo: as marcas da intolerância nas narrativas de Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos**. 2014. 115f. Dissertação (Mestrado) – Centro de Letras e Comunicação - Programa de Pós-Graduação em Letras. Área de Concentração: Literatura Comparada. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

A presente dissertação analisa comparativamente o romance *Tenda dos milagres*, escrito por Jorge Amado em 1969, e a sua transposição fílmica, de mesmo título, realizada por Nelson Pereira dos Santos em 1977. Aborda relações entre o texto literário e o texto fílmico, apresentando análise dos textos narrativos e relatando o resultado da revisão bibliográfica de suporte teórico-crítico e da consolidação do *corpus* literário e fílmico, considerados os respectivos contextos em que as obras foram criadas e em que circularam. O aporte teórico mobilizado para a efetivação da leitura crítica dos textos de ficção foi selecionado entre teorias literárias e fílmicas, dentre elas as da intertextualidade, da transcrição, da adaptação e da metalinguagem, as quais possibilitaram a reflexão comparativa. Em um segundo momento, o texto apresenta a análise comparativa propriamente dita entre livro e filme, com base nos contextos históricos de sua elaboração e recepção, marcados pela intolerância e pela repressão cultural, religiosa, social, política e étnica, marcas de tempos de autoritarismo e violência institucionalizados durante o período da ditadura civil-militar brasileira pós-golpe de 1964. Nesse âmbito, a pesquisa analisa a hipótese que preside a investigação, centrada na ação do cineasta, o qual, por meio da linguagem fílmica, manifesta leitura atualizadora para a obra literária, evidenciando o contexto de intolerância observado na história veiculada em livro, como também problematizando questões históricas, recorrentes na formação da sociedade e que sustentam o imaginário cultural brasileiro. É nesse quadro que a leitura contrastiva busca contribuir para os estudos da recepção crítica das duas obras, lidas em conjunto e sob o viés comparativo.

**Palavras-chave:** literatura; cinema; intertextualidade; autoritarismo; Jorge Amado; Nelson Pereira dos Santos.



## **Abstract**

CABREIRA, Luciane Farias. **Tenda dos milagres (two) times of authoritarianism: the marks of intolerance in the narratives of Jorge Amado and Nelson Pereira dos Santos.** 2014. 115f. Dissertation (Master Degree) – Centro de Letras e Comunicação - Programa de Pós-Graduação em Letras. Área de Concentração: Literatura Comparada. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

This dissertation examines comparatively the *Tenda dos milagres* novel, written by Jorge Amado in 1969, and its filmic transposition, of the same title, directed by Nelson Pereira dos Santos in 1977. Discusses relations between literary text and the filmic text, presenting the analysis of narrative texts and reporting the result of the literature review of theoretical-critical support and the consolidation of filmic and literary corpus, considered the respective contexts in which the works were created and circulated. The theoretical amount mobilized for the completion of the critical reading of texts of fiction was selected between literary theories and movie, among them those of intertextuality, transcreation, the adaptation and the metalanguage, which enabled the comparative reflection. In a second moment, the text presents the comparative analysis itself between book and movie, based on the historical context of its elaboration and reception, marked by intolerance and repression, religious, social, cultural political and ethnic, brands from time of authoritarianism and institutionalized violence during the period of the civil-military dictatorship of 1964 post-coup Brazilian. In this context, the research examines the hypothesis that presides over the investigation, centered on the filmmaker's action, which, by means of the filmic language, Advancer-and-Turner reading for the apparent literary, showing the context of intolerance observed in history conveyed in book, but also questioning historical issues, recurrent in the formation of society and supporting the Brazilian cultural imagery. It is in this framework that the contrastive reading seeks to contribute to the study of the critical reception of the two works, read in conjunction and under the comparative bias.

**Keywords:** literature; cinema; intertextuality; authoritarianism; Jorge Amado; Nelson Pereira dos Santos.

## Lista de Figuras

|          |                                                                                         |    |
|----------|-----------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1 | Inserção de imagem de mulher negra em imagem de indivíduos da raça branca .....         | 69 |
| Figura 2 | Inserção de imagem de mulheres brancas em imagem de homens mestiços .....               | 69 |
| Figura 3 | Roda de capoeira .....                                                                  | 70 |
| Figura 4 | Mãe de santo .....                                                                      | 70 |
| Figura 5 | Indivíduo “incorporado” pelo orixá Xangô .....                                          | 71 |
| Figura 6 | Quadro extraído da capa do Jornal do Brasil, edição do dia 14 de dezembro de 1968 ..... | 85 |
| Figura 7 | Logotipo que representa o orixá Exu, criado por Carybé para Jorge Amado .....           | 86 |
| Figura 8 | Imagem do orixá Xangô, extraída do filme .....                                          | 87 |

## Sumário

|                                                                                                                                 |            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>1 Introdução .....</b>                                                                                                       | <b>12</b>  |
| <b>2 Relações entre texto literário e fílmico .....</b>                                                                         | <b>16</b>  |
| <b>3 <i>Tenda dos milagres</i> de Jorge Amado (1969) .....</b>                                                                  | <b>31</b>  |
| 3.1 O autor, o romance e o contexto sócio-cultural .....                                                                        | 31         |
| 3.2 A formação do povo num país mestiço por natureza .....                                                                      | 33         |
| 3.3 A intolerância às religiões afro-brasileiras .....                                                                          | 36         |
| 3.4 A concepção de <i>Tenda dos milagres</i> .....                                                                              | 40         |
| 3.4.1 A narrativa .....                                                                                                         | 45         |
| 3.4.2 Os personagens .....                                                                                                      | 47         |
| 3.4.3 O tempo da narrativa .....                                                                                                | 52         |
| 3.4.4 O espaço .....                                                                                                            | 54         |
| 3.4.5 O narrador .....                                                                                                          | 56         |
| 3.5 A fortuna crítica .....                                                                                                     | 58         |
| <b>4 <i>Tenda dos milagres</i> de Nelson Pereira dos Santos (1977) .....</b>                                                    | <b>64</b>  |
| 4.1 O cineasta .....                                                                                                            | 64         |
| 4.2 O filme .....                                                                                                               | 66         |
| 4.3 O contexto da produção fílmica .....                                                                                        | 75         |
| 4.4 A fortuna crítica .....                                                                                                     | 79         |
| <b>5 <i>Tenda dos milagres</i>: a tradução e a interpretação de Nelson Pereira dos Santos para o texto de Jorge Amado .....</b> | <b>83</b>  |
| 5.1 O aspecto teórico .....                                                                                                     | 83         |
| 5.2 As ações do cineasta: evolução / atualização do sentido .....                                                               | 84         |
| 5.3 A metalinguagem: o filme dentro do filme .....                                                                              | 88         |
| 5.4 O exercício da intolerância .....                                                                                           | 90         |
| 5.5 Brancos x não-brancos .....                                                                                                 | 92         |
| 5.6 O personagem principal .....                                                                                                | 95         |
| 5.7 Os temas sociais em discussão .....                                                                                         | 98         |
| 5.8 Estratégias formais: instrumentos nas mãos do cineasta .....                                                                | 100        |
| 5.9 Não-linearidade: um gatilho para outros interesses .....                                                                    | 102        |
| <b>6 Considerações finais .....</b>                                                                                             | <b>105</b> |

**Referências ..... 109**

**Anexos ..... 115**

## 1 Introdução

A presente dissertação tem por objetivo analisar comparativamente o romance *Tenda dos milagres*, de Jorge Amado (1969), e a tradução fílmica, de mesmo título, do cineasta Nelson Pereira dos Santos (1977). O tema principal deste trabalho é a análise do processo operado pelo cineasta, o qual, por meio da linguagem fílmica, produz leitura atualizadora para a obra literária, não só evidenciando o contexto de intolerância observado na história veiculada em livro, como também problematizando questões de autoritarismo, recorrentes na formação da sociedade e que sustentam o imaginário cultural brasileiro.

A razão da escolha desse *corpus* se deve à diversidade de aspectos observados durante a análise da transposição do texto literário para o texto fílmico, dentre eles: as relações existentes entre os dois tipos de narrativas, os respectivos contextos em que as obras foram criadas e em que circularam, bem como as estratégias mobilizadas pelo cineasta para que seu projeto fosse além da mera “adaptação” fílmica para texto literário, para se constituir como leitura crítica e atualizadora do romance.

O presente trabalho não pretende apresentar uma nova teoria sobre as relações entre literatura e cinema, tampouco declarar esgotadas as possibilidades de discussão acerca dessa temática. A intenção é refletir sobre o modo pelo qual a leitura contrastiva pode contribuir para os estudos da recepção crítica das duas obras, lidas em conjunto e sob o viés comparativo.

Para esse fim, a dissertação foi dividida em quatro capítulos. O primeiro deles consiste na discussão acerca das relações existentes entre literatura e cinema, bem como mobilizar as teorias literárias e fílmicas que possibilitam a reflexão comparativa entre os dois textos. O segundo e o terceiro capítulos analisam livro e filme, suas características e a fortuna crítica relativa a ambos. O quarto e último capítulo apresenta a análise comparativa propriamente dita entre texto literário e fílmico,

além de discutir a hipótese norteadora da investigação: as intenções de Nelson Pereira dos Santos ao proceder leitura crítica e atualizadora do conteúdo veiculado no romance de Jorge Amado, ou seja, presentificar, textualmente, no presente mesmo da narrativa, o estado de exceção vivido no país nos anos setenta.

Assim sendo, a investigação possui caráter interdisciplinar, uma vez que mobiliza variados saberes em torno das relações entre literatura e cinema, bem como, subsidiariamente, o estudo de outros campos do conhecimento, como o da Sociologia, da Antropologia, das Ciências Políticas e da História, além de envolver temas transversais, como os da intolerância e da repressão cultural, religiosa, social e étnica, exercitadas em tempos de autoritarismo e violência, por sua vez institucionalizados e vigentes nos contextos correspondentes aos dois textos, em particular durante o período da ditadura civil-militar pós-golpe de 1964.

As manifestações culturais entre 1964 e 1985 constituem importante fonte para que se investigue o sistema repressor e a censura, os quais obrigaram escritores, dramaturgos, músicos, cineastas, enfim, os criadores de textos que buscavam pensar a realidade brasileira — em especial as narrativas literárias e suas correspondentes traduções fílmicas —, “a desvios, mudando estilos, assumindo a metáfora, tornando seus filmes muitas vezes herméticos e de difícil compreensão” (PINTO, 2006, p. 13). Essa foi a alternativa encontrada para driblar o controle do regime discricionário e manter a produção artística em atividade, investindo na representação da sociedade brasileira e, por meio de estratégias do uso da linguagem, na crítica ao estado de não direito vigente no país.

O estudo comparado do *corpus* literário e fílmico requer ainda a instrumentalização de teorias sobre a relação entre textos e linguagens, como as teorias linguísticas elaboradas por Roman Jakobson (1959), a da intertextualidade por Julia Kristeva (1969), as teorias fílmica e literária propostas por Christian Metz (1980) e Linda Hutcheon (2013), a da transcrição, por Haroldo de Campos (1976), bem como as reflexões de Roland Barthes (1980) e de Gérard Genette (1982) sobre

a natureza intertextual de textualidades narrativas, por meio de necessário exercício de interdisciplinaridade.

O suporte teórico, bem como a avaliação do contexto em que livro e filme foram produzidos e a fortuna crítica referente a ambos, foi selecionado tendo-se em conta a necessidade de se verificar, na leitura entrecruzada da obra de Jorge Amado com o filme de Nelson Pereira dos Santos, a incidência de determinadas questões relativas à religião popular, aos valores culturais populares, à mestiçagem, ao racismo, e à sua relação com o regime de totalitarismo vigente no país ao tempo em que ambos os textos foram gerados e circularam socialmente. Na *Tenda dos milagres* fílmica, o cineasta faz uso de linguagem específica com o objetivo de apresentar a sua leitura para a obra literária. A hipótese em questão é a de que o cineasta teria definido o texto literário de Jorge Amado para falar, simbolicamente, do estado de violência e autoritarismo vigente, ao mesmo tempo em que se propunha a desvelar, denunciar e criticar a cultura da intolerância existente na sociedade brasileira como um todo ao final dos anos setenta, mas condicionada à própria história cultural do país ao longo de sua formação.

O domínio de determinados conceitos, aliado à sua correspondente aplicação durante a análise do *corpus* em questão, determina que a reciprocidade entre disciplinas se apresenta como suporte ao presente projeto. Tania Franco Carvalhal explica que “o estudo comparado de literatura deixa de resumir-se em paralelismos binários movidos somente por ‘um ar de parecença’ entre os elementos” (CARVALHAL, 1986, p. 82), efetuando a comparação com o objetivo de abordar e interpretar questões gerais manifestadas nas obras em análise. Nesse meio, o processo requer a articulação da pesquisa com a História, o político, o social e o cultural, comprovando, dessa forma, que a conjunção de uma diversidade de saberes é o que verdadeiramente caracteriza o domínio dos estudos comparados em literatura.

Sob esse prisma, a pesquisa histórica centrou-se nos contextos nos quais foram elaborados livro e filme, considerando que ambos constituem momentos de

significativa relevância na história nacional, pois datam de 1969 e 1977 – o período subsequente ao golpe de 64. A análise desse contexto tem por objetivo expor a realidade opressora reinante em território nacional, imposta por um regime de governo arbitrário e intransigente, caracterizado pelo estímulo à delação, pela adoção da tortura como método controlador da lei e da ordem, e pela censura dos meios de comunicação, bem como pelo cerceamento de direitos humanos e democráticos, como a liberdade de expressão, a dissolução de entidades estudantis, etc.

É com base nos aspectos ora descritos que a presente investigação pretende analisar a tradução fílmica executada por Nelson Pereira dos Santos ao produzir leitura crítica ao contexto de intolerância constatado na obra literária de Jorge Amado.



## 2 Relações entre texto literário e fílmico

A presente investigação tem como ponto de partida a identificação e o estabelecimento das relações entre textos literários e fílmicos. O cinema, desde o seu aparecimento – com os irmãos Lumière, em 1895, segundo Marcel Martin (2011) –, apresentou a capacidade de narrar, mediante o uso de recursos próprios, uma história já contada anteriormente em romances, contos, poemas ou ensaios (DINIZ, 2005). Na atualidade, as adaptações, em sua maioria, têm origem em uma narrativa, o que leva a crer que se trata, nada mais, nada menos, do que a versão cinematográfica de um texto ficcional. Nesse âmbito, a adaptação foi denominada como unidirecional, do literário para o fílmico, “priorizando o primeiro em detrimento do segundo” (DINIZ, 2005, p. 13). A partir dessa prática, os estudos acerca da adaptação tenderam a focar na comparação entre os dois tipos de textos e no resultado da transferência de um para o outro.

A preocupação inicial dos críticos concentrou-se em atestar a fidelidade do filme à obra de ficção, resultando na elaboração do primeiro material teórico sobre a adaptação. Enquanto George Bluestone (1957)<sup>1</sup> defendia a “possibilidade de metamorfose de romances em outro meio” (DINIZ, 2005, p. 13-14), Geoffrey Wagner (1975) e Dudley Andrews (1984) compuseram uma classificação às adaptações. Ambos as dividiram em três grupos: as muito próximas, as menos próximas, e as que utilizavam o original apenas como pista, denominadas respectivamente como transposições, comentários e alegorias (Wagner), e empréstimos, interseções e transformações (Andrews). Nesse contexto, o processo da adaptação era visto como uma “tradução intersemiótica que visava transmitir uma mensagem / história / ideia, concebida em determinado sistema – a literatura – nos termos de outro sistema sógnico – o cinema” (DINIZ, 2005, p. 14). A análise, por sua vez, tinha por objetivo avaliar o sucesso do cineasta em estabelecer equivalência entre os elementos

---

<sup>1</sup> BLUESTONE, George. *Novels into Films: The metamorphosis of Fiction into Film*. Berkeley: University of California Press, repr. 1973 (first ed, 1966).

literários e os cinematográficos. “Procurava-se sempre encontrar o que os romances podem fazer, que os filmes não (e vice-versa)” (CHATMAN apud DINIZ, 2005, p. 14).

Outros teóricos apresentaram diferentes abordagens sobre o assunto. Keith Cohen avalia o que denomina *dynamics of exchange*, ou seja, “a tendência dos romances em desenvolver recursos cinematográficos e vice-versa” (DINIZ, 2005, p. 14). Seymour Chatman toma como base as teorias de Barthes sobre a narrativa a fim de avaliar a ação dos cineastas ao transferir as funções narrativas para o cinema. Stuart McDougal avalia o modo como elementos da narrativa – enredo, personagens, tempo, estrutura, dentre outros – são transpostos para o cinema. Apesar das diferentes abordagens, todas visavam comparar os dois tipos de narrativas e analisar os elementos equivalentes entre elas, sobressaindo o critério de fidelidade. Sabendo-se que “a maioria dos estudiosos da adaptação tiveram sua formação na crítica literária” (DINIZ, 2005, p. 15), é compreensível que a recepção das adaptações fílmicas fosse pressionada pela avaliação do grau de fidelidade entre a versão cinematográfica e o original.

O quadro sofreu mudanças recentemente, quando os críticos da área de cinema voltaram os olhares para a relação entre os dois meios. Os elementos fílmicos passaram a ser o foco dos estudos sobre adaptação, e a comparação foi utilizada para enriquecer a avaliação dos textos fílmicos, ao contrário do que vinha sendo praticado até então. Três críticos representam essa nova corrente, a qual se opõe aos estudos anteriores: Brian McFarlane, Timothy Corrigan e James Naremore.

De acordo com McFarlane (1996)<sup>2</sup>, os críticos abandonaram a ideia de que existiria apenas uma só maneira de adaptar uma obra literária, e tomaram como base “a espécie de adaptação que o filme se propõe a ser” (MCFARLANE apud DINIZ, 2005, p. 15). Ele considera que adaptação é tradução. Destaca os elementos de fácil transferência do romance para o cinema, e também aqueles que requerem maior criatividade durante esse processo, ao qual denomina *adaptation proper*

---

<sup>2</sup> MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford University Press, 1996.

(MCFARLANE apud DINIZ, 2005, p. 15) ou, mais precisamente, o instante em que reside a arte do cineasta, segundo ele. Ainda assim, McFarlane considera a narrativa literária como referência, e a tradução para narrativa fílmica como unidirecional.

No entanto, os críticos afirmam que o discurso sobre adaptação não deve se limitar à análise da tradução e da enunciação, pois o processo requer o estudo de outras questões: políticas, culturais e econômicas. Timothy Corrigan (1999)<sup>3</sup> estuda as adaptações dividindo-as em quatro estruturas principais: a contextualização histórica, a questão das hierarquias culturais tradicionais, o processo de adaptação em si e a intertextualidade. Por sua vez, James Naremore (2000)<sup>4</sup> avalia o processo com base em artigos sobre a teoria da adaptação – André Bazin, Dudley Andrews, Robert B. Ray e Robert Stam – e estabelece uma mudança de foco. Avaliando as duas propostas, Vincendeau<sup>5</sup> afirma que ambas apontam para a “necessidade de um estudo detalhado e dotado de fundamentação histórica, e acima de tudo consciente da especificidade de cada meio” (VINCENDEAU apud DINIZ, 2005, p. 16).

Deborah Cartmell e Imelda Whelehan (1999)<sup>6</sup> apresentam um exemplo de análise da adaptação que procurou concentrar-se em outras questões, para além do interesse pela forma do texto. As autoras descartam adaptações unicamente literárias, admitindo a inclusão de fontes oriundas de outros produtos culturais. Além disso, tecem crítica ao sentido de fidelidade, concordam com a possibilidade de “realização narrativa em qualquer meio, e a conseqüente criatividade do tradutor” (DINIZ, 2005, p. 16), e destacam as questões ligadas à cultura e à recepção. A recuperação do passado e o papel ativo da audiência são definidos como estratégias importantes na transformação dos textos, evidenciando as atividades de

---

<sup>3</sup> CORRIGAN, Timothy. *Film and Literature: an Introduction and Reader*. New Jersey: Prentice Hall, 1999.

<sup>4</sup> NAREMORE, James. *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

<sup>5</sup> VINCENDEAU, Ginette (Ed.). *Film / Literature / Heritage: a Sight & Sound reader*. British Film Institute, 2001.

<sup>6</sup> CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda. (Ed.). *Adaptations: from text to screen, screen to text*. London: Routledge, 1999.

recepção e de consumo, o que caracteriza o processo de adaptação como bi-direcional: a tradução ocorre de obras literárias e outros produtos culturais para o cinema, assim como textos diversos, como o fílmico, podem ser traduzidos para a linguagem verbal.

Na atualidade, ao tratar da adaptação de uma narrativa literária para uma versão cinematográfica, profissionais da área apontam o termo adaptar como sinônimo de recriar. Nesse âmbito, no entanto, uma pergunta ainda é capaz de gerar algum conflito entre os autores originais e os cineastas responsáveis pelo processo: “uma adaptação precisa ser fiel ao texto original?” (BARATA NETO, 2008, p 30). Enquanto Bráulio Mantovani, roteirista de *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de elite* (2007) afirma que “Minha fidelidade é com a qualidade do meu trabalho. O original que se dane.”<sup>7</sup>, Clara Averbuck e Mário Bortolotto rechaçam os filmes *Nome próprio* (2007) e *Nossa vida não cabe num Opala* (2008), respectivas adaptações do livro *Máquina de pinball* e da peça *Nossa vida não vale um Chevrolet*, por discordar da falta de fidelidade às obras originais.<sup>8</sup>

Segundo Ruy Barata Neto, o conflito tem origem por motivos ímpares e extremamente subjetivos – algo inerente à arte em geral –, os quais, porém, surgem pela natural diferença que há entre os suportes literatura e cinema. Na transposição do primeiro para o segundo, há elementos significativos para o autor literário que se tornam impossíveis de transpor para a narrativa fílmica. “É essa diferença que pressupõe que uma obra cinematográfica seja única e incomparável com o original literário” (BARATA NETO, 2008, p. 30).

O conflito originado dentro do processo de adaptação é alvo de estudos da semiótica, a qual observa as transformações dos signos (imagens, sons, palavras) dentro do meio cultural. O semioticista italiano Francisco Sedda, de Roma, explica

---

<sup>7</sup> BARATA NETO, Ruy. *Adaptar é recriar*. Revista da Cultura, ed. 15, outubro 2008. Disponível em: <<http://www.revistadacultura.com.br:8090/revista/rc15/index2.asp?page=especial>>. Acesso em: 10 jul. 2013.

<sup>8</sup> Idem.

que, ao fazer-se a tradução entre esses dois sistemas, elege-se o que pode passar de um a outro. Irene Machado, doutora em Letras pela USP, lembra que o “processo de adaptação – ou tradução, como é mais acertado para a área – possui intraduzibilidade de signos” (BARATA NETO, 2008, p. 31), o que evidencia alguns elementos e esconde outros durante a produção de um novo texto. Esse procedimento gera um efeito conflituoso, originando “distinções estruturais entre as duas linguagens que eliminam a possibilidade de um filme ser absolutamente fiel a uma obra” (MACHADO apud BARATA NETO, 2008, p. 31). Ainda assim, a formulação de um produto cultural novo por meio da tradução não elimina o original, o qual, conforme Sedda, segue permitindo novas traduções, compondo um “mecanismo infinito” que sempre pode se renovar, recuperando elementos deixados para trás e fazendo surgir novos.

A associação direta entre literatura e cinema é um dos grandes problemas para que se compreenda que se trata de dois mundos diferentes. Por esse motivo, são comuns os casos nos quais se torna impossível para o leitor dissociar a obra literária do filme, bem como frustrar-se com a adaptação. Para o escritor Alan Pauls “as adaptações são aquelas em que se trabalha em cima da literatura, porém para poder esquecê-la. É nesse momento que ela passa a existir como tal” (PAULS apud BARATA NETO, 2008, p. 31). Nesse ponto, Bráulio Mantovani sustenta que não vê nada especial nas adaptações, pois crê que os roteiros devem ter autonomia, quer tenham base em histórias reais ou na imaginação do autor: “O importante é se apropriar da história original e ter desapego suficiente para mudar o que for necessário” (MANTOVANI apud BARATA NETO, 2008, p. 31). Sobre essa autonomia, Bruno Barreto, diretor de *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), lembra que os italianos chamam a adaptação de *scarnificazione*, ou seja, “dissecar, limpar o texto literário para chegar a sua essência e, a partir disso, construir uma narrativa própria do zero” (BARRETO apud BARATA NETO, 2008, p. 32). Em suma, pode-se dizer que a adaptação é um processo de apropriação do original, que resulta em uma narrativa limpa e desvinculada da obra literária.

Em 2011, a canadense Linda Hutcheon, teórica literária, volta a refletir sobre o tema, definindo adaptação, formalmente, como uma espécie de “transcodificação de um sistema de comunicação para outro” (HUTCHEON, 2013, p. 9). Trata-se de um processo que se dá entre mídias, gêneros, idiomas e culturas diversos, fato que resulta em uma história adaptada, a qual adquire diferentes significados. Hutcheon acrescenta ainda que a adaptação “é (e sempre foi) central para a imaginação humana em todas as culturas” (HUTCHEON, 2013, p. 10), e que, além disso, “nós não apenas contamos, como também recontamos nossas histórias”, ato que implica em adaptar, em ajustar as histórias a fim de que venham a agradar o seu novo público.

No entanto, Hutcheon ressalta que, assim como se trata de uma prática comum e popular, a adaptação também sofre constante depreciação crítica, pois “está fadada a ser considerada menor e subsidiária, jamais tão boa quanto o original” (HUTCHEON, 2013, p. 11). As adaptações de textos literários para o meio cinematográfico, por exemplo, costumam ser definidas como sendo secundárias, derivativas, “tardias, convencionais ou culturalmente inferiores” (NAREMORE apud HUTCHEON, 2013, p. 22). A discussão prossegue com os comentários de Virginia Wolf que, em 1926, lamentou o resultado simplificado da transposição da obra literária para o cinema, o que, segundo ela, tornou o filme “um “parasita”, e a literatura, sua “presa” e “vítima” (WOLF apud HUTCHEON, 2013, p. 23).

Em paralelo, Wolf previu e elogiou o potencial de que era dotada a mídia cinematográfica, cujo objetivo era desenvolver um idioma próprio e independente. Christian Metz, semioticista francês, concorda e acrescenta que o cinema “nos conta histórias contínuas; ele ‘diz’ coisas que também poderiam ser expressas na linguagem das palavras, porém as diz de modo distinto. Há uma razão tanto para a possibilidade quanto para a necessidade das adaptações” (METZ apud HUTCHEON, 2013, p. 23).

No desenvolvimento de seus estudos sobre o tema, Linda Huchteon explica que as adaptações devem ser vistas como “obras inerentemente

‘palimpsestuosas’<sup>9</sup>, isto é, sob a sombra constante dos textos adaptados. Ou seja, se uma obra é adaptação, sua relação com outra(s) obra(s) está declarada – o que justifica o estabelecimento de estudos comparados –, e eis que surge o texto em “segundo grau” (GENETTE apud HUTCHEON, p. 27), diretamente relacionado a um texto anterior.

Quanto à discussão sobre a fidelidade ao texto adaptado, Hutcheon afirma que esse foi o critério utilizado pelos estudos de adaptação durante muito tempo, porém não constitui o foco mais importante. O centro da análise, nesse aspecto, está no “fato de que o discurso moralmente carregado de fidelidade baseia-se na suposição implícita de que os adaptadores buscam simplesmente reproduzir o texto adaptado” (HUTCHEON, 2013, p. 28). Hutcheon afirma que “adaptação é repetição”, mas “sem replicação”. E o ato de adaptar infere “várias intenções possíveis: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o” (HUTCHEON, 2013, p. 28).

Hutcheon prossegue sua reflexão determinando que a adaptação é um fenômeno caracterizado por três perspectivas distintas, embora inter-relacionadas, uma vez que ela não considera “acidental o uso da mesma palavra – “adaptação” – em referência tanto ao produto quanto ao processo” (HUTCHEON, 2013, p. 29). Isso significa que a adaptação pode ser resumida como sendo “uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis” (um produto formal); “um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação” (um processo de criação), e “um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (um processo de recepção) (HUTCHEON, 2013, p. 29-30).

---

<sup>9</sup> De acordo com Gérard Genette, “um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. [...] Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos” (GENETTE, 1982, p. 6).

James Naremore, por sua vez, contribui para a discussão sugerindo uma adaptação diferenciada, que envolva atividades como a reciclagem, ou seja, que permitam diferentes maneiras de recontar. A proposta consiste em uma abordagem que “vai além da fidelidade para chegar à especificidade do meio, e além da tradução, para transformação” (DINIZ, 2005, p. 17). Naremore considera adaptação um processo multidirecional, dialógico e intertextual, e propõe que a análise se concentre em um “dialogismo intertextual, isto é, na ideia de que todo texto forma uma interseção de superfícies textuais, tecidos de fórmulas anônimas, variações nessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, confluências e inversões de outros textos” (DINIZ, 2005, p. 17). Dessa forma, as adaptações estariam inseridas num processo de transformações intertextuais, “de textos que geram outros textos, num processo infinito de reciclagem, transformação, transmutação, sem qualquer ponto de origem necessariamente definido” (DINIZ, 2005, p. 17). Nesse ponto as noções de intertextualidade se tornam eficazes, pois permitem que se compreenda melhor o processo que envolve as adaptações.

O termo intertextualidade foi sugerido por Julia Kristeva em 1969 para designar o “cruzamento num texto de enunciados tomados de outros textos”, “transposição [...] de enunciados anteriores ou sincrônicos” (KRISTEVA apud SAMOYAUULT, 2008, p. 15). Kristeva tomou como base as proposições de Mikhail Bakhtin, pensador e filósofo russo, cuja ideia apontava para o fato de que “em todo texto a palavra introduz um diálogo com outros textos” (SAMOYAUULT, 2008, p. 18). Bakhtin buscou “substituir a segmentação estática dos textos por um modelo segundo o qual a estrutura literária se elabora a partir de uma relação com outra” (NITRINI, 2010, p. 158). A partir dessa ideia, Kristeva definiu intertextualidade como um fato textual, no qual “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA apud SAMOYAUULT, 2008, p. 16).

A filósofa búlgara observou ainda que a relação entre textos é mais próxima da transposição de um sistema de signos para um outro do que da simples absorção. Devido à banalização do termo intertextualidade como uma “crítica das



fontes” de um texto, Kristeva preferiu o termo transposição, o qual caracteriza “a importância de uma nova articulação do caráter enunciativo e denotativo quando da troca de um sistema significante a um outro” (KRISTEVA apud NITRINI, 2010, p. 163).

Em 1973, o semiólogo francês Roland Barthes levanta novas questões sobre a intertextualidade a partir do artigo *Teoria do texto*, quando ele determina que “todo texto é um tecido novo de citações passadas” (BARTHES apud SAMOYAUULT, 2008, p.23). No entanto, esse novo tecido não é por si só plural, diverso, resultante de citações. Há de se considerar, segundo Barthes, que o *eu* leitor

não é um sujeito inocente, anterior ao texto e que o utilizaria, a seguir, como objeto para demonstrar ou um lugar onde investir. Esse “eu” que se aproxima do texto já é ele mesmo uma pluralidade de outros textos, de códigos infinitos, ou mais exatamente: perdidos (cuja origem se perde) (BARTHES, 1992, p. 44).

O semiólogo francês afirma que um texto não se forma a partir de palavras que cercam um único sentido, mas se trata de “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p. 62).

Barthes observa, portanto, que o repertório de leituras do leitor também é relevante para o estabelecimento da intertextualidade como um processo de pluralidade pertinente ao texto e a quem o lê, independente da infinitude de códigos ou da imprecisão de sua origem.

Com essa nova perspectiva, a intertextualidade assume uma identidade que envolve a recepção do texto por parte do leitor a partir dos estudos de Michael Riffaterre em 1979. O crítico literário francês aponta para a possibilidade de estabelecer uma classificação para o texto a partir de um mínimo traço, mesmo implícito, que venha a acionar o reconhecimento por parte do leitor, bem como o seu

repertório de leituras. Riffaterre cita o intertexto como o gatilho para esse reconhecimento, denominando-o “o fenômeno que orienta a leitura do texto, que governa eventualmente sua interpretação, e que é o contrário da leitura linear” (RIFATERRE apud SAMOYAUULT, 2008, p. 25), portanto, essencial para a compreensão do texto. Dessa forma, o intertexto é definido como “a percepção, pelo leitor, de relações entre uma obra e outras que a precederam ou a seguiram” (RIFATERRE apud SAMOYAUULT, 2008, p. 28).

Observa-se que a noção de intertextualidade evolui à medida que os estudos de Barthes e Riffaterre estabelecem um afunilamento nas relações entre textos sugeridas por Kristeva. A amplitude de possibilidades quanto às fontes textuais, às citações e ao repertório de leituras é reduzida a um elemento que se torna categórico para a análise, permitindo que o conceito ser torne ainda mais restrito.

O processo de evolução da intertextualidade envolve ainda os estudos de Laurent Jenny e Michel Schneider, ambos focados no que Samoyault chama de *flexibilização da noção*. Jenny afirma, no artigo intitulado *A estratégia da forma* (1979), que o termo se tornou banalizado e havia o compromisso de “torná-lo tão pleno de sentido quanto possível” (JENNY apud SAMOYAUULT, 2008, p. 39). Sua proposição sugere que o termo intertextualidade deve ser empregado somente quando há a “possibilidade de localizar num texto elementos estruturados anteriormente a ele, além do lexema, é evidente, mas qualquer que seja seu nível de estruturação” (JENNY apud SAMOYAUULT, 2008, p. 39). Por sua vez, Michel Schneider faz uso da psicanálise para compreender as relações estabelecidas entre o *eu* e o outro no decorrer da atividade de leitura e produção de textos. Schneider prefere utilizar outros termos em lugar da intertextualidade, como plágio, palimpsesto ou pastiche<sup>10</sup>, para melhor caracterizar “as relações de oposição, de trocas ou de apropriação do outro praticadas pela literatura” (SCHNEIDER apud SAMOYAUULT, 2008, p. 41).

---

<sup>10</sup> Schneider classifica o processo como plágio quando se trata de “um texto pelo outro”, como palimpsesto “um texto sob o outro”, e como pastiche “um texto como o outro”. (SCHNEIDER apud SAMOYAUULT, 2008, p. 41)

Em 1982, o ensaísta e crítico literário francês Gérard Genette propõe o termo transtextualidade, definido como “tudo que o coloca (o texto) em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 1982, p. 7). Por meio desse termo, Genette pensa ser possível analisar os textos e determinar as categorias que os originaram, classificadas em cinco tipos: a *intertextualidade*, definida como uma relação “de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em outro”; o *paratexto*, com o qual o texto estabelece uma relação “geralmente menos explícita e mais distante” por tratar-se de elementos externos (título, prefácios, prólogos, notas de rodapé, epígrafes); a *metatextualidade*, relação estabelecida entre o comentário e o seu texto-alvo; a *hipertextualidade*, constituída pela “relação que une um texto B a um texto anterior”, denominados hipertexto e hipotexto, respectivamente; e a *arquitextualidade*, das cinco a mais abstrata por se tratar de uma relação silenciosa “que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual” (GENETTE, 1982, p. 8-11).

De forma a exemplificar uma das categorias postuladas por Genette, percebe-se que, nas relações intertextuais entre um filme e um livro, “um filme adaptado de um texto literário poderia se constituir como resultado de um tipo de hipertextualidade, ou seja: o filme (hipertexto) remeteria, explicitamente, ao texto anterior, seu hipotexto” (CUNHA, 2007, p. 98).

Sobre a intertextualidade, Genette acrescenta que se trata de uma prática tradicional da citação quando sob a forma mais objetiva, de plágio quando menos explícita, ou ainda de alusão quando se percebe a existência de uma relação entre um enunciado e outro por meio de inflexões textuais. Enfim, o crítico francês determina que a intertextualidade é um “mecanismo próprio da leitura literária” por ser capaz de produzir “significância por si mesma” (GENETTE, 1982, p. 9).

Tania Franco Carvalhal, em artigo intitulado “Intertextualidade: a migração de um conceito”, discute sobre a evolução do termo, e observa que, para Kristeva, no lugar da relação individual, a intertextualidade se instala e estabelece que a

linguagem poética deve ser lida como dupla. Dessa forma, a teoria do texto se encontra fundamentada em três premissas: primeira, “que a linguagem poética é a única infinitude do código”; segunda, que o texto literário é duplo, pois é “escrita/leitura”, e terceira, que o texto literário é “um feixe de conexões” (CARVALHAL, 2006, p. 127). Afirmar ainda que, desse modo, as relações passam a ser estabelecidas no conjunto dos textos, e o texto assume uma “natureza heterotextual, sendo penetrado de alteridade, constituído de outras palavras além das próprias” (CARVALHAL, 2006, p. 127). Observa que Riffaterre, a partir dessa teoria, determina que “a obra não significa apenas o que diz”, pois “absorve os significados dos textos com os quais dialoga num sentido amplo do termo”, envolvendo três linguagens num mesmo diálogo: “a do escritor, a do destinatário (que pode estar fora ou implícito na obra) e a do contexto cultural, atual ou anterior” (CARVALHAL, 2006, p. 127).

Tiphaine Samoyault, em seu livro *A intertextualidade* – obra na qual discute as propostas teóricas acerca do tema –, trata sobre a evolução e a aplicação do termo, e afirma que a intertextualidade é, na verdade, a memória da literatura e a memória da escritura, já que o texto literário é escrita/leitura, pois “esta se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi”, e, além disso, “tudo está dito, apenas a apresentação é que se torna, de alguma forma, diferente das demais” (SAMOYAUULT, 2008, p. 47).

Na memória do que é e do que foi, Linda Hutcheon acrescenta que o espectador interpreta a adaptação como “um tipo de intertextualidade se o receptor estiver familiarizado com o texto adaptado” (HUTCHEON, 2013, p. 45), o que caracteriza o processo como dialógico contínuo – conforme Bakhtin teria identificado –, uma vez que a obra, a qual está sendo experienciada por este, é comparada àquela e a outras tantas que ele já conhece, e cuja lembrança é despertada pela adaptação/recriação.

Lembrando que Kristeva crê na existência de um processo de transposição entre dois sistemas de signos, é preciso determinar em qual categoria se encaixa o

texto fílmico. No campo da teoria fílmica, o francês Christian Metz afirma que todo filme é texto enquanto discurso significante, ou seja, enquanto “constitui um espaço delimitável, um objeto inteiramente voltado para a significação, um discurso fechado, que só permite ser encarado ‘como uma linguagem’ em seu todo, ou então, não pode ser encarado como tal” (METZ, 1980, p. 16). Para ele, o estudo de textos fechados como o filme torna perceptível a “implicação recíproca” de disciplinas (como psicologia, sociologia, estética, semiologia), além de apontar para o fato de que se trata, ao mesmo tempo, de “um objeto cultural total e um objeto de certo modo pequeno aos olhos da produção geral de uma sociedade”. Metz acrescenta que tais definições compõem um “espaço no qual, mais que em qualquer outro, as diferentes ‘ciências humanas’ se aproximam, e se aproximam visto que se trata de uma pequena área” (METZ, 1980, p. 16).

Portanto, tendo constatado que literatura e cinema mantêm estreita relação por tratar-se de discursos significantes – embora cada qual seja constituído de um sistema próprio de significação –, direciona-se a atenção para o estabelecimento de um tipo de transposição entre esses sistemas. Roman Jakobson, pensador russo, aponta para o que define como tradução intersemiótica, ou seja, para a ocorrência de uma “[...] interpretação dos signos verbais por meio de sistema de signos não verbais”, ou “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura [...]” (JAKOBSON apud PLAZA, 2008, p. 11).

No que se refere à transposição fílmica da literatura para o cinema, a intersemiotividade designa o cruzamento entre linguagens, códigos, diferentes meios e recursos. É possível, nesse processo, vislumbrar a ação dos signos, os quais evoluem ao serem interpretados de um sistema a outro e promovem um resultado que contextualiza o signo original. Nesse âmbito, Ismail Xavier explica que

[...] livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro [...] (XAVIER, 2003, p.62).

O que Xavier denomina como sendo *adaptação* tem origem no latim *adaptare*, o qual significa “ajustar, tornar capaz de”. No entanto, o termo que parece melhor se ajustar à prática desenvolvida pelo cineasta é *tradução*, cuja origem etimológica *traducere* significa “converter, mudar”, “conduzir, ir além”. Em outras palavras, a tradução não se limita a uma atividade intralingüística; na verdade pressupõe um trabalho de deslocamento, de transferência de uma linguagem a outra, procedimento que permite o avanço na construção e na interpretação do sentido do texto.

Nesse âmbito, é importante lembrar Haroldo de Campos e seus estudos sobre o conceito e a aplicação da tradução, a qual ele define como uma prática muito além do transporte de texto entre idiomas, uma vez que a importância da semântica das palavras pode ser eclipsada por determinados elementos textuais, como por exemplo o ritmo e a estrutura de um poema. O poeta e tradutor sustenta que a “tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, porém recíproca. [...] não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma [...]” (CAMPOS, 2010, p. 35), num processo que ele denomina como transcrição.<sup>11</sup>

Cabe aqui esclarecer sobre a possibilidade de se considerar cinema como uma linguagem. Segundo Metz, a opinião comum aponta o cinema como “uma unidade que é, em certa medida, sensível e concreta, uma unidade que é da mesma ordem do filme” (METZ, 1980, p. 26). O cinema seria a “linguagem que se estabelece em uma combinação de imagens fotográficas móveis, de ruídos, de falas e de música” (METZ, 1980, p. 27). De modo mais específico, deve-se considerar que cinema é mais do que “a simples soma dos filmes”: trata-se de um “código único e soberano” (METZ, 1980, p. 29), extensivo a todo o conteúdo semiológico apresentado por esses filmes, ou seja, “são todos os filmes e também tudo dos filmes: uma unicidade lógica postulada e uma unicidade material constatada” (METZ, 1980, p. 29). Por meio dessa unicidade nasce a ideia de que há um código único

---

<sup>11</sup> Na concepção de Haroldo de Campos, não é suficiente traduzir o sentido das palavras, pois o texto precisa ser recriado; é necessário que sua estrutura original seja restituída em outro idioma, permitindo, assim, que a tradução se torne o que ele denomina *transcrição*. In: <<http://www.dw.de/haroldo-de-campos-poeta-da-transcri%C3%A7%C3%A3o/a-951490>>

manifestando-se em várias linguagens e em vários códigos, constituindo o que Metz denomina como sendo uma linguagem particular, porém “aberta a todas as influências e iniciativas sociais, culturais, estéticas, ideológicas, etc., uma linguagem que sofre a ação de códigos numerosos e diversos” (METZ, 1980, p. 39). Logo, o filme é resultado do exercício de uma linguagem autônoma por apresentar uma escrita própria, traço que o torna, além de arte, um meio de comunicação, informação e propaganda. Mais que isso: o cinema sobressai aos demais meios de expressão culturais, dado “o poder excepcional que vem do fato de sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade”, proporcionando “aos sentidos e à imaginação” a representação real de seres e coisas, a qual coincide “de maneira exata e unívoca com a informação conceitual que veicula” (MARTIN, 2011, p.18). Christian Metz postula que “se o cinema é linguagem, é porque opera com a imagem dos objetos, não com os próprios objetos. A duplicação fotográfica (...) arranca do mutismo do mundo um fragmento de quase realidade para fazer dele o elemento de um discurso. [...]” (METZ apud MARTIN, 2011, p. 18).

Marcel Martin destaca a relação existente entre o real objetivo e sua correspondente imagem fílmica, e a classifica como característica fundamental da expressão cinematográfica, pelo fato de que é capaz de determinar a relação do espectador com o filme, a qual nasce como “crença ingênua na realidade do real representado” e chega “à percepção intuitiva ou intelectual dos signos implícitos como elementos de uma *linguagem*” (MARTIN, 2011, p.18).

É com base nos conceitos até aqui apresentados que se supõe a possibilidade de uma análise comparada do texto literário em relação ao texto fílmico, pois percebe-se que as duas narrativas são compostas por discursos significantes, o que torna a relação entre ambas ainda mais estreita.

### **3 *Tenda dos milagres* de Jorge Amado (1969)**

#### **3.1 O autor, o romance e o contexto sócio-cultural**

Nascido em 1912, em Itabuna, Bahia, e falecido em 2001, em Salvador, Jorge Leal Amado de Faria, mais conhecido como Jorge Amado, é considerado o escritor brasileiro “mais lido dentro e fora do país” (BEZERRA apud DUARTE, 1996, p. 11). Elogiado como o “nosso escritor de maior repercussão popular e cujos romances foram traduzidos para dezenas de idiomas” (DUARTE, 1996, p. 17), Amado é criticado com a mesma intensidade, acusado de ser autor de obras com baixa qualidade estética, de “não ser um ‘verdadeiro escritor’ e sim um ‘instintivo’, um romancista de ‘fracos recursos’, que ostentava ‘pieguice e mau gosto’ como se fossem ‘troféus’” (LINS apud DUARTE, 1996, p. 32). Na verdade, Jorge Amado demonstra em seus romances um viés antropológico, ou seja, um certo entendimento que permite pensar a realidade acerca do ser humano, em especial do brasileiro, sua vida, costumes e comportamento.

Mestiço, Ogã de Oxossi e, mais adiante, Obá de Xangô<sup>12</sup>, foi eleito Deputado Federal em 1945 pelo PCB (Partido Comunista Brasileiro) logo após o término do Estado Novo. Autor da emenda que garantiu a liberdade religiosa em 1946, teve seu mandato cassado em 1947 quando o partido foi posto na ilegalidade. Por iniciativa própria, exilou-se em Paris em 1948, de onde foi expulso em 1950 devido a militância política. Viajou pela União Soviética e Europa Central, sempre em contato com os regimes socialistas. Voltou ao Brasil em 1952. Em fevereiro de 1954, a denúncia feita por Nikita Khruchóv ao Congresso do Partido Comunista da União Soviética, sobre as atrocidades praticadas pelo governo do ditador Stálin, constituiu uma grande decepção para Jorge Amado. O fato desencadeou uma “metamorfose íntima” no escritor, mudança que o afastou da “visão internacionalista, pautada pela

---

<sup>12</sup> Dentro de um terreiro de Candomblé, o Ogã é tão chefe quanto a Mãe ou o Pai de Santo, porém, sem incorporação. In: < <http://alabedavideode.blogspot.com.br/2009/01/o-que-ser-um-og.html>>. Obá é um título honorífico do Candomblé criado no terreiro Axé Opó Afonjá por Mãe Aninha em 1936. In: < [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ob%C3%A1\\_de\\_Xang%C3%B4](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ob%C3%A1_de_Xang%C3%B4)>



doutrina comunista”, e o aproximou ainda mais da realidade brasileira, ampliando seu olhar sobre o país.<sup>13</sup>

A partir desse período, Amado assumiu o compromisso de “escrever para o povo” (BEZERRA apud DUARTE, 1996, p. 12). Nesse processo, passou a tratar de questões sociais mediante o uso de uma linguagem coloquial, com o intuito de tornar o povo um ativo leitor de seus romances. Assim, tratou de ressaltar a cultura popular e retratar histórias de negros e mestiços em busca de espaço para si e seus costumes. Segundo Ilana Goldstein, o projeto literário do autor estaria voltado “à formação histórica do país, à mestiçagem bio-cultural e às características” (GOLDSTEIN, 2002, p. 109) do povo brasileiro. Na representação deste povo figuram determinadas virtudes, como

[...] a grande mestiçagem cultural e biológica entre índios, africanos e europeus; a exaltação dos cinco sentidos e dos prazeres sensuais; o amor à festa e a alegria de viver; a tolerância racial, a solidariedade, e, finalmente, a excepcional riqueza da cultura popular brasileira, na música, no artesanato, na culinária, nas trovas populares (GOLDSTEIN, 2002, p. 110).

Contudo, há de se observar que o autor baiano, compromissado com a representação da realidade, também escreveu sobre a ocorrência de autoritarismo e de intolerância, sobretudo racial e religiosa, perpetrada pela sociedade baiana contra negros e mestiços no período compreendido entre o fim do século XIX e meados do século XX. Essa é uma das principais temáticas presentes em *Tenda dos milagres*.

O romance de Jorge Amado contempla dois contextos de autoritarismo nos quais o Brasil se viu inserido, dois períodos históricos marcados por uma intolerância cujos traços ainda são percebidos na atualidade: o primeiro, compreendido entre o fim do século XIX e a primeira metade do século XX, retrata a trajetória do personagem principal, Pedro Archanjo, desde seu nascimento até sua morte; o segundo, datado de 1968, relata o presente da narrativa, no qual ocorre o resgate da biografia e dos livros escritos pelo personagem principal.

---

<sup>13</sup> <<http://www.jorgeamado.com.br/professores2/professores02.pdf>>.

Ao contar a história do herói, Jorge Amado aborda o tema da formação da sociedade brasileira. A narrativa aponta para a discussão acerca de questões sociais, como a religião afro-brasileira oprimida, a marginalização dos valores culturais do povo, a mestiçagem e o racismo, além de expor conflitos humanos em contextos caracterizados pela opressão social e política vigente.

Nesse sentido, é preciso visualizar o panorama social formador da história brasileira, a fim de que se possa determinar a origem dos conflitos e das práticas opressoras representadas no romance.

### **3.2 A formação do povo num país mestiço por natureza**

O Brasil é um país resultante de um processo de mestiçagem. Darcy Ribeiro explica que o povo brasileiro surgiu de uma “confluência, do entrelaço e do caldeamento do invasor português com índios silvícolas e campineiros e com negros africanos, uns e outros aliciados como escravos” (RIBEIRO, 2006, p. 17). Nessa mistura, diferentes raças e tradições culturais diversas se fundiram, a ponto de formar um modelo de estrutura social modificado, “uma etnia nacional, mestiça, um novo modelo de sociedade, com uma singular organização socioeconômica, originada do escravismo e servil ao mercado mundial” (RIBEIRO, 2006, p. 17). A singularidade entre o novo povo e o colonizador português tem origem nas qualidades diferenciadoras decorrentes das matrizes indígenas e africanas; da congregação de interesses destas; das condições ambientais que enfrentaram e, sobretudo, dos objetivos de produção que as motivaram a unir-se (RIBEIRO, 2006). Diferentemente do que ocorreu com outros países, como Espanha, ou Guatemala – “sociedades multiétnicas regidas por Estados unitários e dilaceradas por conflitos interétnicos” (RIBEIRO, 2006, p. 19) –, o povo brasileiro integrou-se em uma única etnia nacional, uma nação unificada num Estado uniétnico.

A unificação, porém, não eliminou a existência de disparidades, contradições e antagonismos internos. A unidade nacional tornou-se realidade somente após o processo de independência. No entanto, ainda assim escondia uma profunda

distância social, resultante da estratificação produzida pelo processo de formação da sociedade, promovendo uma ampla oposição entre “uma estreitíssima camada privilegiada e o grosso da população” (RIBEIRO, 2006, p. 20). Dessa forma, segundo Ribeiro, agravou-se o distanciamento social entre as classes dominantes, as subordinadas e as oprimidas. E a ascensão das classes oprimidas passou a ser motivo de temor para as elites dirigentes.

Ribeiro destaca ainda que, nesse processo de distanciamento social, “a amargura provocada pela exacerbação do preconceito classista e pela consciência emergente da injustiça” (RIBEIRO, 2006, p. 22) era um fator considerado de risco, pois serviria como um gatilho para manifestações que poderiam vir a mobilizar toda a sociedade. Esse temor explica a preocupação das elites pela manutenção da ordem, e pode ser apontado como justificativa para as chamadas “revoluções preventivas, conducentes a ditaduras vistas como um mal menor que qualquer remendo na ordem vigente” (RIBEIRO, 2006, p. 22). O antropólogo explica que uma das bases para a existência de tal temor era a possível rebeldia dos escravos, “dada a coloração escura das camadas mais pobres”. Esse medo racial persistiu por muito tempo – e na atualidade, mesmo disfarçadamente, ainda persiste quando se trata de confrontos sociais na iminência de “eclodir com violência assustadora” (RIBEIRO, 2006, p. 22).

Assim sendo, o distanciamento social no Brasil não é apenas uma simples realidade que separa pobres de ricos, mas uma discriminação direcionada a negros, mulatos e índios desde os tempos da colonização. No passado, lutas foram travadas contra essa ideologia e suas práticas, com destaque para a resistência indígena e a luta dos negros contra a escravidão. Neste último caso, os embates tiveram início com o tráfico e findaram somente com a abolição – ao menos oficialmente. No entanto, o mesmo não aconteceu em relação à discriminação contra os negros, seus descendentes, e mesmo contra seus costumes. A luta para esses indivíduos passou a ser a “conquista de um lugar e de um papel de participante legítimo na sociedade nacional.” (RIBEIRO, 2006, p. 202). Paralelamente, o povo de raça negra contribuiu para a construção do país, não apenas com o trabalho braçal, mas também com sua

própria cultura, dotando a língua portuguesa do Brasil de singularidade, riqueza e ritmo à música popular, sabor à culinária e um forte sentido de religiosidade. Com base na contribuição do povo negro foi possível estruturar o Carnaval, o culto à Iemanjá, a capoeira e inúmeras manifestações culturais.

Apesar disso, em pleno século XXI, as classes dominantes no Brasil, formadas em sua maioria por descendentes dos antigos senhores de escravos, ainda demonstram atitudes de desdém para com negros, mulatos, e mesmo para com brancos pobres, a quem desconsideram “pela preguiça, pela ignorância e pela criminalidade, inatas e inelutáveis” (RIBEIRO, 2006, 204).

Outro aspecto preocupante nesse contexto é a intolerância que se quer parecer discreta e pode ser mais cruel do que o preconceito direto. Como explica Roberto DaMatta, em se tratando de uma sociedade “onde não há igualdade entre as pessoas, o preconceito velado é forma muito mais eficiente de discriminar pessoas de cor, desde que elas fiquem no seu lugar e “saibam” qual é ele” (DaMATTA, 1986, p. 38).

O racismo no Brasil tem uma característica particular: não se volta para a origem racial do indivíduo, mas para a cor de sua pele. Darcy Ribeiro explica que, nesse âmbito, o “negro é negro retinto, o mulato já é o pardo e como tal meio branco, e se a pele é um pouco mais clara, já passa a incorporar a comunidade branca” (RIBEIRO, 2006, p. 206). Há ainda a ocorrência de uma branquização resultante da ascensão social de um indivíduo negro, a partir da qual este passa a conviver com brancos, casar entre eles e, afinal, ser tido como branco (RIBEIRO, 2006).

Ribeiro destaca, por outro lado, que a mestiçagem no Brasil não é punida, e sim louvada, uma vez que as uniões entre raças nunca foram tidas como crime – salvo as severas críticas de defensores da pureza da raça branca. O povo brasileiro surgiu não de famílias européias já constituídas, mas “do cruzamento de uns poucos

brancos com multidões de mulheres índias e negras” (RIBEIRO, 2006, p. 207), dessa forma caracterizando o país como mestiço por natureza.

### **3.3 A intolerância às religiões afro-brasileiras**

Além do tema da mestiçagem abordado em *Tenda dos milagres*, outra temática destacada no romance é a da perseguição às religiões afro-brasileiras, em especial ao Candomblé, com raízes na Bahia e adeptos em todo o território nacional. Para melhor compreender a intolerância religiosa neste caso, e em especial na Bahia, é preciso contextualizar o período no qual ela foi praticada.

O poder senhorial constituiu a estrutura econômica que dominou o Brasil durante um bom tempo. O Catolicismo, religião dos dominantes – da colônia e do império –, primou por ditar um conjunto de regras a ser seguido por todos aqueles que aspiravam uma boa imagem perante a sociedade, a qual exigia respeito às diretrizes impostas e repudiava violentamente qualquer manifestação religiosa contrária à sua. Nesse contexto, o poder só poderia ser representado por um indivíduo proprietário de terras, que tivesse muitos escravos sob seu comando e, sobretudo, que fosse católico – o retrato de uma sociedade senhorial (MATTOS, 2010).

Nesse âmbito, as manifestações culturais do povo africano escravizado, como as danças, os batuques e a capoeira, eram rejeitadas pelo poder senhorial, que perseguia seus praticantes, movido pela ideia de que o escravo era um ser inferior e tais expressões representavam algo absolutamente incivilizado. Esse poder tinha na Igreja Católica a base da moralidade e da ética, ameaçadas pelos rituais de origem africana, vistos como pagãos e demoníacos. As perseguições motivaram os escravizados a disfarçar a manutenção de seus cultos, dando início a um processo de sincretização, ou seja, de união entre as religiões católica e africana, com o objetivo de arrefecer a intolerância religiosa (MATTOS, 2010).

Por outro lado, os senhores de escravos tinham a necessidade da manutenção de um aspecto negativo relativo aos escravizados, para que pudessem representar o papel de superioridade, inerente à imagem que sustentavam perante a sociedade. Dessa forma, as perseguições não tencionavam eliminar o Candomblé em sua totalidade, pois o sentido de diferença entre classes deveria ser conservado, mantendo o negro considerado inferior em seu devido lugar: subordinado ao poder senhorial (MATTOS, 2010).

Mais tarde, no período republicano após a abolição, o tratamento violento antes conferido aos negros escravos, cujas justificativas para sua prática eram consideradas desnecessárias pela sociedade senhorial, foi substituído por políticas sociais impostas às classes inferiores, agora formadas por negros que viviam em condição de cidadãos livres.

É importante destacar que o início da República no Brasil é caracterizado pelo enfrentamento entre os senhores produtores de café de São Paulo, que defendiam a disseminação de uma política capitalista e liberal no país, e as oligarquias agrícolas do Nordeste, nascidas de uma sociedade senhorial e adeptas do conservadorismo. Neste último grupo, e em particular na região da Bahia, o choque entre os poderes locais moveu o poder central republicano em busca de alianças que viessem a acalmar os ânimos. A proposição consistiu em reforçar os poderes dos coronéis, antes poderosos senhores de escravos – os quais se tornaram intocáveis e passaram a conduzir as políticas liberais e a modernização –, desde que estes apoiassem o governo nacional. A estratégia funcionou, mas só até o fortalecimento do poder republicano, que decidiu reduzir ao mínimo a ação dos poderes regionais e impulsionar ao máximo o processo político nacional rumo ao capitalismo (MATTOS, 2010).

Em 1912, o poder republicano deu início a um processo de modernização no estado da Bahia, promovendo melhorias no meio urbano, abrindo estradas, impulsionando os sistemas de transporte e saúde, com o intuito de implementar o sistema nacional de consumo e a circulação de mercadorias. Os coronéis se

opuseram fortemente a essas mudanças, mas tiveram contra si a ação do governo do estado e a lei 1102, de 1915, a qual delegou poder de decisão ao governo nacional sobre as medidas implementadas pelos municípios (MATTOS, 2010).

Nesse contexto, compreendido entre 1910 e 1930, as religiões de matriz africana passaram a ser perseguidas pelo poder policial, sobretudo na Bahia, em ações que caracterizaram um movimento em prol da formação de uma sociedade brasileira civilizada e com padrões próximos aos dos países europeus. A teoria motivadora dessas ações tencionava promover a reestruturação física das cidades e uma limpeza de determinados personagens que as compunham, provenientes das raças consideradas inferiores – as raças negras e mestiças –, as quais, segundo estudos médicos psiquiátricos, apresentavam naturais tendências a comportamentos transgressores, condutas que poderiam afetar negativamente o desenvolvimento do país rumo a um futuro de modernização (MATTOS, 2010).

Com o objetivo de suplantar tais práticas, o governo da Bahia promoveu campanhas nas ruas de Salvador, utilizando uma guarda especialmente designada para combater as expressões culturais de origem africana e perseguir artistas, sambistas, capoeiristas, pais e mães-de-santo (MATTOS, 2010).

Tais campanhas receberam apoio da imprensa baiana, a qual cobrava do governo e das autoridades locais ações de maior repressão aos candomblés da Bahia, denunciando, inclusive, a ligação entre personagens da elite e os praticantes da religião, a troca de favores entre políticos e pais e mães-de-santo, e a proteção dada a alguns desses terreiros por setores do poder policial. Atuante na campanha de repressão religiosa, a imprensa defendia que o Candomblé era símbolo do africanismo bárbaro, o qual deveria ser extirpado definitivamente por assinalar o atraso resultante da presença negra na formação da população brasileira. Por esse motivo, divulgava diariamente os ataques policiais aos terreiros, a destruição dos objetos de cultos e a prisão dos praticantes e dos chefes da religião, com a justificativa de que se tratava de uma prática civilizatória, moderna e higienista do poder republicano em prol do futuro do país (MATTOS, 2010).

Estudos acerca da prática das religiões de origem africana no Brasil foram desenvolvidos no centro do país. Reginaldo Prandi cita Roger Bastide, sociólogo francês, que produziu, junto com Florestan Fernandes – também sociólogo e de quem foi professor –, uma investigação sobre as relações raciais em São Paulo. No entanto, foi na Bahia que ele desenvolveu significativas interpretações acerca da importância do Candomblé para o povo de origem africana no Brasil. Tratava-se da recriação, em solo brasileiro, de uma África capaz de atenuar o sofrimento da vida do negro em uma sociedade branca, católica e preconceituosa. Bastide concluiu que o culto proporcionava ao povo de origem africana um isolamento num território só seu, longe de um contexto opressor e dominador, num mundo negro e que lhe era familiar, “uma África recuperada na vida religiosa dos terreiros” (BASTIDE apud PRANDI, 2007, p. 6). Segundo Reginaldo Prandi, Bastide previu que o Candomblé não se limitaria a uma “religião de negros, podendo receber também devotos e simpatizantes originários de etnias de origem não africana” (BASTIDE apud PRANDI, 2007, p. 6), antevendo, dessa forma, uma transformação do culto africano em religião universal.

Segundo Prandi, o Candomblé hoje confere uma grande visibilidade à Bahia no que se refere ao turismo, dada a “sua presença na música popular brasileira e em obras de artistas como Dorival Caymmi e Jorge Amado”.<sup>14</sup> No entanto, há um aspecto cultural negativo que reside na

imagem de feitiço, coisa mal-feita e a relação com o diabo que faz parte do imaginário. Quando as pessoas se referem a algo muito ruim, usam as palavras macumba, despacho, feitiço. É uma realidade superficial e distante da realidade mítica e ritualística de um terreiro.<sup>15</sup>

Ao ser perguntado sobre o motivo pelo qual ainda acontecem disputas religiosas, Prandi responde que “toda religião é uma fonte de verdade e fica muito

---

<sup>14</sup> PRANDI, Reginaldo. *Pesquisador das religiões afro no Brasil explica a raiz histórica dos preconceitos contra a umbanda e o candomblé*. Entrevista disponível em: <<http://extra.globo.com/noticias/rio/pesquisador-das-religioes-afro-no-brasil-explica-raiz-historica-dos-preconceitos-contr-umbanda-o-candomble-229772.html>>. Acesso em 15 mai. 2013.

<sup>15</sup> *Idem*.



centrada em si mesma. Se você tem a sua verdade, a do outro está errada. [...] Religião é uma disputa, por isso há tantas guerras em nome da religião”.<sup>16</sup>

Prandi ainda acrescenta que, por se tratar de uma religião politeísta, o culto de origem africana é mais tolerante do que outras religiões. “Embora seja extremamente próprio de cada religião defender a sua verdade como a única e combater a fé alheia, gerando uma grande possibilidade de conflitos e perseguições, o Candomblé tem outra prática de aceitar o outro com mais facilidade.”<sup>17</sup>

Com base nos aspectos apresentados acerca da formação do povo brasileiro e da detecção da intolerância à cultura afro-nacional, segue a análise referente à constituição do romance de Jorge Amado, escrito em contexto abalado por profundas mudanças políticas e sociais.

### **3.4 A concepção de *Tenda dos milagres***

Há de se considerar dois aspectos fundamentais para a compreensão do teor sócio-político-histórico presente em *Tenda dos milagres*: o posicionamento político do autor e o contexto em que a obra foi concebida. O caráter de escritor engajado com as questões sociais está presente no conjunto da obra de Amado. No romance de 1969 não poderia ser diferente: o narrador segue o projeto traçado pelo romancista quando expõe as consequências decorrentes de práticas discriminatórias.

Jorge Amado travou contato com a política por volta dos vinte anos, mais precisamente por meio do Partido Comunista Brasileiro. Sua atuação como escritor, focada na análise de questões sociais, passou a apresentar as diretrizes do partido, presentes na produção literária do autor. Daí resulta a denominação de “romance

---

<sup>16</sup> *Ibidem.*

<sup>17</sup> *Ibidem.*

proletário”<sup>18</sup> para a produção literária amadiana na década de 30, cuja temática discutia entusiasticamente, em tom de manifesto político, sobre o estilo de vida das classes mais desfavorecidas da sociedade brasileira, em contraste com a do trabalhador, fornecedor de mão de obra barata, especificamente da região da Bahia. São exemplos as obras *Cacau* (1933), *Suor* (1934) e *Jubiabá* (1935).

Com o passar do tempo, o olhar sociológico do autor se intensificou sobre as desigualdades existentes entre ricos e pobres e, além disso, sobre a questão da formação étnico-racial-social brasileira. Jorge Amado voltou a atenção para o fato de que uma grande parte da população era formada por negros descendentes dos antigos escravos e que, mesmo décadas após a abolição da escravatura, ainda vivia à margem da sociedade, em pobreza por vezes extrema, mas sem abandonar os usos e costumes de seus ancestrais. Com um crescente interesse pela cultura e religiosidade afro-brasileiras, bem como observador das diferenças sociais, o romancista retratou-as em obras significativas como *Jubiabá* (1935), *Capitães de areia* (1937), *O compadre de Ogum* (1964) e *Tenda dos milagres* (1969).

O contexto no qual a obra ora analisada foi desenvolvida, no entanto – pós-golpe civil-militar de 1964 –, é marcante na história nacional, haja vista práticas como a violação dos direitos humanos, das liberdades democráticas e de expressão, impostas por um regime ditatorial que oprimiu o país por mais de duas décadas, com a “intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral de salários, expurgo nos escalões baixos das Forças Armadas, inquérito militar na Universidade, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de habeas corpus, etc” (SCHWARZ, 1978, p. 62).

Roberto Schwarz afirma que, apesar de toda a intolerância reinante, a presença cultural da esquerda não foi eliminada em 1964. Ao contrário, cresceu consideravelmente, apresentando uma “produção de qualidade notável e dominante

---

<sup>18</sup> O *romance proletário* foi assim denominado por apresentar o universo existencial dos grupos mais baixos na hierarquia social. O estilo narrativo se assemelha ao modelo inflamado dos manifestos e panfletos políticos, já que apresentava explícitas intenções doutrinárias.  
In: <<http://www.jorgeamado.com.br/professores2/professores02.pdf>>, p. 25.

em alguns campos” (SCHWARZ, 1978, p. 62). O marxismo poderia ser percebido em livrarias de São Paulo e Rio de Janeiro, nos teatros, cujas estreias às vezes eram ameaçadas pela invasão policial, e nas manifestações estudantis. Como explica Schwarz, “nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom”. O que antes era visto como uma anomalia é apontado como o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 64 e 69 por assinalar, “além de luta, um compromisso” (SCHWARZ, 1978, p. 62).

Há de se observar que esse poder de resistência estava concentrado nos indivíduos ligados à produção ideológica: estudantes, jornalistas, parte dos sociólogos e economistas, e até representantes do clero. Essa hegemonia não saía desse grupo, para não ser perseguida pelo poder policial. Apesar de pertencerem ao grupo de esquerda, muitos desses intelectuais escreveram matérias para as comissões do governo e da grande capital, embora por outro lado escrevessem para o próprio grupo e seus simpatizantes. Estes foram poupados quando ocorreu o golpe de 64. Foram presos e torturados somente os indivíduos que mantiveram contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados (SCHWARZ, 1978). Diante da interrupção do contato entre o movimento cultural e as massas, o governo permitiu a circulação das teorias de esquerda. No entanto, em 68, surgiu nova massa de cidadãos para defender a ideologia: “estudantes, organizados em semiclandestinidade, que foram estudando, ensinando, editando, falando, etc., e com isso gerando uma sociedade anticapitalista” (SCHWARZ, 1978, p. 63). A resposta do governo aconteceu em dezembro de 1968 com o endurecimento por meio do AI-5, promovendo a censura de “professores, encenadores, escritores, músicos, livros, editores” (SCHWARZ, 1978, p. 63). O objetivo do governo passou a ser eliminar a cultura naquele momento, atacando o movimento diretamente através de intervenções nas universidades de Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, as maiores do país.

Em fins de 1968, após reconhecer que o país vivia uma guerra revolucionária, o poder policial intensificou suas ações, caracterizadas pela “delação estimulada e protegida, a tortura assumindo proporções pavorosas, e a imprensa de boca

fechada” (SCHWARZ, 1978, p. 72). O contexto político vigente à época da concepção de *Tenda dos milagres* é o do período que segue ao decreto emitido pelo regime militar brasileiro em dezembro de 1968, conhecido como Ato Institucional Nº 5. O referido decreto concedia plenos e extraordinários poderes ao presidente da república e suspendia várias garantias constitucionais. Foi um duro período para o país, especialmente marcado, de 1969 a 1974, pelo fechamento do Congresso Nacional, pela instituição da censura e pela disseminação da tortura como “instrumento extremo de coerção e extermínio, um tempo anárquico nos quartéis e violento nas prisões. Foram os Anos de Chumbo” (GASPARI, 2002, p. 13).

Dentro dessa realidade, o denominado “inimigo interno” – militantes, políticos, estudantes e professores de esquerda, militares, policiais e civis – foi o alvo principal da repressão. Uma grande número de brasileiros pereceu nos porões da ditadura, sob os mais cruéis atos de tortura. A liberdade de imprensa, de expressão e manifestação foram cerceadas – exceto quando havia interesse do governo em divulgar o denominado milagre econômico brasileiro, período em que o país demonstrou intenso crescimento econômico, mas com um posterior endividamento: de fato, a realidade nacional consistia em uma acentuada desigualdade social e no aumento crescente de cidadãos em estado de extrema pobreza. Conforme aponta Elio Gaspari, a tortura, principal instrumento de repressão, resultou da aplicação de dois conceitos associados:

O primeiro, genérico, relaciona-se com a concepção absolutista da segurança da sociedade. Vindo da Roma antiga (“A segurança pública é a lei suprema”), ele desemboca nos porões: “Contra a Pátria não há direitos”, informava uma placa pendurada no saguão dos elevadores da polícia paulista. Sua lógica é elementar: o país está acima de tudo, portanto tudo vale contra aqueles que o ameaçam. O segundo conceito associa-se à funcionalidade do suplício. A retórica dos vencedores sugere uma equação simples: havendo terroristas, os militares entram em cena, o pau canta, os presos falam, e o terrorismo acaba (GASPARI, 2002, p. 17).

É importante citar a máxima proferida pelo general Emilio Garrastazú Médici, anos após deixar o poder, a qual ilustra o pensamento que norteou a prática de iniquidades: “Era uma guerra, depois da qual foi possível devolver a paz ao Brasil. Eu acabei com o terrorismo neste país. Se não aceitássemos a guerra, se não

agíssemos drasticamente, até hoje teríamos o terrorismo” (MÉDICI apud GASPARI, 2002, p. 17).

No mesmo contexto, a censura desempenhou papel ambíguo, ora como ferramenta a serviço da repressão institucionalizada, ora como propulsora de produções culturais. Tânia Pelegrini afirma que “escritores, críticos, produtores teatrais, músicos e cineastas envolviam-se em múltiplas tentativas de diagnóstico dos anos que atravessavam”, como integrantes de um movimento de resistência. Tais tentativas eram, em parte, impulsionadas pela ação da censura. A autora cita trecho de autoria do cineasta Gustavo Dahl, publicado no jornal *Opinião* em março de 1975:

No momento em que a censura decide o que é bom ou mau para a população, mais que policial, ela passou a ser antropológica. Não é possível deixar de constatar em suas intervenções, tomadas como um todo, proposta de comportamento humano, uma filosofia de vida [...]. Por inusitado que possa parecer, a censura produz cultura [...], participa do processo de informação ou elaboração artística, conjuntamente com o produtor de cultura (DAHL apud PELEGRINI, 1996, p.7).

Flávio Aguiar, professor de Literatura Brasileira da USP e militante na “imprensa alternativa” durante quase todo o período da ditadura, publicou, em 1997, *A palavra no purgatório*, livro no qual edita artigos de jornal por ele escritos e veiculados durante a ditadura militar, os quais tratam sobre temas culturais, como a literatura então publicada, além de artigos sobre cinema, política oficial para a cultura, dramaturgia e televisão. O objetivo do livro é, segundo o autor, “dar uma ideia do que um dos críticos daquela época pensava, vivia e fazia em matéria de cultura, sob o regime militar, em jornais submetidos à censura, diretamente ou não” (AGUIAR, 1997, p. 9), num tempo em que

[...] escrever, por si só, era um ato de resistência. Comunicávamo-nos, nós, os jovens, diretamente com a História. Há um misto de esperança e arrogância no estilo desses artigos que, se é de minha inteira responsabilidade, de certo modo espelha o espírito do tempo. Em que pese a repressão brutal e os assassinatos que já começavam a se fazer sentir, a ditadura nos parecia um tropeço na História (AGUIAR, 1997, p. 10).

O trecho acima consta na apresentação do livro, e pode ser considerado como síntese do sentimento que perpassava os criadores, os leitores, os intelectuais, enfim, os jovens cidadãos que pensavam e viveram aquela época. Ainda assim, nesse contexto conturbado e incerto, nasceu a narrativa de *Tenda dos milagres*.

### 3.4.1 A narrativa

O romance de Jorge Amado descreve a trajetória de Pedro Archanjo, homem mestiço e pobre, nomeado bedel da Faculdade de Medicina da Bahia em 1900. Autodidata, estudioso de sua gente, escreve e publica quatro livros que tratam sobre a cultura local, abordando temas como identidade, usos e costumes da cultura afro-brasileira, mestiçagem e culinária. Suas obras vão de encontro às ideias elitizadas e hegemônicas sobre a prevalência da raça branca, disseminadas pela sociedade baiana da época. Archanjo sofre discriminação, racial e intelectual, e suas obras são relegadas ao ostracismo.

O resgate da vida e obra de Pedro Archanjo é promovido vinte e cinco anos após sua morte, a partir da chegada ao Brasil do professor norte-americano James D. Levenson, interessado em saber mais sobre aquele homem “[...] de ideias profundas e generosas, um criador de humanismo [...] em cujos livros a ciência é poesia, autor que elevava tão alto a cultura brasileira” (AMADO, N/D, p. 16-18).<sup>19</sup> Em Salvador, contratado pelo referido professor para efetuar a pesquisa sobre o “homem notável”, Fausto Pena, poeta e bacharel em ciências sociais, é o narrador responsável pelo relato acerca dos desdobramentos da redescoberta do personagem, de sua obra e de sua ideologia, bem como sobre a organização das comemorações pelo centenário do até então desconhecido autor baiano.

---

<sup>19</sup> A partir daqui as referências ao texto literário *Tenda dos milagres* serão seguidas apenas do número das respectivas páginas, tomando por base a edição consultada para fins desta dissertação e constante da bibliografia.

O texto de Jorge Amado expõe questões sobre temas como a mestiçagem na formação do povo brasileiro, a repressão religiosa e a violência social institucionalizada. No que se refere à intolerância, o autor baiano tece crítica direta “às teorias científicas que tentavam uma explicação para o comportamento dos negros e de suas manifestações culturais” (ARAÚJO, 2009, p. 2). Nesse ponto, Amado se refere à rejeição a quaisquer demonstrações oriundas de indivíduos de raça negra ou mestiços, fossem elas literárias, artísticas ou religiosas. O professor Nilo Argolo é um exemplo de personagem que demonstra esse tipo de aversão nesses três segmentos:

[...] Esperar obra de maior substância da pena de um bedel, de um pardavasco, seria insensatez. Deixe à parte, por desarrazoada, a insolente defesa da miscigenação [...] (p. 104).

[...] Você confunde batuque e samba, hórridos sons, com música; abomináveis calungas, esculpidos sem o menor respeito às leis da estética, são apontados como exemplos de arte [...] (p.108).

Ouvido pela imprensa governista a propósito da campanha da polícia, o professor Nilo Argolo a definiu com justeza e elogios: “Guerra santa, cruzada bendita, a resgatar os foros de civilização de nossa terra conspurcada”. Entusiasmado, comparou Pedrito Gordo a Ricardo Coração de Leão (p. 171).

Em *Tenda dos milagres*, o autor não só expõe a intolerância por parte dos personagens, professor Nilo Argolo e delegado Pedrito Gordo, como também apresenta a reação de seus alvos diante de tal prática, como podemos observar nos seguintes fragmentos:

Perdulário, Lídio Corró enviara exemplares para diversos professores. [...] fez-se apoplético quando Archanjo lhe recordou os gastos e criticou a prodigalidade. “Esses papagaios de colarinho duro, compadre, esses papudos, precisam ver de que é capaz um mulato baiano.” Escrito pelo compadre Pedro Archanjo, porreta entre os porretas, composto e impresso em sua tipografia, “A Vida Popular da Bahia” parecia-lhe o livro mais importante do mundo. [...] Queria, isso sim, esfregá-lo na cara “desses caga-regras, cambada de chibungos”, que consideram mulatos e negros seres inferiores, uma escala entre os homens e os animais (p. 105).

[...] “Meu bom compadre, declarava Archanjo a Lídio, devo uma grande obrigação a esse professor Argolo que deseja capar negros e mulatos, a esse mesmo que açula a polícia contra os candomblés, o Monstro Argolo de Araújo. Para me humilhar – e me humilhou – exibiu-me, um dia, minha ignorância inteira. Primeiro, fiquei com raiva, safado da vida. Depois, pensei: é certo, ele tem razão, sou um analfabeto. Eu via as coisas, meu bom, mas

não as conhecia, sabia de tudo, mas não sabia saber.” [...] – Um menino come uma fruta e logo sabe o gosto que ela tem mas não conhece a causa desse gosto. Eu sei as coisas, preciso aprender o seu porque e estou aprendendo. Hei de aprender, camarado, lhe garanto (p. 135).

Em contrapartida, é preciso observar, como aponta Tania Pelegrini, que o texto estabelece prática social de escrita e leitura de mundo, não podendo ser lido somente sob o ponto de vista “da ilusão, da aparência de vida e da preocupação com suscitá-las, uma vez que entre ficção e realidade há uma relação de reciprocidade muito mais do que de polaridade, pois a ficção “organiza linguisticamente a realidade vivida, fazendo-a comunicável” (PELEGRINI, 1996, p. 23).

### 3.4.2 Os personagens

Jorge Amado conta a história por meio de inúmeros personagens, prática constante em seus romances. Dois deles destacam-se no eixo principal da narrativa: Pedro Archanjo, o protagonista, defensor da cultura afro-brasileira em luta contra o preconceito, o racismo, a miséria e a tristeza; e o professor Nilo Argolo, o antagonista, oponente direto do herói, catedrático da Faculdade de Medicina, racista e adepto de teorias hegemônicas.

Nascido em 1868, Archanjo não conheceu o pai, pois a este foi imposto o recrutamento para a Guerra do Paraguai e por lá pereceu, nos pântanos do Chaco. A mãe faleceu muito cedo, e o jovem Pedro saiu pelo mundo, exercendo variadas funções: grumete, moço de bar, ajudante de pedreiro, redator de cartas a despachar para Portugal, dentre outras. Aos 21 anos voltou a Salvador e empregou-se em uma tipografia. Tempos depois uniu-se ao amigo Lidio Corró e ambos transformaram o andar térreo de um velho sobradão em um espaço mais tarde batizado *Tenda dos milagres*.

Pedro Archanjo desde muito jovem interessou-se por tudo o que sucedia ao seu redor, desenvolvendo o hábito de anotar histórias, nomes, acontecimentos, informações ricas em detalhes. Leitor entusiasmado, era visto como “cheio de



saberes” (p. 70) e, prestes a completar trinta anos, teria recebido ordens religiosas de “a tudo ver, tudo saber, tudo escrever” (p. 70). Para tanto, teria sido nomeado Ojuobá, os olhos de Xangô, pela própria entidade do Candomblé (p. 70).

A segunda nomeação ocorreu em 1900, quando Pedro Archanjo tornou-se bedel da Faculdade de Medicina da Bahia. Popular entre os estudantes, viu-se facilmente inserido no contexto acadêmico, representante das classes menos favorecidas. Como bem afirma o major Damião de Souza, amigo pessoal do personagem, “(...) não podemos esquecer que Archanjo proveio do povo, das classes humildes e laboriosas, delas se elevando às culminâncias da ciência e das letras” (p. 78). A culminância citada refere-se à publicação de quatro livros escritos por Archanjo, a saber: *A Vida Popular na Bahia*, *Influências Africanas nos Costumes da Bahia*, *Apontamentos Sobre a Mestiçagem das Famílias Baianas* e *A Culinária Baiana – Origens e Preceitos*.

Autoridade em Medicina Legal, o professor Nilo Argolo de Araújo escreveu e apresentou, em 1904, em congresso científico no Rio de Janeiro, o artigo “*A degenerescência psíquica e mental dos povos mestiços – o exemplo da Bahia*” (p. 101). Nele, o antagonista defendia a ideia de que a falência física e intelectual da espécie humana tinha origem na mistura de raças, e que esta era prática recorrente em território brasileiro.

Dono de personalidade rígida e autoritária, o professor Nilo Argolo era apontado pelos alunos como um “monstro” (p. 105), termo usado tanto para enaltecer-lhe o cabedal de conhecimentos como para denegrir-lhe a imagem. Envergando uma postura de professor implacável, não admitia interrupções em suas aulas, quiçá alguma opinião contrária às suas afirmativas tão bem fundamentadas: denominava “intolerável licenciosidade” (p. 105) a prática de debates nas classes da faculdade, difundida por professores mais jovens adeptos de “anárquicos modismos europeus” (p. 105). Sua atitude intolerante rendeu-lhe má fama nos círculos discentes, espalhando-se rapidamente pela cidade.

Na prática de indisfarçável preconceito, o professor Argolo declarava sua profunda indiferença às classes menos favorecidas – e em especial a pessoas de raças por ele consideradas inferiores: mestiços e negros – a quem quisesse ouvir, demonstrando sua opinião sem a mínima modéstia, como em:

[...] Por que então o doutor Nilo Argolo [...] escrevera sobre os mestiços da Bahia aquelas páginas terríveis, as candentes palavras?

O título da magra separata, memória apresentada a um congresso científico e transcrita numa revista médica, já lhe revelava o conteúdo: “A degenerescência psíquica e mental dos povos mestiços – o exemplo da Bahia”. Meu Deus, onde fora o professor buscar afirmações assim tão categóricas? “Maior fator de nosso atraso, de nossa inferioridade, constituem os mestiços uma sub-raça incapaz.” Quanto aos negros, na opinião do professor Argolo, não tinham ainda atingido a condição humana: “em que parte do mundo puderam os negros constituir Estado com um mínimo de civilização?”, perguntara ele a seus colegas de Congresso (p. 72).

[...] Esperar obra de maior substância da pena de um bedel, de um pardavasco, seria insensatez. [...] Não atento na fisionomia dos criados, detendo-me apenas nos que me servem diretamente. Bedéis, conheço somente os de minha cátedra; os demais parecem-me idênticos aos outros, todos cheiram mal [...] (p. 104).

Merece destaque o embate travado entre os dois personagens, Archanjo versus Argolo, quando o segundo interpela o primeiro acerca do livro *A vida popular na Bahia*, publicação resultante da indignação de Pedro perante a postura de Nilo e de outros professores da faculdade, favoráveis a teorias hegemônicas e eugênicas que pregavam a ideia de raça branca superior (p. 104). Enquanto Nilo Argolo acusa Pedro Archanjo de suprimir citações científicas em seu livro ao defender a mestiçagem em território brasileiro, este afirma que escreveu baseando-se em fatos, ao que o catedrático chama de “asnice”. E complementa:

[...] O que significam os fatos, de que valem, se não os examinamos à luz da filosofia, à luz da ciência? Já lhe aconteceu ler algo sobre o assunto em pauta? – mantinha seu riso de zombaria: - Recomendo-lhe Gobineau. Um diplomata e sábio francês: viveu no Brasil e é autoridade definitiva sobre o problema das raças [...] (p. 107-108).

Cabe aqui esclarecer de quem se trata. Joseph-Arthur Gobineau, escritor, etologista e filósofo do século XIX, desempenhou a função de diplomata francês no

Brasil entre 1869 e 1870, período no qual travou estreita amizade com o imperador D. Pedro II. Escreveu *Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas*, texto no qual expôs e defendeu políticas racistas, afirmando que “a mistura de raças causaria degenerescência física e intelectual na espécie humana” (FRANCO JUNIOR, 2012, p. 47).

O personagem Nilo Argolo parece ter sido inspirado na personalidade do filósofo francês. Os discursos de ambos se assemelham no que se refere a uma possibilidade de solução para a degeneração da raça humana em território brasileiro. Enquanto Gobineau estimava que

[...] seriam necessários “menos de duzentos anos” para se ver “o fim dos descendentes de Costa-Cabral [sic] e dos emigrantes que os seguiram”. A única forma de evitar esse desfecho seria a população existente “fortalecer-se com a ajuda dos valores mais altos das raças européias”. Com isso, a raça “reviveria, a saúde pública melhoraria, o temperamento moral seria revigorado [...]” (GOBINEAU apud SKIDMORE, 2012, p. 71),

o professor Nilo Araújo, em discussão com Pedro Archanjo, afirmava que, “toda essa borra, proveniente da África”, seria necessário varrê-la “da vida e da cultura da Pátria”, pois se trata de “um cancro, há que extirpá-lo. A cirurgia aparenta ser forma cruel de exercer-se a medicina, mas em realidade é benéfica e indispensável” (p. 108). Ao que Pedro Archanjo rebate:

- Quem sabe, matando-nos a todos... um a um, senhor professor.  
- Não creio necessário chegar a tanto. Basta que se promulguem leis proibindo a miscigenação, regulando os casamentos: branco com branca, negro com negra e com mulata, e cadeia para quem não cumprir a lei (p. 108).

Na verdade, o personagem Nilo Argolo teria sido criado a partir da imagem do médico e antropólogo maranhense Raimundo Nina Rodrigues (1862 – 1906), professor na Escola de Medicina da Bahia e manifesto defensor da visão negativa acerca do cruzamento de raças. Para Rodrigues, “o país não tinha futuro devido à grande massa de misturas étnicas” (ORLANDINI, 2012, p. 9). A diferença entre sua ideologia e a do antagonista de Pedro Archanjo é que Rodrigues demonstrava profundo interesse antropológico pelas raças consideradas inferiores, bem como

pela cultura de origem africana, ao contrário de Nilo Argolo, que defendia o “degrado para regiões inóspitas do Brasil de negros e mestiços”, além da proibição de casamentos inter-raciais (PEREIRA, 2008).

O professor Nilo Argolo, no entanto, não é o único representante das práticas de intolerância retratadas em *Tenda dos milagres*. Outro personagem, Pedrito Gordo, delegado de polícia, personifica a ação do poder institucionalizado, que persegue sem trégua os terreiros de Candomblé da Bahia, em forte campanha contra uma prática religiosa julgada como magia negra, “coisa de preto”. Em ações marcadas pela violência de Estado, o delegado e seus comandados percorriam Salvador e arredores à noite, com o intuito de acabar com as festas religiosas e fechar os terreiros, à bala ou à pancada. Quando contestado pelas ações truculentas contra a religião de origem africana, Pedrito Gordo afirmava:

São os mestres que afirmam a periculosidade da negralhada, é a ciência que proclama guerra às suas práticas anti-sociais, não sou eu. [...] Apenas trato de extirpar o mal pela raiz, evitando que se propague. No dia em que tivermos terminado com toda essa porcaria, o índice de criminalidade em Salvador vai diminuir enormemente e por fim poderemos dizer que nossa terra é civilizada. (p. 170-171)

O delegado recebia o franco apoio do professor Nilo Argolo nas ações discriminatórias. Quando questionado sobre a campanha policial, o catedrático não economizou em elogios: “Guerra santa, cruzada bendita, a resgatar os foros de civilização de nossa terra conspurcada” (p. 171). Comparado pelo catedrático a Ricardo Coração de Leão, Pedrito Gordo “prometera acabar com a feitiçaria, o samba, a negralhada” (p. 172). E arrematara: “Vou limpar a cidade da Bahia” (p. 172).

Da mesma forma que o personagem do professor Nilo Argolo, o delegado é criado pelo autor com base no famoso delegado baiano Pedro de Azevedo Gordilho (1885 – 1955), popularmente conhecido como Pedrito Gordilho, chefe de polícia que entrou para a história como perseguidor inclemente dos terreiros de Candomblé,

notório pela truculência com a qual combateu a religião de origem africana e os capoeiristas na década de 1920 na Bahia.<sup>20</sup>

### 3.4.3 O tempo da narrativa

Em *Tenda dos milagres*, a narrativa é caracterizada pelo tempo psicológico, ou seja, “aquele que transcorre numa ordem determinada pelo desejo ou pela imaginação do narrador ou dos personagens, isto é, altera a ordem natural dos acontecimentos. Está, portanto, ligado ao enredo não linear (no qual os acontecimentos estão fora da ordem natural)” (GANCHO, 1991, p. 21). Desenvolvida de forma não linear, a narrativa expõe a história de Pedro Archanjo num trânsito constante entre passado e presente.

O tempo passado, situado entre o fim do século XIX e meados do século XX, é o contexto de vida do herói Archanjo: sua prática autodidata; a eterna e fiel amizade com mestre Lídio Corró; seus amores Kirsi, Sabina, Rosália, Dorotéia e a inesquecível Rosa de Oxalá; seus livros, a luta contra o racismo e as teorias hegemônicas do professor Nilo Argolo; a decadência e a morte em via pública.

O tempo presente da narrativa que se está lendo, datado em 1968, registra o resgate da vida e obra de Pedro Archanjo a partir da chegada de um professor norte-americano ao Brasil – acontecimento que desencadeia a busca pela identidade do herói baiano e resulta nos preparativos para as comemorações do centenário de nascimento do mesmo. O narrador, Fausto Pena, é encarregado da pesquisa encomendada pelo estrangeiro, e registra a repercussão decorrente dessa intervenção – uma crítica desvelada à pouca valorização dada à cultura nacional, impulsionada graças à ação de um indivíduo de fora do país.

Há de se destacar a atualização do tema do autoritarismo no trânsito efetuado pela narrativa entre passado e presente. No contexto de vida de Pedro Archanjo, o autoritarismo pode ser exemplificado por dois episódios marcantes. O

---

<sup>20</sup> In: <<http://www.jorgeamado.com.br/professores2/professores02.pdf>>, p. 52.

primeiro deles, e de maior destaque, refere-se à imperiosa ação da força policial contra os costumes religiosos de origem africana, com perseguições, destruição e assassinatos. No segundo episódio, a ação do Coronel Gomes tenta impedir – por quaisquer meios, mesmo sem o respaldo da lei – o casamento de sua única filha com o mestiço Tadeu Canhoto, a quem acusa de ter aproveitado a amizade de Astério, irmão da moça, e de ter aliciado a jovem enquanto era bem recebido pela família.

Já no contexto do presente da narrativa, o autoritarismo é atualizado para fins dos anos 60 e início dos anos 70, época em que o país ainda está sob o controle do governo militar. Passeatas de estudantes são dissolvidas pela polícia à bala e com gás lacrimogêneo, resultando em “prisões em massa, estudantes feridos, o convento dos beneditinos invadido, o comércio fechado, violências brutais, um fim de mundo” (p. 120). Há também a proibição do seminário que discutiria mestiçagem e *apartheid* durante as comemorações do centenário de Archanjo, temas apontados “como possível foco de agitação” para os “agitadores infiltrados no meio estudantil, para os profissionais da desordem e da baderna” (p. 85).

– [...] O perigo está exatamente no apoio estudantil. O assunto é pura dinamite, uma bomba. Nada mais fácil do que transformar esse seminário de caráter científico em passeatas, manifestações de rua, de apoio aos negros norte-americanos e contra os Estados Unidos; se o realizarmos, poderia terminar com o incêndio do Consulado Americano (p. 86).

Nesse âmbito, o autoritarismo passa da ação racista para a perseguição ideológica. É representado pelo autor baiano em *Tenda dos milagres* como prática desempenhada, no tempo passado, contra aspectos antropológicos inerentes a um determinado grupo. No tempo presente, Amado propõe a atualização da prática autoritária, a qual desvia o foco do preconceito racial e parte para a contenção propriamente dita de atividades que permitam a divulgação de conteúdo ideológico considerado subversivo. Em suma, o autoritarismo evolui, inclusive em brutalidade, e permanece presente nos dois contextos como instrumento do governo e das elites para coibir a manifestação popular em prol do desenvolvimento do país.

### 3.4.4 O espaço

O espaço é o lugar no qual se desenrola a ação de uma narrativa. No entanto, não se resume ao “lugar físico onde ocorrem os fatos da história”, pois há também o espaço narrativo “carregado de características socioeconômicas, morais, psicológicas, em que vivem os personagens.” (GANCHO, 1991, p. 23)

Logo no início do romance, Jorge Amado apresenta o “amplo território do Pelourinho”, localizado em Salvador, Bahia, descrevendo suas ramificações, suas igrejas, acrescentando indivíduos que desempenham atividades diversas: mestres de capoeira, riscadores de milagres, poetas, violeiros. Ao final dessa preleção, o narrador situa os dois principais espaços – tanto físicos quanto narrativos: a Tenda dos Milagres e a Faculdade de Medicina, lugares em oposição desde o início da trama, tão significativos e antagônicos quanto seus representantes no romance, respectivamente Pedro Archanjo e o professor Nilo Argolo.

Na Tenda dos Milagres, Ladeira do Tabuão, 60, fica a reitoria dessa universidade popular. Lá está mestre Lídio Corró riscando milagres, movendo sombras mágicas, cavando tosca gravura na madeira; lá se encontra Pedro Archanjo, o reitor, quem sabe? [...]

Ali bem perto, no Terreiro de Jesus, ergue-se a Faculdade de Medicina e nela igualmente se ensina a curar doenças, a cuidar de enfermos. Além de outras matérias: da retórica ao soneto e suspeitas teorias (p. 10).

Situada à Ladeira do Tabuão, nº 60, a Tenda dos Milagres é o espaço de maior destaque no decorrer da narrativa, afinal, “[...] na Tenda dos Milagres, tudo pode acontecer, e acontece” (p. 61). Serve como residência e oficina para Lidio Corró, compadre e melhor amigo de Pedro Archanjo.

A Tenda dos Milagres é oficina para múltiplas atividades. A principal delas é denominada pelo narrador como “riscar milagres”: consiste na gravação de imagens de santos ou de acontecimentos milagrosos em pedaços de madeira, ou ainda pintados em quadros, sob a encomenda de fiéis em paga a uma graça alcançada. Principal ofício exercido por Lidio Corró, o transformou em riscador de milagres famoso por todo o sertão.

Além disso, o local também serve como tipografia, na qual foram impressos os livros de Pedro Archanjo; como escola, local em que este ensinou o abc para meninos; e até como um rudimentar cinematógrafo, ideia de Lidio Corró. Denominada “lanterna mágica”, a prática consiste em figuras recortadas em forte papelão e articuladas de modo a serem vistas de perfil quando manipuladas, para que produzam sombras sobre uma parede branca de cal. As projeções têm um bom público, e em função deste têm início às seis da tarde e duram até as dez da noite, por dois vinténs a entrada.

Aberta à comunidade, a Tenda dos Milagres é mais do que um simples espaço da narrativa. Símbolo de liberdade e harmonia,

[...] é uma espécie de Senado, a reunir os notáveis da pobreza, assembléia numerosa e essencial. Ali se encontram e dialogam iyalorixás, babalaôs, letrados, santeiros, cantadores, passistas, mestres de capoeira, mestres de arte e ofícios, cada qual com seu merecimento (p. 70).

Outro espaço de destaque, a Faculdade de Medicina da Bahia está localizada no Terreiro de Jesus, bem próxima à Tenda dos Milagres. Fundada por D. João VI em 1808, recebeu a denominação de “fonte original do saber científico no Brasil” por caracterizar-se, à época, como “poderoso centro de estudos médicos”. No entanto, o narrador salienta que no início do século XIX a referida instituição abriu as portas para teorias racistas, e o que antes era considerado “a primeira casa dos doutores da matéria e da vida” transformou-se “em ninho de sublitteratura, da mais completa e acabada, da mais retórica, balofa e acadêmica, a mais retrógrada. Na grande Escola desfraldaram-se então as bandeiras do preconceito e do ódio” (p. 102).

Há de se observar a oposição estabelecida entre os espaços narrativos da Tenda dos Milagres e da Faculdade de Medicina. Enquanto na “universidade popular” percebe-se uma atmosfera diáfana, sem obscuridades e aberta à comunidade, a academia apresenta-se como uma instituição erudita, voltada à elite, ambígua, detentora de “suspeitas teorias”. O contraste existente entre os



personagens Pedro Archanjo e Nilo Argolo não se limita à ação propriamente dita, estendendo-se ao espaço a que ambos pertencem.

Os espaços do tempo presente também devem ser considerados. O salão do Grande Hotel, utilizado para a entrevista coletiva de James D. Levenson, é significativo, pois nele o professor revela o nome de Pedro Archanjo à imprensa, apontando-o como único motivo para a sua vinda à Bahia, além de semear a curiosidade entre os jornalistas acerca de personalidade até então desconhecida para a mídia da época.

As dependências do Jornal da Cidade, sob a direção do doutor Zezinho Pinto, constituem outro espaço do presente narrativo a ser destacado, pois nelas transcorrem os jogos de interesses, acordos e conchavos comerciais em torno das comemorações do centenário de Pedro Archanjo.

Mais uma contradição direta se faz notar. Enquanto o fechado e nobre salão do Grande Hotel torna-se um espaço aberto diante do alvoroço causado pelas declarações do professor estrangeiro, as dependências do jornal, as quais deveriam constituir um espaço disponível à população, apresentam um ambiente obscuro, no qual profissionais sem credibilidade desempenham atividades escusas longe do conhecimento do grande público.

#### **3.4.5 O narrador**

Elemento verdadeiramente desencadeador da narrativa, o narrador é quem estabelece a sua estrutura. O relato em *Tenda dos milagres* é realizado, em grande parte, por um narrador em terceira pessoa, observador, onisciente, ou seja, alguém que demonstra conhecer a fundo o enredo, os espaços relevantes dentro de um determinado contexto, os personagens e seus pensamentos.

O velho sente a dor crescer no peito, tenta apressar o passo, se chegasse em casa acenderia a lamparina e anotaria na caderneta o diálogo, a prodigiosa frase; sua memória já não era a mesma de antes, quando guardava uma conversa, um gesto, um fato com todos os detalhes durante

meses e anos, sem necessidade de notas. (...) Ah! se vivesse ainda alguns meses, uns poucos, o suficiente para completar suas anotações, pôr os papéis em ordem e entregá-los ao môço simpático, sócio da gráfica! Uns meses, apenas (p. 21).

Como bem expõe Cândida Vilares Gancho, o narrador onisciente “não apenas narra o que se passa com os personagens, mas também o que sentem; em outras palavras, ele sabe mais que os personagens” (GANCHO, 1991, p. 27). Em grande parte da narrativa em análise, o narrador atua como alguém que observa o mundo e conta uma história na qual insere/interpreta esse mesmo mundo e toda a riqueza de componentes, personagens e acontecimentos que consegue abarcar.

O restante da narrativa se dá pela voz do personagem Fausto Pena, poeta partícipe do processo de resgate da biografia e da obra de Pedro Archanjo em 1968. Encarregado da pesquisa sobre o herói mestiço sob encomenda do professor Levenson, Fausto relata detalhes referentes à investigação, revela as agruras da relação amorosa que mantém com Ana Mercedes e, sobretudo, pronuncia-se sobre particulares ambições: “(...) ver nas vitrinas e balcões das livrarias uma coletânea, um pequeno livro contendo meus poemas escolhidos, na capa o nome deste sofrido vate” (p. 211).

Torna-se importante observar a forma como os dois narradores expõem a presença da intolerância no decorrer da narrativa. A considerar o contexto no qual cada um está inserido, percebe-se que tanto o narrador onisciente quanto o narrador-personagem Fausto Pena permitem-se relatar a opressão exercida pelo poder policial com a maior riqueza de detalhes possível. Como nos trechos:

Por muitos anos prolongou-se a guerra santa, a cruzada civilizadora. Durante o império de Pedrito Gordo, dândi e delegado, bacharel com leituras e teorias, a violência foi quotidiana, sem apelo ou proteção. O doutor Pedrito prometera acabar com a feitiçaria, o samba, a negralhada. “Vou limpar a cidade da Bahia” (p. 172)

De 1920 a 1926, enquanto durou o reinado do todo-poderoso delegado auxiliar, os costumes de origem negra, sem excessão, das vendedoras de comida até os orixás, foram objeto de violência contínua e crescente. O delegado mantinha-se disposto a acabar com as tradições populares a porrete e a facão, a bala se preciso.

O samba de roda foi exilado para o fim do mundo, ruelas e casebres perdidos. As escolas de capoeira fecharam suas portas, quase todas. [...] De quando em vez, o corpo de um capoeirista aparecia crivado de balas na madrugada, tiros de tocaia, obra da malta de fascínoras (p. 192).

Decidimos não esperar o resultado da censura para iniciar os ensaios e o fizemos em semana de intensa agitação estudantil. [...] A primeira passeata transcorreu em ordem, mas a segunda foi dissolvida a gás e a bala pela polícia. Prisões em massa, estudantes feridos, o convento dos beneditinos invadido, o comércio fechado, violências brutais, um fim de mundo.

[...] A censura proibiu a peça e, segundo me disseram, enviou o nome dos autores à polícia para as competentes fichas. Onde fui parar! [...] (p. 120).

Apesar da presença de um leve contraste decorrente do contexto, os dois narradores buscam deixar claro o nível da violência praticada pelo poder institucionalizado.

### 3.5 A fortuna crítica

O conjunto da recepção crítica ao romance de Jorge Amado, bem como a percepção da vida do autor, dimensiona a definição dos tópicos transversais que orientam o presente projeto de pesquisa. De início, observa-se um dos temas recorrentes no todo de sua produção, a intolerância, presente de forma contundente em *Tenda dos milagres*. Em recente artigo, Giovani Orlandini aponta nessa direção, refletindo sobre a repercussão do fato na sociedade brasileira como um todo, e questionando sobre a situação desse problema social na atualidade. Referindo-se ao romance de 1969, ele conclui:

Essa obra retoma uma questão crucial na formação da sociedade brasileira, a saber, o preconceito racial, em meio à outra discussão de caráter diverso, mostrando que as diferenças entre pessoas de cores diferentes e a dívida social da escravidão não estavam resolvidas em fins dos anos de 1960 – estariam resolvidas nos dias de hoje? (ORLANDINI, 2012, p. 13).

A pergunta é pertinente, porém Amado não parece preocupado em respondê-la. O autor apresenta a intolerância sob várias perspectivas, as quais vêm em auxílio ao estudo da estrutura e dos conflitos sociais relatados no romance. Um exemplo dessa ocorrência na narrativa, já apresentado anteriormente, é o confronto entre

Pedro Archanjo e o professor Nilo Argolo. Sobre esse trecho, Franco Júnior aponta que *Tenda dos milagres*,

como outras obras de Jorge Amado, também articula as perspectivas do sociólogo e do antropólogo com a do ficcionista, esboçando um painel da estrutura social para nele inserir diálogos que desvendam a particularidade dos conflitos humanos. No trecho acima, além do pensamento dos dois interlocutores, fica visível o modo amadiano de compor personagens. Na fala do professor, sobressaem a rigidez, a inflexibilidade, o autoritarismo e o tom desrespeitoso, [...] Quanto ao herói, o narrador informa: “dispunha-se ao diálogo”.<sup>21</sup>

Outro aspecto importante é o fato de que o preconceito em questão no romance não se limita à raça negra propriamente dita, mas também, e sobretudo, aos costumes culturais e religiosos de origem africana. Ilana Goldstein, em artigo no qual apresenta uma leitura antropológica sobre a obra de Jorge Amado, cita Joseph Page<sup>22</sup>, que em *The brazilians* (1995) refere-se a sete romances de Jorge Amado e define que “*Tenda dos milagres* é utilizado como registro da repressão ao Candomblé nos anos vinte” (PAGE apud GOLDSTEIN, 2012, p. 123).

Sobre esse tema, Felipe Neis Araujo, em breve estudo sobre a perseguição às religiões afro-brasileiras, no qual analisa *Tenda dos milagres*, “[...] por tratar-se de romance em que o autor critica as teorias científicas racistas que se desenvolveram no Brasil [...]” (ARAUJO, 2009, p. 1), ressalta que, apesar da abolição ter sido instituída no país,

[...] não podemos ser ingênuos a ponto de pensar que as condições de vida de um ex-escravo ou de um preto ou mestiço nascido a partir de então fossem iguais às dos brancos. Desenvolveu-se todo um novo aparato legal para continuar exercendo controle sobre os africanos e afro-descendentes (2009, p. 1).

No século XIX as Posturas Municipais discriminavam e proibiam claramente as religiões “negras”. [...] “Macumbas” e outras manifestações das culturas africanas no Brasil eram “caso de polícia” até meados do século XX.[...] (2009, p. 4).

<sup>21</sup> In: <<http://www.jorgeamado.com.br/professores/professores01.pdf>>, p. 48.

<sup>22</sup> Joseph A. Page é professor de direito da Universidade de Georgetown Law Center, Washington, DC.

Os aspectos antropológicos presentes no romance de Jorge Amado também são apontados pela crítica. Victor Hugo Pereira destaca a atmosfera de guerra que paira sobre a narrativa no que tange às questões decorrentes da intolerância, e atesta que a presença dessa referência não é casual, pois

[...] a frequência com que se cita a antropologia como referência para a compreensão dessa realidade é combustível para a luta a ser travada na Bahia – e no país. Essa guerra somente se resolveria com o apagamento das diferenças raciais, o que conduzirá a uma comunidade baseada na identidade nacional (PEREIRA, 2008, p. 4).

O autoritarismo e a intolerância representados em *Tenda dos milagres*, além de apresentar fatos decorrentes da história nacional, parecem estar relacionados ao contexto político em vigor à época da publicação do romance (1969). Após o golpe ocorrido em 1964, um amplo debate tomou conta do país, silenciado a partir de dezembro de 1968 quando foi instaurado o AI-5 – fato que promoveu o fechamento do Congresso Nacional e a introdução da censura. Sobre esse aspecto, Giovani Orlandini acredita que o romance “incorpora o debate em voga no final dos anos 60: a exigência de uma nova tomada de posição da classe intelectual brasileira frente ao endurecimento da ditadura militar com a instauração do Ato Institucional nº 5” (ORLANDINI, 2012, p. 11). Por sua vez, Arnaldo Franco Júnior, quando se refere à obra do escritor baiano, afirma que

[...] *Tenda dos milagres* — considerando-se a data de sua publicação — aponta para um terceiro momento, o do Brasil sob a ditadura militar, no século XX, sugerindo a aproximação entre o clima autoritário decorrente da ação dos personagens racistas do livro e a atmosfera opressiva em que estava mergulhada a realidade brasileira em 1969.<sup>23</sup>

Como se pode perceber, parte importante da crítica sobre *Tenda dos milagres* expõe a reflexão do escritor acerca da complexidade do autoritarismo, da questão racial e das desigualdades de classe, caracterizados pelo alto grau de intolerância perceptível no decorrer da narrativa.

---

<sup>23</sup> In: <<http://www.jorgeamado.com.br/professores/professores01.pdf>>, p. 50.

Somadas às críticas referentes ao romance, as opiniões sobre o autor e ao conjunto de sua obra também devem ser consideradas. Moacyr Scliar declara que a admira, mas confessa haver uma restrição: “Ele às vezes era um pouco desleixado, acho que ele não relia bem o que ele fazia, então, eventualmente, ele cometia errinhos, o que não é inusitado, o que sempre era comentado geralmente com bom humor entre aqueles que apreciavam sua obra” (SCLIAR apud CANUTO, 2010).

Segundo o pesquisador literário Eduardo de Assis Duarte, Jorge Amado sofre preconceito por parte do que ele chama de “elitismo típico da universidade brasileira, que lê os autores que só ela lê. A elite acadêmica torce o nariz para qualquer escritor que venha a ter uma grande aceitação de público” (DUARTE apud CANUTO, 2010). O pesquisador admite que Jorge Amado é objeto de uma crítica polêmica e heterogênea, uma vez que as reações aos seus romances foram diversas, circulando entre a adesão e o repúdio. O escritor foi ao mesmo tempo “exaltado por seus dons de narrador e fustigado por reparos que vão do sectarismo à pornografia e à rendição ao formato best-seller” (DUARTE, 1996, p. 17).

O crítico literário Antonio Cândido, em ensaio escrito em 1945, observa que “os livros deste autor nascem uns dos outros, germinam de sementes lançadas anteriormente, sementes que às vezes permanecem muito tempo em latência”.<sup>24</sup> Segundo ele, o autor baiano escrevia sobre um pequeno conjunto de temas – com informações sobre níveis de vida, ofícios, miséria, atitudes sociais, desajustamentos de classe, além de destacar ambientes como o mar, a noite, a floresta, o vento e o amor. No entanto, esse detalhe permitia a concatenação dos seus livros, considerados pelo crítico como símbolos de superioridade por serem capazes de “se apresentar num sistema vigoroso”.<sup>25</sup>

Para o jornalista Sérgio Vilas Boas, a obra amadiana jamais causou entusiasmo na academia. Ele afirma que a maioria dos ensaios críticos produzidos nas décadas de 60 e 70 foi dura, argumentando que os personagens comuns nos

---

<sup>24</sup> *Idem*, p. 71.

<sup>25</sup> *Idem*, p. 71-72.

romances de Jorge Amado – coronéis desumanos, negros viris, brancos arrivistas, proletários utópicos, especuladores, biscateiros, prostitutas beatíficas, cafetões manipuláveis – eram caricaturas, estereótipos psicologicamente vazios. Os enredos dos romances foram considerados melodramáticos e com soluções inverossímeis para conflitos sociais concretos. O conteúdo foi apontado como sendo “panfletário, machista e folclórico, apresentando linguagem popularesca, que negava a literatura como arte. Além disso, em suas obras imperavam a pornografia gratuita à frente de um cenário populista disfarçado de socialista, o qual disseminava a ideia de que “tudo o que vem do povo é bom.” (VILAS BOAS, 2001, p. 1).

Em contrapartida, o escritor moçambicano Mia Couto procura explicar o motivo pelo qual a obra de Jorge Amado exerce fascínio e promove a adesão automática de novos leitores. Couto acredita que a literatura pode ser o grande inimigo do escritor, pois lhe parece ser pior escrever demasiadamente do que não escrever. O escritor afirma que Amado soube dosar a literatura, além de se manter um exímio contador de histórias e um criador de personagens notável. Para Couto, o escritor baiano “nunca deixou de ser um poeta do romance, cujo segredo do seu fascínio era a sua artificiosa naturalidade, a sua elaborada espontaneidade”.<sup>26</sup>

Apesar das críticas diversas, e considerando a dimensão da obra do escritor baiano, Eduardo de Assis Duarte defende que Amado merece análises mais atentas e objetivas, “para além do elogio da circunstância ou do mero rebaixamento crítico” (DUARTE, 1996, p. 17).

Na realidade, o que se percebe em seus romances é um conteúdo que revela um olhar antropológico, o qual tem por objetivo desvelar a verdade sobre como o ser humano age diante dos obstáculos impostos pela sociedade. Além disso, Jorge Amado não parece muito distante da opinião apresentada por Flávio Aguiar quanto ao compromisso assumido pelos escritores durante o período da ditadura, pois, longe de ser omissos, o autor baiano se compromete com a civilização, expondo o comportamento de uma sociedade autoritária, que defende suspeitas teorias e

---

<sup>26</sup> In: <<http://www.jorgeamado.com.br/professores2/professores02.pdf>>, p. 80.

impõe preceitos inescrupulosos, fatores que caracterizam a discussão da intolerância em *Tenda dos milagres*.



## 4 *Tenda dos milagres* de Nelson Pereira dos Santos (1977)

### 4.1 O cineasta

Nelson Pereira dos Santos nasceu em 1928, e figura como um dos mais importantes cineastas do país, senão o maior representante nacional da categoria. *Rio, 40 Graus* (1955), seu primeiro longa-metragem, foi censurado pelo coronel Geraldo de Meneses Cortes mediante inúmeros argumentos, dentre eles, conforme reportagem publicada na imprensa em 1955, os de que “só apresenta os aspectos negativos da capital brasileira”; “[...] foi feito com tal habilidade que serve aos interesses políticos do extinto PCB” [...]; o título era uma grande mentira, pois no Rio de Janeiro nunca havia feito 40 graus, “no máximo 30,7 graus!”; ou ainda, referindo-se à cena final do filme, “quando a câmera faz uma panorâmica da cidade, (...) no exato momento em que aparece o Cristo Redentor, a letra da música de Zé Kéti diz “eu sou o rei dos terreiros”. Ou seja, *Rio, 40 Graus* era também sacrílego!” (CORTES apud SALÉM, 1996, p. 116-117).

A censura, porém, não desestimulou o cineasta, para quem o cinema foi sempre um sonho a ser continuamente realizado. Comparando-o com o trabalho do pai alfaiate, Nelson afirma que “[...] um sonho, uma ideia pode-se concretizar tanto na máquina de costura como na mesa de montagem. Eu costuro o espaço, o tempo, o movimento com os planos, as linhas e com os pontos que eu escolho” (SANTOS apud SALEM, 1996, p. 28).

Nelson descobriu Jorge Amado nos anos 40, durante o Estado Novo de Getúlio Vargas. O autor baiano influenciou diretamente em sua formação:

Para a minha geração paulista, naquela vidinha medíocre de classe média – da escola, do bairro, a chuva, a imitação da Europa – ler Jorge Amado significava descobrir o Brasil. De repente, era o nosso avesso. O grande libertário. No Estado Novo, era proibido pela polícia e pela família. Ele mostrava as lutas de classe e também tinha uma grande proposta de educação sexual, o sexo livre (SANTOS apud SALEM, 1996, p. 47).

O cineasta, a princípio, assumiu o neorrealismo em seus primeiros filmes, em especial o movimento cultural italiano, buscando representar a realidade social e econômica de uma época, mostrando-a sem rodeios.<sup>27</sup> A experiência adquirida o impulsionou a estender sua atividade por diferentes temáticas, urbanas e rurais, afastando-o do estilo inicialmente adotado. E nas décadas de 70 e 80 efetivou produções que personificam o tom de reflexão acerca da cultura popular brasileira: *O Amuleto de Ogum*, focado nos rituais de umbanda; *Tenda dos milagres* e *Jubiabá*, constituindo narrativas de dramas sociais situados na Bahia, cujos temas centrais são a mestiçagem, a religiosidade, a moral e a construção da nacionalidade brasileira – importantes temas para a presente pesquisa.

É necessário salientar determinadas características recorrentes na obra de Nelson Pereira dos Santos. Segundo Helena Salem, biógrafa do cineasta, “ele sempre preferirá a elipse, a sutileza, à situação narrada em detalhes, que não deixe espaço para a imaginação do espectador” (SALEM, 1996, p. 112). Outros traços também estarão presentes nos filmes do cineasta: o lirismo, o respeito pelo povo, a delicadeza na abordagem dos sentimentos humanos e a revelação da beleza numa realidade socialmente desagradável.

Salem cita o documentarista holandês Joris Ivens<sup>28</sup>, para quem o conteúdo era mais importante do que a técnica, como influência direta sobre a ação de Nelson no papel de cineasta: “Nós devemos procurar expressar, com toda a simplicidade, a vida profunda do povo, suas lutas, seus desejos, seus sucessos, sua imensa sede de verdade” (IVENS apud SALEM, 1996, p. 68). Ivens acreditava que os cineastas seriam “os historiadores de hoje”, atentos à realidade, mas voltados às “perspectivas grandiosas que os homens unidos realizarão no futuro”.

---

<sup>27</sup> O Neorrealismo italiano foi um movimento cultural surgido na Itália ao final da Segunda Guerra Mundial, e suas maiores expressões ocorreram no cinema, com expoentes como Roberto Rossellini, Vittorio de Sica e Luchino Visconti. Caracterizou-se pelo uso de elementos da realidade em peça de ficção, pois seus temas eram protagonizados por pessoas da classe operária, imersas em um ambiente injusto e fatalista, sempre encontrando a frustração na eterna busca por melhores condições de vida. In: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Neorrealismo\\_italiano](http://pt.wikipedia.org/wiki/Neorrealismo_italiano). Acesso em: 01 mai. 2013.

<sup>28</sup> Joris Ivens (1898-1989) foi um cineasta holandês e ativista comunista.

Sob essa ideologia, Nelson apresenta o seu repúdio ao padrão hollywoodiano dos grandes estúdios, como o da Vera Cruz, que faz sucesso nos anos 50. O cineasta define o que considera o legítimo cinema brasileiro:

[...] na verdade será aquele que reproduzir na tela a vida, as histórias, as lutas, as aspirações de nossa gente, do litoral ou do interior, no árduo esforço de marchar para o progresso, em meio a todo o atraso e a toda a exploração, impostos pelas forças da reação. (SANTOS apud SALEM, 1996, p. 83)

Nelson reforça a oposição ao padrão norte-americano afirmando que:

Eu achava o cinema todo-poderoso, a televisão apenas estava nascendo. Para mim, o cinema tinha que mostrar uma realidade e encontrar uma solução, que fosse uma solução jogada para o futuro. O cara fodido que mora na favela, explorado, deve ter uma perspectiva. O *happy end* é a solução, o que se precisa fazer para sair daquilo. (SANTOS apud SALEM, 1996, p. 90)

Nelson Pereira dos Santos parece seguir à risca essa ideologia desde *Rio, 40 Graus*, ao utilizar a técnica para expor o conteúdo e apresentar o povo como um protagonista simples: um eterno lutador, em busca da verdade e de uma vida melhor.

## 4.2 O filme

Em outubro de 1977, *Tenda dos milagres* recebeu os prêmios de Melhor Filme, Melhor Diretor e Melhor Atriz Coadjuvante no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. A produção repercutiu inclusive no exterior, recebendo a indicação ao Urso de Ouro no Festival de Berlim do mesmo ano.

Nelson Pereira dos Santos manifesta uma leitura voltada para o social, expondo sua visão crítica acerca da obra de Jorge Amado e instalando o seu ponto de vista no período ditatorial vigente quando da produção fílmica (1977). Nesse sentido, o alvo da câmera está localizado em um nível específico: a constatação e a repercussão social da intolerância em tempos de autoritarismo, quer sejam esses períodos conformadores da própria história da nação, quer sejam o presente

histórico em que o seu narrador fílmico se situa: o Brasil de seu presente como cidadão e como crítico da realidade, a qual busca apreender por meio da linguagem que pratica.

Antes de aprofundar a discussão sobre como o cineasta traduz em imagens fílmicas o texto de Amado, e como busca traduzir por esse meio a realidade em que está inserido, é preciso ressaltar que a relação de proximidade entre livro e filme não se limita ao fato de que a transcrição fílmica resulte da tradução entre linguagens levada a termo por um leitor especial, o cineasta. No *incipit* fílmico, composto por imagens fotográficas da sociedade baiana no período compreendido entre o fim do século XIX e início do século XX, lê-se “TENDA DOS MILAGRES DE JORGE AMADO” e, mais adiante, “Adaptação e Diálogos Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos”. Percebe-se que a produção fílmica foi, em determinado momento, concebida a quatro mãos. Segundo Helena Salem (1996), o roteiro do filme foi constituído pelo livro e por um esboço escrito por Nelson e diariamente reescrito junto com Jorge Amado. Foi a primeira vez para ambos: a estréia do cineasta nas produções baseadas em textos do escritor, e a primeira oportunidade na qual este último participou diretamente da transcrição de uma obra de sua autoria para o cinema.

Nelson Pereira dos Santos, no uso da instrumentalidade possibilitada pelo código fílmico e das técnicas inerentes à produção cinematográfica, mantém em *Tenda dos milagres* a apresentação da vida de Pedro Archanjo na cidade de Salvador entre o fim do século XIX e meados do século XX, além de estabelecer reflexão acerca de questões religiosas, culturais, sociais e étnicas também presentes no texto literário.

A narrativa fílmica divide-se em cinco épocas distintas, diferente da narrativa literária, segmentada em dois tempos. No filme, Pedro Archanjo aparece jovem e trabalhando como bedel na Faculdade de Medicina; mais maduro, é visto engajado em pesquisas sobre a mestiçagem e os costumes afro-baianos; e o velho Archanjo é retratado como indivíduo respeitado pela comunidade e atento a importantes

questões, como a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial. A obra literária, por sua vez, representa o personagem no tempo passado, relatando o contexto de vida do herói, suas amizades, seus amores, e sua ideologia de luta contra o racismo.

O filme ainda apresenta outros dois tempos narrativos a destacar, situados cem anos após o nascimento do personagem principal. O primeiro deles retrata Fausto Pena no Rio de Janeiro, em 1975, trabalhando na montagem do filme que produziu sobre a vida de Pedro Archanjo. O segundo apresenta Fausto Pena em Salvador, em 1968, procedendo pesquisas sobre o herói Archanjo para o professor norte-americano James D. Levenson – com quem divide Ana Mercedes, sua namorada. A narrativa literária relata a ação de Fausto Pena no tempo presente, procedendo a pesquisa sobre Archanjo, encomendada pelo professor, bem como a repercussão decorrente da intervenção do referido catedrático, ação que desencadeia a descoberta do mestiço autodidata por parte da imprensa baiana.

No *incipit*, Nelson, ao fazer uso de antigas fotos da cidade de Salvador e de membros da sociedade local, expõe imagens de indivíduos da raça branca nas quais é possível perceber que foram inseridas imagens de mulheres negras (Figura 1 - 1min10s); em contrapartida, nas fotos que retratam homens mestiços há a inserção de imagens de mulheres brancas (Figura 2 - 2min01s), apontando para a existência de um contraste inicial entre raças – o qual, mais adiante, indicará claramente a problematização das desigualdades raciais presente na narrativa fílmica.



Figura 1 – Inserção de imagem de mulher negra em imagem de indivíduos da raça branca.



Figura 2 – Inserção de imagem de mulheres brancas em imagem de homens mestiços

As fotos também apresentam imagens dos costumes de origem africana, como a capoeira (Figura 3) e o misticismo (2min19s e 2min33s), este último personificado por meio da inserção da imagem de uma mãe-de-santo (Figura 4), e por outra que mostra a Lavagem do Bonfim, a maior festa religiosa da Bahia que reúne catolicismo e Candomblé (2min38s). Tais imagens reforçam o caráter contrastante entre a religião cristã e a religião africana presente na produção de Nelson.



Figura 3 – Roda de capoeira



Figura 4 – Mãe de santo

O *incipit* fílmico termina com imagens de cerimônias religiosas em terreiros de Candomblé e, particularmente, com uma foto emblemática: um *close* do rosto de um indivíduo afro-descendente que participa de uma dessas cerimônias e exhibe, com a mão direita, um machado de duas lâminas (Figura 5 - 3min06s).





Figura 5 – Indivíduo “incorporado” pelo orixá Xangô

O espectador que detém conhecimento sobre essa prática ritualística reconhece que o indivíduo está “incorporado” pelo orixá Xangô, e empunha o instrumento com o qual essa entidade se manifesta. Xangô é conhecido no Candomblé “como o orixá da justiça e da razão, pois desperta nos seres o senso de equilíbrio e de equidade, uma vez que somente conscientizando e despertando os reais valores da vida a evolução se processa num fluir contínuo”.<sup>29</sup>

A primeira cena após o *incipit* fílmico apresenta uma mesa de montagem cinematográfica. Por meio de um moderado *travelling* lateral, a câmera foca dois homens, Fausto Pena e o montador Severino Dadá, trabalhando na montagem do filme por ele produzido e que conta a história de Pedro Archanjo. Explica o personagem Fausto Pena:

O filme pesquisa a vida de Pedro Archanjo, um baiano do passado que a polícia da época classificava como um pardo, paisano e pobre, metido a sabichão e a porreta, mas que na realidade era um dos maiores cientistas sociais do mundo. Do mundo não, do Brasil, né, Dadá? É... do Brasil. Mas é claro, Dadá! Se foi um dos maiores cientistas do Brasil, tem que ser do mundo, claro! Vê só! Bota aí: Pedro Archanjo, Ojuobá: um dos maiores cientistas sociais do mundo (3min19s).

<sup>29</sup> In: < <http://www.casaiemanjaiassoba.com.br/xango.html>>. Acesso em: 02 fev. 2013.



Por meio de código específico, Nelson Pereira dos Santos expõe a temática do filme utilizando um personagem que problematiza a própria narrativa fílmica. Num processo que pode ser denominado “filme dentro do filme”, ele pratica cinema como metalinguagem – ou como diria Haroldo de Campos, a “linguagem sobre a linguagem” (CAMPOS, 2010, p. 11) –, utilizando a linguagem cinematográfica para falar sobre a própria linguagem de cinema e sobre o contexto cultural em que ela se produz.

Definida por Samira Chalhoub (2005) como sendo uma leitura relacional, uma vez que mantém as relações entre os sistemas de signos de um mesmo conjunto, cujas referências apontam para si próprias, a metalinguagem constitui uma linguagem que fala sobre a própria linguagem, desde que se considere esta última um sistema de sinais organizado. Uma vez que as artes em geral têm estabelecido reflexões sobre a própria significação, vê-se que a metalinguagem tem ampla utilidade como estratégia de auto-referência. Nesse sentido, no que diz respeito ao cinema, há dois tipos de metalinguagem com essa característica, segundo Ana Lúcia Andrade: há filmes que se referem ao universo cinematográfico por meio da temática que envolve o cinema (biografias de personalidades da indústria cinematográfica, por exemplo), e filmes que expõem o discurso cinematográfico – o filme dentro do filme –, de forma que a metalinguagem é considerada parte fundamental da trama (ANDRADE, 1999).

No caso de *Tenda dos milagres* de Nelson Pereira dos Santos, percebe-se a ocorrência do segundo tipo de metalinguagem acima citado, uma vez que “o discurso cinematográfico é explicitado em sua própria estrutura” (PEREIRA, 2007, p. 6), ou seja, o cineasta relata a história de Pedro Archanjo por meio de uma narrativa fílmica que expõe a elaboração de uma outra narrativa fílmica por parte de outro cineasta, utilizando, assim, o recurso do filme dentro do filme.

Ana Lúcia Andrade aponta ainda para o fato de que esse tipo de narração se dá por reflexo, uma vez que as duas narrativas fílmicas são capazes de se misturar e confundir. No entanto, Andrade acrescenta que nem sempre a parte essencial da

trama pode ser constituída pela ação de um filme dentro de outro. Essa constatação depende, basicamente, do grau de importância que ambos representam entre si, pois a eliminação de um deles poderá afetar o espectador e prejudicar a compreensão do enredo (ANDRADE, 1999). Sob esse prisma, percebe-se que *Tenda dos milagres* não pode prescindir de tal recurso, sob o risco de romper o mecanismo que aciona no espectador a percepção do enredo e a compreensão de que as duas narrativas “fílmicas”, por fim, se complementam.

É preciso, no entanto, considerar que, para alcançar esse nível de entendimento, o espectador deve fazer uso do conhecimento acumulado com a própria experiência e também do seu conhecimento como leitor, denominado como “repertório cultural” (ECO apud PEREIRA, 2007, p. 2), formado não somente pelas leituras acumuladas, mas também pelo seu conhecimento das “circunstâncias externas aos textos” (ECO apud PEREIRA, 2007, p. 2). Essa gama de conhecimentos determina se o indivíduo é um leitor de segundo nível, capaz de identificar os códigos e as estratégias da narrativa, ou se é de primeiro nível, dotado de uma visão ainda ingênua sobre o que lê ou assiste.

Ainda sobre a metalinguagem, Maria Nazareth Soares Fonseca defende que se trata de uma leitura crítica, “por constituir um processo produtor de sentido” (FONSECA apud WALTY e CURY, 1999, p. 7 e 8). É nesse meio que o cineasta tece crítica à inércia do órgão competente responsável pela distribuição dos filmes brasileiros: “Sabe o que está faltando à Embrafilme, Dadá? Amor! Amor pelo cinema! Coragem! Coragem de apoiar quem está se arriscando como eu. Compreensão! Coragem de se abrir pro novo. É! Isso é que é diferente!” (1h16min38s).

A referência à Embrafilme reveste-se de importância para a perspectiva atualizadora visada pelo cineasta, pois, dessa forma, o narrador fílmico reitera que está falando do presente para o presente, ou seja, atualizando o discurso literário por meio de narrativa fílmica. É importante destacar que se trata de uma empresa estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes cinematográficos, criada em

1969 pelo governo da ditadura militar com a função de distribuir filmes brasileiros no exterior e construir a boa imagem do país no estrangeiro. Foi extinta em 1990 durante o governo Collor (PINTO, 2006, p. 1-18).

Na sequência seguinte, a partir da primeira cena após o *incipit* fílmico, é possível perceber que o filme de Néelson conta a história de Pedro Archanjo *através* do filme de Fausto Pena. Segue a chegada de James Levenson à Bahia em 1968 – mesmo ano em que foi decretado o Ato Institucional nº 5 –, a entrevista coletiva à imprensa local, e esta mesma imprensa em polvorosa na busca por informações a respeito do tal Pedro Archanjo, antropólogo brasileiro descoberto pelo norte-americano e que, no entanto, é um total desconhecido de todos. Fausto Pena aparece no filme como responsável pelo caderno de literatura de um jornal e, posteriormente, encarregado de obter informações urgentes sobre o personagem ilustre.

A trama fílmica é nitidamente estimulada a partir das declarações do cientista Levenson a respeito do personagem Archanjo (06min20s), e o fato de sua chegada transcorrer no mesmo ano em que foi instituído o AI-5 (1968) sugere uma aproximação entre os dois acontecimentos, ambos desencadeadores de profundas mudanças dentro de um determinado contexto. De um lado, na narrativa fílmica, a ação do cientista americano impele os jornalistas locais a buscar conhecimento a respeito de Pedro Archanjo, e assim “se abrir pro novo”, algo que vai abrir a visão destes para uma realidade social. De outro lado, o AI-5 mergulhou o povo brasileiro dentro de um contexto de intolerância, que requereu de muitos a coragem necessária para enfrentar os obstáculos impostos pelo governo ditatorial. E, além disso, a coragem de outros tantos para apoiar os que se arriscaram a vencer alguns desses obstáculos e resultaram vencidos pela repressão e pelo autoritarismo.

O filme de Nelson Pereira dos Santos viaja constantemente no tempo. Graças à intervenção de um funcionário do jornal, Fausto consegue detalhes sobre Archanjo, e a cena a seguir volta ao passado e apresenta o protagonista já idoso e em um bordel, onde ouve notícias sobre a Segunda Guerra Mundial em um velho

rádio. Segue um diálogo sobre a determinação de Hitler em exterminar as raças dos não brancos, e Major Damião afirma que Deus não poderia matar tanta gente ao mesmo tempo, e que, portanto, o povo continuaria se misturando e ninguém poderia impedir. A câmera foca Pedro Archanjo, que declara: “Tem razão, meu camarada. É isso mesmo. Ninguém pode acabar com a gente. Nunca. Nunca, meu bom.” (Trecho: 14min05s). Archanjo dá um gole na bebida que lhe foi servida, sente-se mal e deixa cair a cabeça sobre a mesa. Está morto. Seguem as cenas da cerimônia de sepultamento, feita com grande cortejo e seguindo as leis do Candomblé: todos vestidos de branco cantam e dançam enquanto conduzem o caixão até o cemitério. São as primeiras cenas que caracterizam a importância de Pedro Archanjo perante a comunidade negra da Bahia e o identificam como o personagem principal da trama.

Na continuidade, o filme divide-se entre a trajetória de Pedro Archanjo – seus amores, seu emprego de bedel na Faculdade de Medicina, seu confronto com o professor Nilo Argolo e suas ideias racistas, suas pesquisas sobre os costumes da comunidade negra da Bahia e suas ações como Ojuobá (os olhos de Xangô) – e a de Fausto Pena, este em menor escala: em suas pesquisas sobre Archanjo, seu relacionamento com Ana Mercedes, sua tentativa de levar a vida do herói mestiço para o teatro e sua decisão de contar a história dele em um filme. Apresenta também alguns aspectos sobre as comemorações do centenário de nascimento de Pedro Archanjo e todo um jogo de interesses que envolve o evento: o envolvimento amoroso entre Ana Mercedes e o professor Levenson; o casamento de Tadeu Canhoto e Lu, relacionamento proibido pelo pai dela visto que o noivo era mestiço e ela branca, e a perseguição ao Candomblé perpetrada pelo delegado Pedrito Gordo, fato histórico de grande repercussão ocorrido na Bahia entre 1920 e 1926 (MATTOS, 2010).

#### **4.3 O contexto da produção fílmica**

*Tenda dos milagres* foi concebido em um contexto semelhante ao da produção literária amadiana. Embora historicamente se diga que a partir de 1975 certos ares de liberdade política pairavam sobre o país, a censura, imposta desde o

golpe de 1964, continuava atuante no que se refere à liberação de filmes nacionais para exibição no cinema e na televisão (PINTO, 2006).

Longe de ser uma simples forma de repressão localizada, a censura explícita, em vigor no Brasil de 1964 a 1988, tornou-se instrumento eficaz para a estruturação e disseminação da ideologia do governo ditatorial, prestando um desserviço à nação com decisões que “frustraram sonhos, impediram caminhos, abortaram promessas e calaram gerações” (PINTO, 2006, p. 4). Com o objetivo de ajustar a produção cultural do país aos projetos políticos do regime, a censura promoveu a ação de proibir sempre que possível, ou cortar, quando da impossibilidade de proibir. Outra ação direta era engavetar o material e mantê-lo em suspenso, por meses, anos inclusive, sob a justificativa de que ainda estaria em processo de análise – estratégia que garantia ao governo a não exibição do filme (PINTO, 2006).

Em contrapartida à repressão cultural, o governo criou uma estratégia diferente no que se refere à exibição de filmes brasileiros no exterior. Com o intuito de divulgar a imagem de um país democrático, criou o Instituto Nacional de Cinema (INC) e a Empresa brasileira de filmes (Embrafilme), cujo objetivo era promover a distribuição, a co-produção e o encaminhamento de filmes nacionais a mostras e festivais internacionais, mercado para o qual as produções brasileiras eram enviadas sem cortes e com os carimbos de *Boa Qualidade* e de *Livre para Exportação*, concedidos mesmo para filmes integralmente censurados dentro do país.

Segundo Leonor Pinto, é possível identificar a ação da “censura no pós-golpe” em quatro fases distintas: a *moralista* (1964-1966), objetivando a ‘moral conservadora vigente’ por meio de efetivos cortes nas produções cinematográficas nacionais; a *militarista* (1967-1968), preocupada com o teor político presente nas obras; a *político-ideológica* (1969-1974), servindo de sustentação ao regime autoritário, com destaque para a edição do AI-5 e para a repressão direta, enquanto o cinema inaugurava a fase da metáfora e da alegoria; e, por fim, a fase da *distensão* (1975-1988), na qual o foco passa a ser a exibição de filmes brasileiros na

televisão, grosseiramente cortados e liberados somente para horários tardios, enquanto são autorizados na íntegra para os cinemas (PINTO, 2006).

A censura desempenhou um triste papel na história do cinema brasileiro durante a ditadura militar, enquanto as produções nacionais eram laureadas no exterior. Em princípio, na fase moralista, procedeu cortes direcionados à presença de “palavrões, cenas ‘picantes’ e figurinos considerados ousados para os padrões morais vigentes.” Os filmes *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, e *A Falecida* (1965), de Leon Hirszman, entre dezenas de outros, foram alvo de cortes dessa espécie (PINTO, 2006).

A seguir, na fase militarista, período no qual a resistência civil teve significativo crescimento perante o golpe de estado, termos como ‘subversão’, ‘ditadura’, ‘governo popular’ e ‘revolução’ passaram a figurar nas justificativas dos censores.

Ao moralismo, é acrescentado um foco político. A ditadura é a ‘verdadeira democracia’, qualquer discordância simboliza ‘atentado à segurança nacional’. A interdição de filmes se instala. A censura, mais uma vez, reflete os projetos da ditadura no plano político (PINTO, 2006, p. 8).

O filme *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, produção que inaugurou a estética tropicalista no cinema brasileiro, foi proibido em todo o território nacional por apresentar, segundo o censor Manoel Felipe de Souza Leão,

(...) frases, cenas e situações com propaganda subliminar. Mensagens negativas e contrárias aos interesses da segurança nacional. (...) Alguns diálogos chegam a ser agressivos, com insinuações contra a verdadeira e autêntica democracia. (...) Várias mensagens têm origem nos conhecidos chavões de propaganda subversiva. (...) Consideramos o filme portador de mensagens contrárias aos interesses do País (...) (LEÃO apud PINTO, 2006, p. 9).

Na sequência, a fase político-ideológica foi caracterizada por uma censura tirânica, apoiada na edição do AI-5 e na repressão, por sua vez alicerçados em atos de violência e tortura política institucionalizados. O regime investiu na profissionalização dos censores, bem como em campanhas de exacerbado

patriotismo, com slogans como “Ninguém segura este país” e “Brasil, ame-o ou deixe-o”. A política externa elaborada pelos militares objetivou conferir ao país uma atmosfera de “normalidade institucional”, uma vez que os atos de censura valiam apenas para o território nacional.

Nesse contexto, diretores e produtores encontraram saída no uso da metáfora e da alegoria para impedir a interdição absoluta nas produções cinematográficas nacionais. A partir dessa prática um novo estilo pode ser observado. O Jornal do Brasil, em 14 de dezembro de 1968, exatamente no dia seguinte ao da edição do AI-5, publicou, na primeira página, uma significativa previsão meteorológica: “Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está sendo varrido por fortes ventos. Máx. 38° em Brasília. Mín. 5° nas Laranjeiras.”<sup>30</sup>

A substituição do discurso direto pela metáfora e por alegorias surtiu, muitas vezes, positivo efeito na luta para driblar a censura. Nelson Pereira dos Santos fez uso de ambos em *Azyllo muito louco* (1971), atualizando o conto *O alienista* (1882), de Machado de Assis, e *Como era gostoso o meu francês* (1972), atualizando os relatos quinhentistas de viagens de Hans Staden em *Duas viagens ao Brasil* (1557). Artimanha semelhante foi utilizada na transposição de clássicos da literatura para o cinema, como *São Bernardo* (1972), por Leon Hirszman, e *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), por Bruno Barreto. O cinema teve de ajustar-se para sobreviver, e esse ajuste resultou em significativa mudança no estilo, mas não na resistência da categoria frente à repressão. *O bandido da luz vermelha* (1969), de Rogério Sganzerla, e *Matou a família e foi ao cinema* (1970), de Julio Bressane, são filmes que representam o movimento denominado *Cinema Marginal*, resultado de uma redefinição da linguagem e dos temas do chamado “cinema de autor”, “dando maior ênfase à liberdade individual e às experiências revolucionárias dos movimentos artísticos”.<sup>31</sup> O Cinema Marginal apresentava personagens desestruturados que viviam à margem da sociedade, revelando a existência de prostitutas, bandidos,

---

<sup>30</sup> Jornal do Brasil. In: <<http://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19681214&printsec=frontpage&hl=pt-BR>>. Acesso em: 12 mar. 2013.

<sup>31</sup> In: <[http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu\\_n15\\_Jose.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Jose.pdf)> Acesso em: 14 out. 2013.

homossexuais, drogados, pervertidos e degenerados, constituindo, dessa forma, a estética do grotesco, e permitindo que os cineastas pudessem tecer crítica à tortura e ao terror por meio de cenas chocantes que reuniam, às vezes, deformidade física, uso de drogas, decadência burguesa e sexo degradante.

Por fim, a fase da distensão marca um período que representa, para muitos, erroneamente, o término da censura. Esta, ao contrário do que se pensa, manteve pesada atividade, apenas mudando o foco de ação para a exibição dos filmes nacionais na televisão, meio de comunicação que, nesse período, concentrava o grande público. Na impossibilidade de proibir alguns filmes, a censura os retalhava por meio de cortes que os tornavam incompreensíveis, liberando-os unicamente para a exibição em horários tardios. São exemplos dessa prática os filmes *Pixote* (1980), de Hector Babenco, liberado somente cinco anos após a sua produção, e cuja exibição, marcada por trinta e oito cortes, ocorreu somente após as 23 horas, e *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade, liberado dezesseis anos depois de sua estréia nos cinemas (PINTO, 2006).

A ação efetiva da censura foi arrefecida pelo decreto do seu término na Constituição de 1988. Passou a chamar-se “Departamento de Classificação Indicativa, cuja função é recomendar horário e limite de idade para a programação na TV e para as salas de cinema” (PINTO, 2006, p. 15).

Ainda assim, a ação da censura, implacável, poderosa, deixou marcas indeléveis na história do cinema brasileiro, atuando de forma a contribuir com o governo repressor para frustrar os sonhos de liberdade de um país que tanto desejava ser democrático.

#### **4.4 A fortuna crítica**

Nelson Pereira dos Santos é diretor de importantes filmes transcritos da literatura, como *Vidas secas* (1963) e *Memórias do cárcere* (1984), a partir das obras homônimas de Graciliano Ramos; *O amuleto de Ogum* (1974), *Tenda dos Milagres*



(1977) e *Jubiabá* (1987), de obras de Jorge Amado. Sob a influência de dois importantes movimentos do cinema mundial, o *Neorealismo* italiano, já citado nesta dissertação, e a *Nouvelle Vague* francesa – movimento contestatório do cinema nos anos 60, cujos cineastas produziam filmes sem apoio financeiro, e cujos autores, muito jovens, atuavam em prol de transgredir as regras voltadas para a execução de um cinema mais comercial<sup>32</sup> –, Nelson é apontado como um dos precursores do Cinema Novo no Brasil, um movimento surgido na década de 1950 e cujo objetivo era produzir cinema voltado à realidade do país, com mais conteúdo social e baixo custo.<sup>33</sup>

Assim como o romance de Jorge Amado, o filme de Nelson Pereira dos Santos recebeu considerável atenção da crítica especializada. Bruna Becherucci, crítica de cinema, avalia a produção fílmica de Nelson Pereira dos Santos, observando que

[...] como o mestre, ao encarar um tema que podia degenerar em polêmica erudita, em ênfase demagógica e, pior, em sentimentalismo, Nelson escolheu o caminho sereno e pouco comprometedor da ironia e da meia comicidade. (...) Amado estudou a questão sobretudo nas ruas, nas praças, nas tendas: ouvindo, discutindo, interrogando, criando contatos humanos.

Nelson fez o mesmo, preocupando-se com um filme que fosse ameno e ao mesmo tempo evocação das antigas amarguras, de tristes conflitos, de oposições ridículas [...].<sup>34</sup>

Becherucci utiliza os termos “antigas amarguras” e “oposições ridículas” para destacar o fato de que o preconceito e a intolerância, ainda que velados, permanecem constituindo uma prática real na sociedade brasileira, mesmo tanto tempo após a abolição. Como aponta Marcos Silva, Nelson soube, em filme com um toque ameno, divertido até, trazer à tona temas que não são esquecidos, e em algumas instâncias, tampouco superados.

Nelson Pereira dos Santos recuperou nesse filme o debate sobre miscigenação e democracia, que Jorge Amado tanto cultivou desde os anos 30 do século XX, paralelamente a autores como Gilberto Freyre. No

<sup>32</sup> In: < [http://pt.wikipedia.org/wiki/Nouvelle\\_vague](http://pt.wikipedia.org/wiki/Nouvelle_vague)>. Acesso em: 01 mai.2013.

<sup>33</sup> In: < [http://pt.wikipedia.org/wiki/Cinema\\_novo](http://pt.wikipedia.org/wiki/Cinema_novo)>. Acesso em: 01 mai.2013.

<sup>34</sup> In: < <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0180119I011.pdf>>. Acesso em: 16 abr. 2012.

universo do cinema brasileiro, *Tenda dos milagres* representa um esforço de aproximação em relação ao gosto literário popular, sem renunciar à tradição reflexiva sobre cultura nacional e poderes populares que tanto Santos quanto Amado muito cultivaram.<sup>35</sup>

Para Isa Cambará, Nelson é um cineasta preocupado com o povo e com questões sociais:

O filme é essencialmente popular. [...] Ele procura assumir a visão política-social-religiosa do povo. E, ao mesmo tempo, documenta em que grau de opressão vive o nosso povo, não importa o regime ou a constituição vigentes. [...] O povo criou uma religião: um produto de sua cultura. Em “Tenda dos Milagres” está de volta o problema religioso ao lado do racial e do cotidiano da vida baiana. É uma discussão de época: os problemas são mostrados como eram encarados no princípio do século e como o são até hoje.<sup>36</sup>

Há quem aponte o filme como sendo mais um representante romanesco da obra de Jorge Amado do que um instrumento de debate e denúncia sobre a realidade baiana, como o sociólogo Muniz Sodré:

Em *Tenda dos Milagres* reproduz-se em sons e cores o éthos romanesco de Jorge Amado. Mas — isto pode ser terrivelmente acaciano, porém necessário repetir — o filme de Nelson Pereira dos Santos fala mais do romance (da diegese) de Jorge Amado do que da realidade cultural baiana. E Amado, independentemente do valor estético de suas narrativas, representa apenas uma posição de classe sobre a Bahia. Esta posição, assumida pelo filme, é bastante discutível. [...] A idealização 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”.<sup>37</sup>

Anibal Fernando, por sua vez, procura explicar o que se vê no filme:

Um anti-enlatado, sem dúvida. Um filme despojado, bruto nas suas imagens, poético, um levantamento generoso de uma generosidade brasileira que hoje está ameaçada pela TV e pelas tentativas oficiais de

<sup>35</sup> In: <<http://www.substantivoplural.com.br/poderes-do-povo-sobre-o-filme-tenda-dos-milagres/>>. Acesso em: 05 ago. 2013.

<sup>36</sup> In: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1977/05/19/21/>>. Acesso em: 05 abr. 2013.

<sup>37</sup> In: <[http://www.revistatopoi.org/numeros\\_anteriores/topoi24/TOPOI24\\_2012\\_A06.pdf](http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi24/TOPOI24_2012_A06.pdf)>. Acesso em 05 ago. 2013.

puxar essa mesma cultura popular. Tentativa hesitante e ambígua, pois se perde nas salas da Censura.<sup>38</sup>

Em suma, percebe-se que boa parte da crítica recebe o filme como um resgate das questões sociais efetuado por Nelson Pereira dos Santos. E que mesmo correndo o risco de ser vetado nas salas da Censura, o cineasta teve a mesma coragem que seu personagem principal e enfrentou o que foi preciso para expor a intolerância racial, religiosa e cultural que acometeu a sociedade brasileira há muito tempo – doença para a qual a mesma ainda parece longe de descobrir a cura. Essas vertentes, identificadas no filme e atualizadoras da intenção do romancista, serão seguidas, na sequência, na análise entrecruzada de livro e filme.

---

<sup>38</sup> In: <http://acervo.folha.com.br/resultados/?q=Tenda+dos+Milagres&site=fsp&periodo=acervo&x=11&y=11>>. Acesso em: 05 abr. 2013.

## **5 *Tenda dos milagres*: A tradução e a interpretação de Nelson Pereira dos Santos para o texto de Jorge Amado**

### **5.1 O aspecto teórico**

Lembrando Christian Metz (1980), o qual afirma que todo filme é texto enquanto discurso fechado em sua significância, conclui-se que há dois textos em foco, ou seja, está estabelecido o caráter de textualidade tanto para o livro quanto para o filme e, portanto, é a partir dessa premissa que se identifica a relação de intertextualidade presente entre ambos.

A teoria de Roland Barthes (1992) sobre o *eu* leitor, composto pela pluralidade de leituras oriundas de inúmeros focos de cultura, também se confirma na presente análise, pois aponta para a indução ao reconhecimento, tanto do leitor quanto do espectador, dos temas transversais discutidos pelo escritor e pelo cineasta em *Tenda dos milagres*. Os referidos temas – a intolerância, a repressão religiosa, a mestiçagem e o racismo – desencadeiam reflexões e são discutidos por meio do diálogo entre três elementos ao mesmo tempo: o autor (escritor/cineasta), o destinatário (leitor/espectador) e o contexto cultural, seja ele o anterior ou o atual à sua representação.

Nesse âmbito, a teoria de Gérard Genette (1982) contribui ao determinar a intertextualidade como um elemento próprio da leitura literária por permitir a produção de significância. Tiphaine Samoyault (2008), por sua vez, afirma que a intertextualidade constitui a memória da literatura e da escritura. Acredita-se, portanto, que a ação intertextual não se limita ao texto literário, estendendo-se também aos textos fílmicos, como no caso da produção cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos, igualmente apta a render significado a partir da ação das memórias envolvidas no processo de criação do texto.

Um importante aspecto deve receber o devido destaque, uma vez que o processo de transposição de um meio a outro seja passível de receber duas

denominações: tradução transcriativa e adaptação. Fosse eleito o termo transcrição e seria perfeitamente adequado, pois, de acordo com os estudos de Haroldo de Campos (1962), o processo constitui algo que vai além de uma atividade intralingüística, tratando-se, na verdade, de uma recriação textual, na qual o original foi restituído em outro meio, e sua tradução não se limitou apenas ao significado, mas também se efetivou quanto ao próprio signo. Ou seja, Nelson recriou o texto literário de Jorge Amado em outro código estético, evoluindo de uma simples tradução semântica para um processo criativo e interpretativo. O termo adaptação, por sua vez, também cabe como definição para o referido processo, pois, conforme Linda Hutcheon (2011), há uma transposição entre diferentes mídias, resultando em uma história adaptada, recontada com significados diversos e ajustada de forma a ir ao encontro do público-alvo.

A teoria concebida por Campos resulta, em parte, do desenvolvimento da teoria do lingüista Roman Jakobson. Trata-se de dois sistemas, sígnicos, e a transposição entre ambos sinaliza a interpretação dos signos verbais contidos na obra literária em outro sistema de signos, estes não verbais, compondo a transcrição, ou a tradução intersemiótica, de um a outro sistema. Esse processo envolve o cruzamento de linguagens e códigos, numa ação que possibilita, segundo Ismail Xavier, a evolução e a conseqüente atualização do sentido contido na obra literária, resultado do diálogo entre o texto fílmico, o texto de origem e o próprio contexto no qual o filme foi concebido.

## **5.2 As ações do cineasta: evolução / atualização do sentido**

As referidas evolução e atualização de sentido, mencionadas por Xavier, podem ser percebidas já no início da transcrição fílmica. Desde os primeiros instantes, a *Tenda dos milagres* de Nelson Pereira dos Santos suscita interpretações que caracterizam a ação do cineasta. Um exemplo disso é a primeira imagem na tela, na qual se vê uma apresentadora de televisão prestando informações sobre o tempo: “Na Bahia tempo bom. Temperatura amena. Boa noite.” (00min20s). A primeira de algumas das invenções do cineasta frente à obra de Jorge Amado. Um

espectador ingênuo pode imaginar que se trata da abertura de um telejornal, como tantos outros, focado em atualizar quem o assiste sobre as condições climáticas. No entanto, um espectador mais atento poderia desconfiar do verdadeiro objetivo dessa cena enquanto prossegue a exibição do filme e, por fim, estabelecer relação com um importante fato histórico ao visualizar a capa do Jornal do Brasil de 14 de dezembro de 1968, na qual, no lado esquerdo superior, aparece o seguinte quadro:



Figura 6

Ao efetuar a comparação entre a cena de abertura do filme e o quadro acima, percebe-se que a ideia do cineasta é fazer uso de um recurso comum aos meios de comunicação, a meteorologia, em uma metáfora que lhe permite caracterizar o contexto político vigente à época de veiculação da película, em contraste com o clima que tomou conta do país quando da instauração do Ato Institucional nº 5 – ocasião na qual Brasília, o centro do país, fervilhava com o início do período mais sombrio da repressão, enquanto os demais estados buscavam meios para manter o sangue frio diante do que estava por vir. A ideia de Nelson soa como uma crítica aos últimos acontecimentos dentro de um contexto de repressão.

A sequência seguinte do filme apresenta a tela na cor vermelha, com a imagem do orixá Xangô ao centro, à direita do título (00min26s). A abertura permite ao cineasta apresentar os primeiros elementos que vinculam o filme ao universo do Candomblé. A cor vermelha, na religião de origem africana, está relacionada a dois orixás: Exu e Xangô. Exu é o orixá da comunicação, responsável pela ligação entre

<sup>39</sup> Jornal do Brasil. In: <http://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19681214&printsec=frontpage&hl=pt-BR>. Acesso em: 12 mar. 2013.

o mundo material e o mundo espiritual.<sup>40</sup> Por sua vez, Xangô é o orixá que personifica a justiça e a razão entre os homens.<sup>41</sup> No decorrer da narrativa fílmica é possível perceber a constante referência a ambos, também regularmente citados no texto literário.

Um detalhe relevante neste caso é o fato de Jorge Amado ter assumido o orixá Exu como logotipo em seus livros – detalhe que pode ter motivado a escolha do cineasta pela cor de fundo na abertura como uma homenagem ao escritor e amigo. Apesar de ser conhecido por se declarar ateu, Amado acreditava em milagres: “Não sou religioso, mas tenho assistido a muita mágica. Sou supersticioso e acredito em milagres. A vida é feita de acontecimentos comuns e de milagres”.<sup>42</sup> Mesmo assim, Jorge Amado escolheu o orixá Exu como logotipo próprio, desenhado pelo amigo Carybé.



Figura 7

Figura da mitologia iorubá, que simboliza o movimento e a passagem. Exu está associado à transgressão de limites e fronteiras. A escolha indica tanto a filiação à cultura popular mestiça baiana como a valorização da arte de transitar entre universos sociais e culturais diferentes.<sup>43</sup>

Xangô, em *Tenda dos milagres*, é o orixá que rege a vida do personagem Pedro Archanjo, nomeando-o Ojuobá, aquele com ordens para “a tudo ver, tudo saber, tudo escrever” em nome da justiça e da razão, do equilíbrio e da equidade.

<sup>40</sup> In: <[http://www.jorgeamado.org.br/?page\\_id=53](http://www.jorgeamado.org.br/?page_id=53)>. Acesso em: 13 jun. 2013.

<sup>41</sup> In: <<http://www.casaيمانjaassoba.com.br/xango.html>>. Acesso em: 02 fev. 2013.

<sup>42</sup> In: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2012/08/06/jorge-amado-e-sua-relacao-com-o-candomble-51603.php>>. Acesso em: 13 jun. 2013.

<sup>43</sup> In: <<http://www.jorgeamado.com.br/professores/07.pdf>>. Acesso em: 13 jun. 2013.



Figura 8

Em nome desses e de outros conceitos é que Nelson Pereira dos Santos assume uma linha de criticidade e estabelece uma inovação em comparação ao conteúdo do texto literário. Em uma determinada cena, vê-se uma rua movimentada do centro de Salvador, na qual a câmera foca um caminhão, em velocidade média, com a palavra “Ypiranga” pintada na parte frontal do baú (08min14s). Na lateral do mesmo aparece a palavra “Mudanças” em letras quase apagadas, e novamente a palavra “Ypiranga”, também quase apagada e coberta em parte por uma tarja preta.

A análise da cena tem como foco o termo Ypiranga, originado na língua dos índios Guaianazes, antigos habitantes da atual cidade de São Paulo. Na língua tupi, *y* (rio) e *pyrang* (vermelho)<sup>44</sup>, a palavra Ypiranga significa água vermelha ou barrenta. O conceito remete à ideia de turvo, obscuro, justamente os adjetivos que constituíam a imagem que o povo brasileiro tinha do momento político pelo qual passou o país durante o período ditatorial – em função das ações governamentais, mais concentradas em dominar e esconder do que em dialogar e esclarecer.

Em paralelo, deve-se considerar o sentimento de revolta reinante entre os cineastas, escritores, dramaturgos, músicos e outros, com relação à censura imposta pela ditadura militar, prática que prejudicou e modificou o trabalho desses profissionais a ponto de tolher a sua divulgação e exibição ao público-alvo. Dessa forma, conclui-se que a tarja preta, a qual cobre parcialmente a palavra Ypiranga no

---

<sup>44</sup> NAVARRO, E. A. *Método moderno de tupi antigo: a língua do Brasil dos primeiros séculos*. 3ª edição. São Paulo. Global. 2005. p. 42.



baú do caminhão, simboliza uma ação de censura no sentido inverso, ou seja, da parte do cineasta, em nome dos demais artistas nacionais, em relação ao governo ditador, em silenciosa declaração de repúdio às práticas limitatórias impostas pelo poder militar às manifestações culturais daquele período.

Nesse ponto é perceptível que o cineasta sinaliza, paratextualmente, para uma narrativa fílmica, a qual trata, dentre tantos temas, sobre a censura imposta aos produtores culturais, sobre religião e sincretismo<sup>45</sup>, mas, sobretudo, trata de um inimigo maior, que se apresentará mais adiante na narrativa fílmica: a intolerância, vista sob diversos enfoques.

### 5.3 A metalinguagem: o filme dentro do filme

As cenas seguintes permitem observar que Nelson Pereira dos Santos, ao manter a linha da leitura crítica aliada à tradução criativa, estabelece a evolução do sentido presente na obra de Jorge Amado já a partir das primeiras cenas de *Tenda dos milagres*. Enquanto a obra do escritor baiano inicia com uma descrição do território do Pelourinho (p. 7), a fim de situar o leitor no espaço literário, a tradução do cineasta, por sua vez, apresenta, a seguir do *incípit* fílmico, a visão de dois homens trabalhando na montagem de um filme. Enquanto um deles procede a marcação de determinados pontos na película cinematográfica, o outro explica tratar-se o filme de uma pesquisa sobre a história de Pedro Archanjo, um baiano perseguido pela polícia no passado, mas que na verdade “foi um dos maiores cientistas sociais do mundo” (03min21s). Com essa cena de abertura, o cineasta, além de situar o espectador sobre a temática a ser discutida, problematiza a própria narrativa fílmica mediante o processo denominado *filme dentro do filme*, por meio do qual ele utiliza o filme para tratar sobre a própria linguagem de cinema e a específica localização da prática em contexto exclusivo, trabalhando, assim, o conceito de

---

<sup>45</sup> Termo cuja origem vem dos estudos de Plutarco quando este se referia ao costume dos cretenses em esquecer as diferenças internas a fim de tornar possível a união em prol de um bem maior, fossem essas diferenças religiosas ou filosóficas. In: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Sincretismo>>. Acesso em: 13 jun. 2013.

metalinguagem, tal como foi revisado por Haroldo de Campos, da forma como foi demonstrado em capítulo anterior desta dissertação.

Dessa forma, é possível confirmar que *Tenda dos milagres* exercita o referido processo, uma vez que a ação do cineasta se dá através de uma narrativa fílmica que faz uso de outra narrativa fílmica para contar uma determinada história. Pode-se afirmar, inclusive, que há uma dependência entre as duas narrativas, uma vez que ambas se complementam, induzindo o espectador a perceber, em primeira instância, que a narrativa principal está sendo elaborada à medida que a trama se desenvolve diante de seus olhos (ANDRADE, 1999), e, num segundo momento, que a mesma apresenta características de uma leitura crítica e criativa da obra de Jorge Amado.

A metalinguagem, portanto, justifica a própria presença na transcrição elaborada por Nelson Pereira dos Santos como atividade que se dedica a olhar criteriosamente um texto e sua estrutura, além de contribuir para a elaboração de leitura que supera a simples adaptação fílmica de um texto literário, permitindo ao cineasta compor uma análise crítica pertinente e atualizadora ao contexto veiculado pelo escritor baiano.

Outro aspecto importante é que, por meio da metalinguagem, Nelson pretende fazer com que o cinema fale ao público e se torne mais próximo dele. A técnica constitui parte fundamental desse processo na trama de *Tenda dos milagres*, pois a sala de montagem é espaço diegético ao longo do filme, em cortes presentificadores da ação narrativa desenvolvida pelo cineasta e por toda a equipe que cria o filme, aproximando o espectador da própria criação e colocando-o em posição de participante mesmo da filmagem, como se fosse parte integrante da equipe a cada passo dessa construção. Esse estratagema acaba funcionando como ferramenta de distanciamento do espectador da anedota ficcional, colocando-o no espaço da reflexão sobre os fatos que estão sendo narrados e localizando-o no lugar do entendimento e da reflexão sobre o que vê.

#### 5.4 O exercício da intolerância

A partir da exposição da temática discutida no filme, pode-se afirmar que Nelson se dispôs a apresentar o exercício da intolerância, especialmente no contexto que corresponde à época de vida do personagem principal, Pedro Archanjo, bem como retratar a significação que essa prática representou para as partes envolvidas: discriminadores e discriminados. Tanto no romance quanto no filme há discriminadores, elementos munidos de teorias e argumentos, certos de que são detentores de um poder superior e inabalável, destacando-se a ação do antagonista Nilo Argolo, professor e racista declarado; do delegado Pedrito Gordo, o qual se utiliza do poder do cargo para oprimir as manifestações religiosas dos afro-brasileiros na Bahia; e do coronel Gomes, que repudia o jovem mestiço Tadeu Canhoto como noivo de sua única filha. Quanto aos discriminados, defensores da mestiçagem e do respeito às diferenças, cientes da sua condição de vítimas de preconceito racial e ideológico, figuram em destaque, além do protagonista Archanjo, os professores Fraga Neto e José Júlio Calazans, que exaltam as qualidades do personagem principal, declarando-o um homem de ciência; e Tadeu Canhoto, mestiço que se torna engenheiro e se casa com a filha do coronel Gomes. Todos eles personagens marcantes, tanto no texto literário quanto na transcrição fílmica, e cada qual ícone de um contexto que evidencia as marcas da intolerância.

Merecem destaque, ainda, dois outros personagens. O primeiro é o professor James D. Levenson, apresentado pelo escritor e pelo cineasta como o gatilho para a descoberta da vida e da obra de Pedro Archanjo. Assim como fez Amado no texto literário, também na produção fílmica a intervenção do professor desencadeia a pesquisa de Fausto Pena – bem como de todos os demais jornalistas – sobre o protagonista, transformado em ilustre desconhecido. Apesar do contexto de opressão e das dificuldades financeiras, associados ao preconceito racial, os textos de Pedro Archanjo tiveram pequena circulação entre leitores locais graças à ação do personagem Lidio Corró, o qual encarregou-se de distribuir, por conta própria, exemplares de *A Vida Popular da Bahia* para alguns professores, bibliotecas, escritores e jornalistas do Sul, e também para a Universidade de Columbia, em Nova

lorque (p. 105), onde Levenson descobriu Archanjo. Passado o tempo, morto e esquecido Pedro Archanjo, somente décadas depois seu nome ressurgiu graças a um estrangeiro, o professor Levenson, antropólogo norte-americano, estudioso das questões relativas às raças, que declara ter ido à Bahia para saber mais sobre “o famoso filósofo brasileiro, escritor e sociólogo Pedro Archanjo” (06min20s), e demonstra surpresa ao perceber que os jornalistas locais desconhecem a existência do mais importante filósofo e antropólogo nacional.

É possível perceber, nesse ponto, que o cineasta, mais que o autor baiano, aproveita a oportunidade para tecer crítica ao fato de que os reais valores brasileiros somente são reconhecidos em solo pátrio quando sobressaem no exterior e são exaltados por estrangeiros: uma crítica direta à intolerância social e intelectual reinante no país à época de circulação das duas produções, resultante de um contexto repressor e elitista, que beneficiava seus apoiadores e relegava seus contrários ao ostracismo.

Com o objetivo de complementar essa observação, o cineasta insere na película mais uma cena crítica, em momento protagonizado pelo professor estrangeiro. Em palestra ministrada a estudantes, professores e imprensa (15min42s), o professor Levenson tece alguns comentários e lança frases que, como bem diz Fausto Pena no texto literário, “caíram no gosto do público, correram o país de extremo a extremo” (p. 17). Uma delas é destacada pela locutora de televisão – a mesma da primeira cena do filme – ao noticiar sobre o evento: “Não há países subdesenvolvidos, apenas países com ilusões. Ainda não entendi porque vocês não apreciam a liberdade” (17min06s). Com essa declaração, Nelson Pereira dos Santos tece nova crítica ao regime ditatorial, agora representada na fala de um estrangeiro que entende a ideologia de Pedro Archanjo como algo natural e, no caso brasileiro, como a solução para o desenvolvimento de uma sociedade democrática e igualitária, onde há liberdade para a manifestação de opiniões e ausência de intolerância – dois entraves para o domínio absoluto do governo repressor.

Fausto Pena é outro personagem em destaque. Narrador no texto de Jorge Amado, não o deixa de ser também na produção fílmica de Nelson Pereira dos Santos, mas numa faceta mais elaborada e complexa, uma vez que a narração da história de Pedro Archanjo é desenvolvida a partir da montagem do filme por ele produzido. Enquanto Amado apresenta o poeta no exercício de um narrador por vezes irritado, que pesquisou com dificuldade sobre o personagem principal – devido às várias versões, interpretações disparatadas, e informações contraditórias (p. 11) –, Nelson apresenta um Fausto Pena cineasta, entusiasmado com o filme que produziu contando a história de Pedro Archanjo, a quem classificou como “um dos maiores cientistas sociais do mundo” (03min32s). Nelson, contudo, não se limita a apenas contar a trajetória de vida do protagonista por meio de um narrador inserido na tradução fílmica. Em meio a um contexto externo ao filme, no qual o país está sob a ditadura, o cineasta estabelece crítica sobre a forma como a cultura nacional é desprezada dentro do Brasil pelos órgãos competentes responsáveis pela sua divulgação. O cineasta revela, através da ação de Fausto Pena, a ocorrência de intolerância cultural, que desencadeou a frustração da qual foram vítimas muitos diretores de cinema locais perante a inércia de organizações como a Embrafilme, criada pelo governo para possibilitar a distribuição das produções brasileiras no exterior, mas que ajudava a atravancar essa mesma distribuição em território nacional. Daí a manifestação do poeta ao declarar que à Embrafilme está faltando “[...] Amor pelo cinema! [...] Coragem de se abrir pro novo. [...]” (1h16min38s). É o clamor da classe defensora da cultura nacional que, como tantas outras classes populares, declara seu repúdio à campanha do governo, focado em retaliar o país dentro do seu próprio território.

### **5.5 Brancos X não-brancos**

Mais um exemplo de intolerância apresentado pelo escritor baiano e pelo cineasta é o destaque para as dificuldades de ascensão social dos não-brancos, apontados como pertencentes às raças inferiores frente aos das raças superiores, os brancos. Darcy Ribeiro comenta que o histórico do povo negro no Brasil demonstra que este foi, desde o primeiro momento, designado como mão de obra

primordial aos setores produtivos, nos quais sempre executou as mais duras tarefas (RIBEIRO, 2006). Em oposição a essa realidade nacional, o texto literário e o fílmico tratam de apresentar o personagem Tadeu Canhoto, afilhado de Pedro Archanjo – na verdade, filho do mesmo –, um mestiço que consegue chegar à faculdade e formar-se engenheiro. Casa-se com uma moça branca, de família rica, que o aceita enquanto amigo de faculdade do filho, vindo posteriormente a rejeitá-lo tão logo toma conhecimento da relação entre o jovem mestiço e a filha. Sem importar-se com o preconceito, o rapaz vai trabalhar no Rio de Janeiro, onde alcança ascensão profissional atuando como engenheiro na equipe responsável pela construção da capital federal. Com essa trajetória, Tadeu Canhoto permite ao cineasta levantar relevante questão sobre a necessidade de revisão da imagem do trabalhador braçal que acompanha o histórico de indivíduos afrodescendentes, com baixa renda familiar e nível escolar muito inferior ao ideal – uma realidade em todo o território nacional.

A hipocrisia das elites é mais um aspecto a ser observado na tradução de Nelson Pereira dos Santos. Diferente do que acontece no texto literário, o cineasta opta por representar o baile de formatura dos jovens engenheiros Tadeu Canhoto e Astério Gomes, evento promovido pelo pai deste último, o Coronel Gomes. À entrada da festa, o Coronel e a esposa posam como bons anfitriões, cumprimentam a todos calorosamente e recebem Tadeu com demonstrações de carinho. O coronel, inclusive, apresenta-o a alguns convidados com entusiasmo, “Como se fosse um filho meu! Veio do nada, e agora já é engenheiro!” (1h25min31s). No entanto, na hora da valsa tradicional, a esposa do coronel impede que a filha Lu dance com Tadeu, indicando um rapaz branco para seu par. Mais adiante, o casal Gomes rejeita o pedido de casamento apresentado pelo rapaz, e o coronel argumenta: “Dizem que o senhor é inteligente. Então, por que não se deu conta que não criamos uma filha para casar com um negro?” (1h40min14s).

As cenas permitem ao cineasta estabelecer crítica à hipocrisia com que as elites tratavam – e ainda tratam – os indivíduos considerados de classes inferiores ou que não pertenciam à mesma casta: perante a grande maioria, faziam uso de

amabilidades e rendiam elogios, escondendo a verdadeira face preconceituosa e sem escrúpulos, em clara demonstração de intolerância racial/social. À época da ditadura, essa era a premissa do governo militar para com o povo, no claro objetivo de convencê-lo que o autoritarismo era o melhor caminho para a verdadeira democracia, utilizando frases do tipo “A corrupção foi banida, e onde imperava a anarquia comunizante instituiu-se um governo democrático que nos dá a certeza confortadora de que caminhamos para um futuro luminoso e feliz”.<sup>46</sup> Nelson Pereira dos Santos aponta para a realidade escondida sob a propaganda do autoritarismo: no fim das contas, a corrupção tornou-se marca registrada do país pelo mundo, a democracia transformou-se em artigo de luxo, e o futuro nunca foi tão obscuro e incerto.

Na obra literária, há um trecho no qual Archanjo afirma: “Se o Brasil concorreu com alguma coisa válida para o enriquecimento da cultura universal, foi com a mestiçagem – ela marca nossa presença no acervo do humanismo, é a nossa contribuição maior para a humanidade” (p. 84). No filme, as cenas que retratam Pedro Archanjo escrevendo sobre o elemento português e suas ações sobre o africano e sua descendência no Brasil (1h00min09s) simbolizam o intuito do cineasta em demonstrar a tese do personagem quanto à defesa da mestiçagem, além de expressar o respeito pela cultura popular e afro-brasileira existente na Bahia e no país. Prova disso são os testemunhos de pessoas da comunidade colhidos pelo personagem (1h01min27s a 1h02min53s), os quais, aliados às leituras de livros de historiadores como Rocha Pombo, são utilizados para embasar e dar credibilidade à sua tese. Nelson revela, assim, estar ciente da seriedade dos temas discutidos, e aponta para a importância da opinião e do conhecimento popular sobre questões tão relevantes e essenciais para a formação da cultura universal.

---

<sup>46</sup> Raimundo de Brito, ministro da Saúde, no segundo aniversário da Revolução (1966).  
In: < <http://parabolicadoblum.blogspot.com.br/2008/12/64-frases-duplipensadas-do-regime.html>>.  
Acesso em: 05 nov. 2012.

Por essa mesma razão, as perseguições institucionalizadas contra as manifestações culturais e religiosas foram significativamente representadas na *Tenda dos milagres* literária e fílmica. Jorge Amado destaca que as perseguições aos “costumes de origem negra, sem exceção, das vendedoras de comida até os orixás” (p. 192) foram contínuas e crescentes entre os anos de 1920 e 1926 sob o comando do delegado Pedrito Gordo. No filme, as cenas dos ataques da polícia aos terreiros de Candomblé e aos praticantes da religião (1h30min54s e 1h32min36s) simbolizam consideráveis exemplos da prática da intransigência para com os costumes religiosos dos não-brancos, oportunidade na qual o cineasta expõe o autoritarismo exercido pelos órgãos de segurança pública da época, firmes no propósito de reprimir as práticas religiosas de origem africana em detrimento de prestar segurança à sociedade, atividade para a qual foram oficialmente designados. Da mesma forma, Nelson Pereira dos Santos aponta para a violência exercida pelos militares durante o período da ditadura contra aqueles que se manifestavam contrários ao regime.

Considerando o contexto político ditatorial vigente quando da produção fílmica – ocasião em que o presidente Ernesto Geisel prometeu uma abertura gradual, lenta e segura, a qual não se concretizou – percebe-se que o cineasta expõe crítica à ação do poder repressor, detentor de uma severidade crescente desde a instituição da ditadura militar pós-64, e, assim como aconteceu no texto literário, mais concentrada em reprimir as manifestações populares contra o regime do que proteger o bem-estar do cidadão.

## **5.6 O personagem principal**

A construção do personagem principal Pedro Archanjo, como um herói em luta a favor da mestiçagem e contra o preconceito, destaca-se como o ícone da representação das marcas da intolerância presentes na obra literária e na tradução fílmica. Uma vez que o personagem central é conhecido, em ambas as narrativas, como Ojuobá (*os olhos de Xangô* na língua iorubá), e sabendo que Xangô é o orixá do Candomblé que personifica a justiça e a razão, é possível afirmar que escritor e



cineasta apontam, desde o início, para o elemento principal da narrativa: o herói responsável pela imposição da verdade, da justiça e da igualdade, únicos conceitos capazes de inserir uma sociedade oprimida pela repressão e pela intolerância em um processo evolutivo e conciliador.

Na sequência dessa constatação, Nelson apresenta duas diferentes leituras para a morte do personagem, construído como o intelectual engajado que veio do povo. Na primeira, Pedro Archanjo está entre amigos dentro de um bordel e morre logo após ouvir um informe radiofônico do *Repórter Esso* sobre a ação das tropas brasileiras na guerra (12min35s). Durante um pequeno debate sobre a ideologia hitlerista, que defende a ascensão da raça ariana em detrimento das demais, ele ouve que “Deus, que fez o povo, não pode matar todo mundo de vez. Tem de matar de um a um. E se matar, nasce mais gente, e cresce, e se mistura, e filho da puta nenhum vai impedir!” (13min47s). Nesse instante, o Pedro Archanjo em cena é o intelectual que declara: “Tem razão, meu camarado. É isso mesmo. Ninguém pode acabar com a gente. Nunca. Nunca, meu bom” (14min05s).

Na segunda leitura, Archanjo está em via pública, participando de uma manifestação que defende a participação das tropas nacionais no conflito (02h10min18s). Em meio à passeata, ao som do hino nacional, ele leva a mão esquerda ao peito, enquanto se apoia ao guarda-chuva com a direita, interrompe a caminhada junto ao meio-fio e observa a manifestação prosseguir. O gesto de amor à pátria, ao som do hino, se confunde com a dor que lhe invade o peito, o infarto prestes a derrubar o homem ali engajado.

As duas leituras em torno de um mesmo acontecimento, lidas em conjunto, demonstram e confirmam a postura e o caráter do personagem, exatamente como declara Fausto Pena ao explicar que “ele sempre se manteve fiel às suas ideias, sempre diferente” (2h11min18s), ou seja, até o fim engajado pelo estabelecimento da igualdade e contra toda e qualquer discriminação.

Tendo origem no latim *discriminare*, o termo discriminação refere-se a “dividir, separar, determinar uma diferença”. A diferença se faz notar, por exemplo, na visão do cineasta quanto às cenas fílmicas que mostram o cortejo levando o caixão de Pedro Archanjo ao cemitério (14min56s), em contraste com a descrição do mesmo episódio apresentada pelo escritor baiano. No texto literário, Amado explica que Ojuobá, os olhos de Xangô, era considerado um pai por toda a comunidade de Salvador, e sua morte causou comoção geral. O velório – com direito a zunzum, vaivém de gente e a presença das “mais venerandas mães-de-santo” (p. 32) – ocorreu na Igreja do Rosário dos Pretos, de onde partiu o carro fúnebre e dois ônibus superlotados para o enterro no Cemitério das Quintas, com jazigo perpétuo garantido, uma vez que Archanjo pertenceu à Confraria Católica. Muitos já esperavam pelo cortejo, e os amigos de Archanjo tomaram o caixão e o suspenderam acima do povo por três vezes, dando início ao ritual nagô. Um canto em língua iorubá fez-se ouvir, e o enterro prosseguiu, três passos à frente, dois atrás, o caixão na altura dos ombros dos obás, até entrar no cemitério. “Enterro igual a esse, só na Bahia, e de raro em raro” (p. 33).

Na tradução fílmica, as cenas que retratam o sepultamento de Pedro Archanjo concentram-se no momento em que o cortejo chega ao cemitério. Todos que o acompanham vestem roupas brancas. Apoiado nos ombros de seis obás vestindo ternos brancos, o caixão é precedido por filhas de santo, que dançam enquanto ele é levado até o portão, em meio aos cânticos na língua do Candomblé. Os obás iniciam uma dança, dois passos à frente, um atrás, até que o cortejo entre no cemitério.

Além de apontar para a relevância dos costumes afro-brasileiros, as cenas fílmicas relativas ao cortejo que leva o caixão ao cemitério podem motivar o espectador a estabelecer comparação entre as características da cerimônia afro-brasileira e as da cerimônia de cunho cristão. Nesta última há a manutenção do silêncio ou, no máximo, o som de orações proferidas em tom baixo e grave. As pessoas geralmente usam trajes de cores sóbrias, escuras, reforçando um caráter sombrio para a ocasião. Já a cerimônia que segue os costumes de origem africana é

diferente: há cantoria na língua oficial do Candomblé; as pessoas vestem-se de branco para homenagear Oxalá, Pai de todos os orixás e dos seres humanos, cantam e dançam para reverenciar o falecido enquanto o acompanham até a sua última morada.

Ao expor uma cerimônia que pode parecer pouco usual aos olhos de uma grande parcela dos espectadores – uma vez que os costumes cristãos são mais comuns nessas situações –, percebe-se que o cineasta aponta para a reflexão acerca da importância da aceitação das diferenças, sejam elas quais forem: raciais, políticas, culturais, e mesmo religiosas, numa prática própria de uma sociedade democrática, que se liberta da relação de opressão e se abre para o novo: tudo o que a sociedade almejava à época de veiculação do filme, num contexto em que o autoritarismo ditava regras e a censura atuava como o colonizador, destruindo a visão do colonizado e impondo preceitos e vontades.

## **5.7 Os temas sociais em discussão**

Como é possível perceber, Nelson refletiu em *Tenda dos milagres* sobre os temas sociais identificados no texto literário de 1969 – intolerância, repressão cultural, religiosa, social e étnica – e os transpôs por meio da transcrição fílmica. Embora o contexto do romance esteja situado entre o fim do século XIX e meados do século XX, o cineasta optou por apresentar os mesmos temas no filme de 1977, num claro exercício de contextualização, uma vez que, em sua interpretação, julgou estar tratando de questões relacionadas à realidade nacional e à formação da sociedade brasileira como um todo – e não somente ao que se relacionava à região da Bahia –, com a determinação de expor essa realidade opressora e identificar o contexto no qual ela foi praticada com maior ênfase, em contraponto ao próprio contexto da produção fílmica, também conturbado e marcado pela repressão exercida pelo governo ditatorial.

Nessa linha de raciocínio, pode-se concluir que Pedro Archanjo é retratado, tanto no texto literário quanto no fílmico, como um intelectual que veio do povo e que

representa a grande parcela da população brasileira, mestiça na aparência e na cultura, com o direito de ir e vir assegurado por lei. Esse mesmo direito, no entanto, é questionado vezes sem conta: quando o professor Nilo Argolo interpela o bedel sobre as brochuras que este publica; quando a família tradicional recusa o casamento da filha branca com o jovem mestiço; quando a polícia exerce seu poder em perseguição à religião afro-brasileira; ou mesmo quando Archanjo é questionado sobre o motivo pelo qual ainda “acredita em Candomblé, em orixás, em coisas tão primitivas” mesmo após tornar-se um “homem de ciência”. Tomando por base a resposta dada pelo personagem, percebe-se que ele acredita na evolução intelectual do homem, mas frisa que isso não o licencia a ser menos respeitoso para com a comunidade a qual pertence, seus costumes e suas crenças populares. Essa percepção pode ser constatada em várias sequências fílmicas, mas, de forma especial, na descrita abaixo, quando se dá a seguinte fala do personagem:

Gosto de dançar, professor. De tirar cantigas pros santos. De ver as filhas na roda. Tão lindas! [...] Pedro Archanjo é quem escreve o livro, professor. E Ojuobá, o que dança no terreiro e chama por Exu, quem sabe entre dois seres, o branco e o negro. Não, professor, não se engane. Não sou dois, e sim apenas um: sou Pedro Archanjo Ojuobá, mulato brasileiro. [...] Sou mestiço, professor. Branco e negro ao mesmo tempo. [...] Sabe, professor, o que significa Ojuobá? Sou os Olhos de Xangô, professor. Para tudo ver e tudo contar. É um compromisso. E foi desse compromisso que nasceu o leitor e o autor de livros, professor. [...] durante anos e anos acreditei em meus orixás. Depois busquei outras fontes de saber, aprendi nos livros. Perdi a crença. Perdi a crença, mas não o compromisso. [...] É que mesmo sabendo, como o senhor, que nada existe além da matéria, carrego dentro de mim o ronco dos atabaques como o senhor carrega a sua lordeza. Mas isso não me limita, professor. Nem por ser materialista deixo de ser os Olhos de Xangô. [...] Os orixás são um bem do povo, professor. [...] Estamos fazendo o Brasil, professor. E não basta ser materialista para fazê-lo. É preciso um pouco mais. Saber conciliar teoria e a vida. Amar o povo, mas não o dogma. [...] um dia haverá uma cultura brasileira, nem de negros, nem de brancos, mestiça, e com a ajuda dos orixás (1h45min50s)

O cineasta, nesse ponto, tece crítica direta a mais um tipo de intolerância, aquela perpetrada pelos intelectuais que menosprezam o próximo pelo simples fato de ser diferente: menos instruído, mais humilde, mais extrovertido, ou por praticar diferentes hábitos religiosos, ou por diferir da maioria quanto ao gosto musical, ou por militar em partido político diferente dos demais, ou ainda por descender de raça diferente. O fato de parecer desigual perante a grande comunidade delega ao

indivíduo uma postura de elemento problemático, que não se encaixa nos padrões sociais há muito estabelecidos, e que dificilmente alcançará tal êxito.

### **5.8 Estratégias formais: instrumentos nas mãos do cineasta**

Compete ao cineasta desempenhar a função criativa e interpretativa necessárias para a formulação de uma narrativa fílmica engendrada a partir de texto literário, e tal propósito envolve estratégias formais necessárias a esse intento. Na ação de traduzir palavra em imagem, há um elemento fundamental no processo: o movimento, “o caráter mais específico e mais importante da imagem fílmica” (MARTIN, 2011, p. 22). O procedimento fílmico de narrar por imagens em movimento possibilita uma relação mais objetiva com o mundo real: é esse poder da imagem que permite a sensação de “eis aqui”, propiciada pela imagem fílmica. Um segundo elemento, o som, tem o poder de acrescentar dimensão a essa mesma imagem quando restitui “o ambiente de todas as coisas que percebemos na vida real” (MARTIN, 2011, p. 22). A imagem fílmica, portanto, é constituída por um forte caráter de realidade, que induz o espectador a crer na efetiva existência daquilo que aparece na tela. Um exemplo pontual dessa constatação em *Tenda dos milagres* está nas cenas que retratam a visita feita pelo professor Levenson ao Candomblé de Mirinha do Portão<sup>47</sup> (17min27s). As cenas apresentam ritos religiosos, nos quais os participantes e iniciados cantam e dançam para os orixás no centro do terreiro, enquanto a assistência permanece em silêncio. É possível perceber o quanto o movimento e o som dos cânticos e atabaques particularizam as cenas em questão, permitindo que a imagem até então subjetiva assuma uma identidade real, e liberando o cineasta para que apresente a sua leitura ao hipotexto. Nelson Pereira dos Santos se apropria da narrativa de Amado para revelar que, naquele contexto, as religiões afro-brasileiras não viviam somente no imaginário popular, constituindo uma realidade que não poderia ser negada, muito menos rechaçada, uma vez que o

---

<sup>47</sup> Altanira Maria Conceição Souza, mais conhecida como Mãe Mirinha do Portão (Mameto Mirinha), foi fundadora do Terreiro São Jorge da Goméia (Terreiro do Portão) em 25 de dezembro de 1952, localizado em Lauro de Freitas, Bahia.

país não possuía uma religião oficial e, de acordo com a Constituição de 1967, garantia a todo o cidadão o direito ao exercício do culto de sua preferência<sup>48</sup>.

A imagem fílmica assume um compromisso ainda maior no exercício de representação do real. Marcel Martin explica que “a imagem *reproduz* o real, para em seguida, em segundo grau e eventualmente, *afetar* nossos sentimentos e, por fim, em terceiro grau e sempre facultativamente, adquirir uma *significação* ideológica e moral” (MARTIN, 2011, p. 28). Conforme Eisenstein define objetivamente, “a *imagem* nos conduz ao *sentimento* (ao movimento afetivo) e, deste, à *ideia*” (EISENSTEIN apud MARTIN, 2011, p. 28). A partir dessas constatações, pode-se pensar em várias cenas de *Tenda dos milagres* como exemplos, em particular as que retratam o indisfarçável preconceito direcionado aos negros e seus costumes. Duas delas, em particular, merecem destaque. A primeira retrata o momento em que o professor Nilo Argolo conhece Pedro Archanjo, após ter lido o livro *A vida popular na Bahia*, escrito por este (1h04min26min). Após recusar-se a apertar-lhe a mão, num claro gesto de preconceito racial e hierárquico, Nilo Argolo admite a Pedro Archanjo que não nega um certo mérito ao livro, mesmo “tendo em conta quem o escreveu”. No entanto, expõe claramente que discorda quanto às declarações do autor sobre a mestiçagem, uma vez que não estão pautadas em estudos científicos, e sim em simples fatos. Além disso, critica batuque e samba, afirmando que não são música, e imagens africanas esculpidas, declarando que não podem ser apontadas como exemplos de arte por não demonstrar o menor respeito às leis da estética. A cena em questão é passível de conduzir o espectador ao sentimento de repugnância diante da prepotência demonstrada pelo professor, e a constatação dessa realidade, conseqüentemente, leva à ideia de que Pedro Archanjo foi dura e severamente humilhado por ele: por ser bedel de faculdade, por defender a própria ideologia sem considerar “as luzes da ciência”, mas, principalmente, por ser negro. A cena, portanto, permite que o cineasta mais uma vez se aproprie do texto de Amado para

---

<sup>48</sup> Artigo 150, § 5 – É plena a liberdade de consciência e fica assegurado aos crentes o exercício dos cultos religiosos, que não contrariem a ordem pública e os bons costumes. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constitui%C3%A7ao67.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constitui%C3%A7ao67.htm)> Acesso em: 26 out. 2013.

expor ao espectador uma dura verdade: o racismo no Brasil é uma questão histórica e, sobretudo, o preconceito racial é uma realidade.

A segunda cena que representa – por meio da precisa montagem de imagens em movimento, reforçando a ideia de que os fatos presentificados em imagens são “verdadeiros” – a temática de preconceito aos costumes afro-brasileiros se desenrola durante o velório de Praxedes, um dos amigos de Pedro Archanjo, morto covardemente por um dos agentes do delegado Pedrito Gordo após o fechamento do terreiro de Candomblé (1h34min21s). O acusado mente para o delegado sobre o motivo da morte, o qual teria sido legítima defesa, e Pedrito responde sem pestanejar: “Guerra é guerra! Quem quiser bater Candomblé que vá pra África. A Bahia é terra de branco. Vou acabar com esse Candomblé que não vai ficar nem vestígio do nome desses orixás.” A cena desperta o sentimento de repúdio diante do ato cruel perpetrado pelo agente da lei e, a seguir, denota a ideia de que o poder está nas mãos da autoridade, cuja isenção inerente ao cargo não existe, bem como não há ética no desempenho de suas funções. Mais uma vez percebe-se que o cineasta toma o texto de Amado e o traduz com o intuito de apresentar ao espectador a sua leitura dos fatos em contexto autoritário, afirmando que os detentores do poder agem com punhos de ferro, descumprindo com seus deveres e desrespeitando os direitos dos cidadãos.

### **5.9 Não-linearidade: um gatilho para outros interesses**

Uma particularidade presente em *Tenda dos milagres*, tanto no livro quanto no filme, é a ausência de linearidade, ou seja, as duas narrativas não apresentam o caráter de desenvolvimento seqüencial, direto, sem digressões. Ao contrário: Jorge Amado relata a história de Pedro Archanjo de forma entrecortada, misturando passado e presente em uma narrativa que aborda questões sociais em contexto de autoritarismo. E, embora em contexto diferente, o filme de Nelson Pereira dos Santos faz uso da mesma estratégia de forma contundente, tecendo crítica à realidade política vigente, ainda que sob as botas da ditadura militar. A técnica serve a ambos como instrumento que delega complexidade e particularidade às narrativas,

marcando um ritmo que foge ao sentido único de início e fim, e elegendo o conteúdo como o foco principal dos dois autores.

No entanto, retornando à constatação da não-linearidade, e considerando o filme sob o ponto de vista da adaptação, há de se observar que o apelo para o público reside “na mistura de repetição com diferença, de familiaridade com novidade” (HUTCHEON, 2013, p. 158). O cineasta repete a estratégia do escritor, acrescentando inovações; produz uma narrativa estreitamente vinculada ao seu hipotexto, porém dotada de novos elementos agregadores de sentido. Segundo Hutcheon, essa repetição poderia ser vista como um meio de compensar as possíveis perdas ocasionadas durante a transcodificação de um sistema a outro, nunca como um “adiamento do prazer”, mas como “um prazer em si”, que evoca “um entendimento mais amplo e a confiança que advém da sensação de conhecer o que está por vir” (HUTCHEON, 2013, p. 159). Nelson Pereira dos Santos utiliza a mesma técnica da não-linearidade operada por Jorge Amado com o objetivo de atualizar a narrativa literária ao seu próprio contexto, reinventando e revitalizando o hipotexto, a fim de despertar o interesse do espectador, mesmo que ele não conheça o texto literário.

O que dizer sobre aquele espectador isento de contato com a obra que deu origem ao filme? O que poderia ser apontado como o gatilho que o leva a procurar o livro após assistir a produção fílmica? Para responder essa questão, é importante considerar o que explica Linda Hutcheon quando se refere ao trabalho do adaptador: torna-se mais fácil estabelecer uma relação com um público que não sente reconhecimento pelo texto adaptado, pois dessa forma a produção fílmica é vista como algo novo, delegando maior liberdade e controle ao cineasta. Após o contato com a obra adaptada, é comum que o espectador faça comparações, encarando-a de outra forma frente ao “resultado do ato criativo e interpretativo do adaptador” (HUTCHEON, 2013, p. 167). Segundo Hutcheon, “os públicos que desconhecem a obra adaptada veem as adaptações como instrumentos capazes de derrotar elementos como prioridade e originalidade” (HUTCHEON, 2013, p. 168). Portanto, passa a ser papel do adaptador satisfazer certas “expectativas e demandas” do



público, seja ele conhecedor ou desconhecedor, e será a forma e a estratégia utilizadas por esse profissional que poderão, ou não, despertar a curiosidade e impulsionar o espectador a tornar-se leitor do texto adaptado.

No caso de *Tenda dos milagres*, a estratégia da não-linearidade na tradução fílmica parece constituir um gatilho acionado pelo cineasta, o qual, em pleno exercício de seu ato criativo e interpretativo, é capaz de prender e encantar o espectador durante a narrativa, além de incutir-lhe a curiosidade, inicialmente natural e logo após pontual, por conhecer o texto do escritor baiano que presidiu a adaptação. Mais que isso: o agora espectador/leitor passa a sentir-se impulsionado a buscar informações em outras fontes, acionando inúmeras áreas do conhecimento que possam vir a esclarecer o status político e social de uma época marcada pelo autoritarismo.

## 6 Considerações finais

O estudo comparado entre literatura e cinema, tema estabelecido para a presente pesquisa, buscou abranger todas as implicações que envolvessem a prática da tradução interlinguagens, considerando a especificidade de cada meio, a apresentação, a temática em discussão, as ideologias em contraste e o contexto histórico e social em que as duas narrativas foram elaboradas e veiculadas. *Tenda dos milagres*, romance de Jorge Amado, e a transposição fílmica, de mesmo título, produzida por Nelson Pereira dos Santos, constituíram o *corpus* selecionado para a pesquisa.

Inicialmente, procurou-se estabelecer relação entre o texto literário e o fílmico com base em uma revisão bibliográfica de suporte teórico-crítico que tornasse viável a reflexão comparativa entre ambos. A partir da referida reflexão, motivada pela mobilização de teorias literárias e fílmicas, foi possível tecer leitura crítica dos dois textos de ficção e reconhecer, em várias instâncias, a existência de relação direta entre ambos.

O primeiro aspecto constatado refere-se à questão da intertextualidade, a qual se estabelece quando o texto resulta da “absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA apud SAMOYAUULT, 2008, p. 16). Constatou-se que a *Tenda dos milagres* fílmica corresponde em seu todo a esse conceito, pois a produção do cineasta remete diretamente ao texto do escritor baiano, constituindo uma narrativa que absorveu e transformou o texto primeiro em uma produção distinta e singular.

Em segunda instância, a teoria da transcrição de Haroldo de Campos surge como suporte à aplicação do conceito de tradução entre as duas narrativas. Para o teórico, não parece suficiente a tradução do sentido das palavras, pois a estrutura original do texto deve ser restituída e recriada em outro idioma. É possível perceber que assim o fez Nelson Pereira dos Santos quando transcreveu a *Tenda dos milagres* literária para o cinema: foi além do que poderia ser tradução, permitindo-se recriar a narrativa verbal em outra linguagem, formada por imagens, cores, luzes e sons, os

quais contribuem para o avanço na construção e na interpretação do sentido do texto.

O conceito de adaptação também embasou a pesquisa, a partir do sentido que Linda Hutcheon delega ao termo: a “transcodificação de um sistema de comunicação para outro” (HUTCHEON, 2013, p. 9). Entender que esse processo se aplica à *Tenda dos milagres* do cineasta é um fato: resulta em uma história adaptada, ajustada a cada ocasião em que é recontada, mas sempre sob a égide do texto original, com o qual mantém uma relação declarada, a qual avaliza o estabelecimento de estudo comparado entre as duas narrativas.

A metalinguagem – estratégia operada pela criação de um *filme dentro do filme* – é outro aspecto importante identificado na versão fílmica, constituindo-se um relevante instrumento à disposição do cineasta como estratégia de auto-referência, uma vez que “o discurso cinematográfico é explicitado em sua própria estrutura” (PEREIRA, 2007, p. 6). Percebe-se que Nelson Pereira dos Santos lança mão dessa linguagem, em princípio, para problematizar a própria linguagem de cinema, assumindo o compromisso de avaliar criteriosamente a narrativa e sua estrutura, além de estabelecer uma análise crítica pertinente e atualizadora ao contexto veiculado pelo escritor baiano. Em um segundo momento, o cineasta utiliza a metalinguagem para aproximar o cinema do espectador, de forma que este perceba a narrativa sendo elaborada diante de seus olhos, como se participasse da equipe de produção e atuasse na construção da narrativa fílmica, no tempo presente mesmo em que ela se elabora.

A ausência de linearidade também caracteriza a intenção do autor de envolver o espectador na elaboração da narrativa. Dessa forma, o tempo narrativo também é relevante, uma vez que ambas as obras são caracterizadas por demonstrar tempo psicológico, ou seja, de acordo com o desejo e a imaginação do narrador, o qual não segue uma trajetória narrativa linear, mantendo um trânsito constante entre passado e presente. Conclui-se que o leitor do texto literário e o espectador do texto fílmico percebem que o narrador costura a história de Pedro

Archanjo enquanto junta partes de passado e presente, convidando-os a compartilhar uma história que se conta no tempo presente da narrativa.

Um olhar sobre os contextos aos quais pertencem as duas narrativas também constitui aspecto relevante para a pesquisa em questão: ambas foram concretizadas dentro de período político sombrio e nefasto para o Brasil, o pós-golpe de 1964, marcado na memória do país dado o rigor com que foram estabelecidos o governo militar, a violação dos direitos humanos, das liberdades democráticas e de expressão. A narrativa literária foi concebida em contexto mais conturbado (1969), marcado por perseguições a sindicatos, dissolução de organizações estudantis, censura, dentre outras ocorrências, mas não aborda de modo mais profundo tais temas, mantendo-os nas entrelinhas. O mesmo é percebido na narrativa fílmica, cuja concepção se deu em período aparentemente mais calmo (1977), no qual pairavam certos ares de liberdade política, embora a censura ainda continuasse atuante, principalmente no que se refere às produções culturais. No entanto, dado o tempo transcorrido entre a veiculação das duas produções – oito anos – é possível afirmar que o cineasta teve seu conhecimento de mundo sobre o contexto em questão mais enriquecido em informações e imagens, o que lhe permitiu aproveitar a oportunidade para utilizar a produção fílmica com o objetivo de apresentar a sua leitura crítica, não somente ao romance do autor baiano, mas também ao contexto sócio-político em que o país vivia e, principalmente, aos duros anos setenta.

Na exposição de sua leitura crítica, Nelson Pereira dos Santos assume a discussão das mesmas questões sociais apontadas por Jorge Amado no romance: a religiosidade afro-brasileira perseguida, a marginalização dos valores culturais do povo, a mestiçagem e o racismo. As ideologias em oposição expostas no romance do autor baiano também estão presentes na narrativa fílmica: as classes dominantes e a sua essência racista e hegemônica *versus* a luta dos defensores da cultura afro-brasileira contra o preconceito, o racismo, a miséria e a tristeza. Mas o cineasta não o faz tão somente com o fim de adaptar para o cinema os temas discutidos no romance. Nelson Pereira dos Santos resgata questões sociais que constituem uma

realidade brasileira, intrínsecas e históricas, embora ainda sejam veladas e dissimuladas.

Assim sendo, pode-se pensar que a interpretação do cineasta, a qual resultou no filme *Tenda dos milagres*, pode ser vista como uma leitura crítica à obra de Jorge Amado, mas também à realidade social do país, fato que lhe permitiu expor e denunciar, de forma simbólica, o estado de violência e autoritarismo vigentes no Brasil no contexto em que o filme foi criado e em que circulou nas telas de cinema. É importante frisar que o cineasta lançou mão da linguagem e dos códigos fílmicos disponíveis para a montagem de uma narrativa cinematográfica capaz de falar, simbolicamente, sobre a realidade vivida pelo país e, particularmente, discutir os temas em destaque no romance do autor baiano: as marcas da intolerância, representada na repressão religiosa, nas discussões sobre mestiçagem e nas claras demonstrações de racismo, de autoritarismo e abuso de poder.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio. *A palavra no purgatório. Literatura e cultura nos anos 70*. São Paulo: Boitempo, 1997.

AMADO, Jorge. *Tenda dos milagres*. São Paulo: Martins Editora, Ano N/D.

ARAÚJO, Felipe Neis. *As obras de Jorge Amado como fontes para o estudo da perseguição às religiões afro-brasileiras*. In: Anais do II Encontro Nacional do GT História das Religiões e das Religiosidades. Revista Brasileira de História das Religiões, v. 1, nº 3. Maringá, PR: 2009.  
Disponível em: <<http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pub.html>> Acesso em: 04 jan. 2013.

ANDRADE, Ana Lúcia. *O filme dentro do filme*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

BARATA NETO, Ruy. *Adaptar é recriar*. Revista da Cultura, ed. 15, outubro 2008.  
Disponível em:  
<<http://www.revistadacultura.com.br:8090/revista/rc15/index2.asp?page=especial>>.  
Acesso em: 10 jul. 2013.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BECHERUCCI, Bruna. *Tenda dos milagres que Nelson Pereira dos Santos extraiu do romance de Jorge Amado é um belo filme*. Folha da Tarde, São Paulo, 10 fev. 1978.  
Disponível em: < <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0180119I011.pdf>>.  
Acesso em: 16 abr. 2012.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: Ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CANDIDO, Antonio. Depoimentos. In: Caderno de Leituras – O universo de Jorge Amado. Disponível em:

<<http://www.jorgeamado.com.br/professores1/professores01.pdf>>. Acesso em 03 jul. 2012.

CANUTO, Luiz Cláudio. *Jorge Amado – A crítica e a preservação da memória*. Rádio da Câmara dos Deputados. 30set2010.

Disponível em:

<[http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/radio/materias/REPORTAGEM-ESPECIAL/388328-JORGE-AMADO--A-CRÍTICA-E-A-PRESERVAÇÃO-DA-MEMÓRIA-\(07'11"\).html](http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/radio/materias/REPORTAGEM-ESPECIAL/388328-JORGE-AMADO--A-CRÍTICA-E-A-PRESERVAÇÃO-DA-MEMÓRIA-(07'11)>. Acesso em: 03 jun. 2013.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

\_\_\_\_\_. *Intertextualidade: a migração de um conceito*. Via Atlântica Nº 9 jun/2006 – USP Universidade de São Paulo, 2006. Disponível em:

<<http://www.fflch.usp.br/dlc/posgraduacao/ecl/pdf/via09/Via%209%20cap10.pdf>> Acesso em 17 mai. 2013.

CHALHUB, Samira. *A meta-linguagem*. São Paulo: Ática, 2005.

COUTO, Mia. ... *E fazer do nosso sonho uma casa*. In: Caderno de Leituras – O universo de Jorge Amado. – Depoimentos. Disponível em:

<<http://www.jorgeamado.com.br/professores2/professores02.pdf>>. Acesso em 03 jul. 2012.

CUNHA, João Manuel dos Santos. *Da palavra-imagem à imagem-palavra: análise do incípit fílmico de LavourArcaica*. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n. 10. São Paulo, 2007. Disponível em:

<[http://www.abralic.org.br/download/revista/Revista\\_Brasileira\\_de\\_Literatura\\_Comparada\\_-\\_10.pdf](http://www.abralic.org.br/download/revista/Revista_Brasileira_de_Literatura_Comparada_-_10.pdf)>. Acesso em: 12 abr. 2012.

DaMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record; Natal, RN: UFRN, 1996.

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. *Terras do sem-fim e Tenda dos milagres*. Disponível em: <[http://www.companhiadasletras.com.br/sala\\_professor/pdfs/CL\\_AliteraturadeJorgeAmado\\_sociedadeemformacao.pdf](http://www.companhiadasletras.com.br/sala_professor/pdfs/CL_AliteraturadeJorgeAmado_sociedadeemformacao.pdf)>. Acesso em: 05 mai. 2012.

GANCHÓ, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 1991.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. *Uma leitura antropológica de Jorge Amado: dinâmicas e representações da identidade nacional*. Diálogos Latinoamericanos. n. 5, 2002. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/162/16200508.pdf>>. Acesso em 28 fev. 2013.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução: André Cechnel. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JORNAL DO BRASIL. Capa. Rio de Janeiro, 14 dez. 1968.

JOSÉ, ANGELA. *Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria*. Disponível em: [http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu\\_n15\\_Jose.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Jose.pdf). Acesso em: 15 set. 2013.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. 2. ed. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2011.

MATTOS, Sandro Santos de. *Repressão policial aos candomblés da Bahia no século XX*. Disponível em: <<http://histriadabahiai2010umyblog.wordpress.com/temas/repressao-policial-aos-candombles-da-bahia-no-seculo-xx/>>. Acesso em: 12 mar. 2013.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. Tradução: Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.



NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

ORLANDINI, Giovani Buffon. *O eco de Manuel Querino e Nina Rodrigues em Pedro Archanjo e Nilo Argolo: Jorge Amado reorienta o debate intelectual em Tenda dos milagres*. In: Anais II Jornada UFRGS de Estudos Literários - 2012. Disponível em: <[http://www.wwlivros.com.br/IIjornadaestlit/artigos/port\\_bras/ORLANDINIGiovaniBuffon.pdf](http://www.wwlivros.com.br/IIjornadaestlit/artigos/port_bras/ORLANDINIGiovaniBuffon.pdf)>.

Acesso em: 12 mar. 2013.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos, SP: EDUFSCar – Mercado das Letras, 1996.

PEREIRA, Marco Antônio Monteiro. *A metalinguagem no cinema: Um estudo do discurso metalingüístico presente não obra de Woody Allen*. Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <<http://www.convergencia.jor.br/bancomonos/2007/marco.pdf>>.

Acesso em: 14 jun 2013.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *Moderno e desigual: a literatura e a teoria na revisão dos mitos sobre o país*. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC - 2008.

Disponível em:

<[http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/040/VICTOR\\_PEREIRA.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/040/VICTOR_PEREIRA.pdf)>

Acesso em: 21 jan. 2013.

PINTO, Leonor Souza. *O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988*. In: CHAGAS, Claudia Maria de Freitas; ROMÃO, José Eduardo Elias; LEAL, Sayonara. *Classificação Indicativa no Brasil – desafios e perspectivas*. Editado por Ministério da Justiça – Secretaria Nacional de Justiça. Brasília, junho 2006. Disponível em:

<[www.memoriacinebr.com.br/Textos/O\\_cinema\\_brasileiro\\_face\\_a\\_censura.pdf](http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/O_cinema_brasileiro_face_a_censura.pdf)>.

Acesso em: 03 jul. 2012.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRANDI, Reginaldo. *Religião e sincretismo em Jorge Amado*. In: Caderno de Leituras – O Universo de Jorge Amado. Disponível em:

<<http://www.jorgeamado.com.br/professores2/professores02.pdf>>. Acesso em 03 jul. 2012.

\_\_\_\_\_. *Pesquisador das religiões afro no Brasil explica a raiz histórica dos preconceitos contra a umbanda e o candomblé*. Disponível em: <<http://extra.globo.com/noticias/rio/pesquisador-das-religioes-afro-no-brasil-explica-raiz-historica-dos-preconceitos-contr-umbanda-o-candomble-229772.html>>. Acesso em 15 mai. 2013.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RIFFATERRE, Michael. *A produção do texto*. Tradução: Eliane Fitipaldi Pereira Lima de Paiva. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. *A militância política na obra de Jorge Amado*. In: Caderno de Leituras – O Universo de Jorge Amado. Disponível em: <<http://www.jorgeamado.com.br/professores2/professores02.pdf>>. Acesso em 03 jul. 2012.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução: Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

SKIDMORE, Thomas E. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930)*. Tradução Donaldson M. Garschagen. 1ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 69-72.

SOUZA, Juliana. *Candomblé: repressão através dos jornais do século XX*. Disponível em: <<http://histriadabahiaiii2010imyblog.wordpress.com/temas/candomble-repressao-atraves-da-midia/>>. Acesso em 20 mai. 2013.

VILAS BOAS, Sérgio. *Jorge Amado: olhares modernos sobre um romântico*. In: Gazeta Mercantil, caderno Fim de semana.” Agosto/2011. Disponível em: <[http://www.sergiovilasboas.com.br/rep/jorge\\_amado.pdf](http://www.sergiovilasboas.com.br/rep/jorge_amado.pdf)>. Acesso em: 03 jul.2012.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia (Org.). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac, 2003. p. 61-89.

WALTY, Ivete Lara Camargo; CURY, Maria Zilda. *Textos sobre textos: um estudo da metalinguagem*. Belo Horizonte: Dimensão, 1999.

### REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

TENDA DOS MILAGRES. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Ney Sant'Anna. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Fotografia: Hélio Silva. Montagem: Raimundo Higino, Severino Dadá. Trilha Sonora: Gilberto Gil. Rio de Janeiro, 1977. Regina Filmes. 132 min, col., DVD. Digital Versatil Disc.

## **ANEXOS**

## ANEXO A

### FICHA TÉCNICA

**Título:** Tenda dos Milagres

**Gênero:** Drama

**Roteiro e Direção:** Nelson Pereira dos Santos

**Elenco:** Anecy Rocha, Emanuel Cavalcanti, Geraldo Freire, Gildásio Leite, Hugo Carvana, Janete Ribeiro da Silva, Jards Macalé, Jehová de Carvalho, Jofre Soares, Jorge Serqueira de Amorim, Juarez Paraíso, Laurence R. Wilson, Liana Maria Graeff, Manoel do Bom Fim, Nilda Spencer, Nildo Parente, Severino Dadá, Sonia Dias.

**Produção:** Nelson Pereira dos Santos

**Produção Executiva:** Ney Sant'Anna

**Direção de Fotografia:** Hélio Silva

**Direção de Produção:** Albertino N. da Fonseca

**Edição:** Severino Dadá, Raimundo Higino

**Cenografia:** Tizuka Yamasaki

**Figurino:** Yurika Yamasaki

**Maquiagem:** Antônio Pacheco

**Captadores de som:** Nonato Estrela e José Oswaldo Andrade

**Música Tema:** Baba Alapalá, de Gilberto Gil

**Trilha Sonora Original:** Jards Macalé

**Som:** Roberto Leite

**Duração:** 132 min.

**Ano:** 1977

**País:** Brasil

**Cor:** Colorido

**Produtora:** Regina Filmes

**Distribuidora:** RioFilme

**Classificação:** 14 – Não recomendado para menores de 14 anos

**Prêmios:** Outubro de 1977 – Melhor Filme, Melhor Diretor e Melhor Atriz Coadjuvante no Festival de Brasília.

**Sinopse:** Um jornalista prepara a montagem de um filme sobre um americano que veio à Bahia para conhecer a terra onde vivera Pedro Archanjo, cientista social autodidata e contestador das ideias racistas da Faculdade de Medicina. As pesquisas deste levam aos conceitos de miscigenação e a conhecimentos sobre a cultura negra desenvolvida na Bahia.