



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

RENATA MELO BARBOSA DO NASCIMENTO

**RACISMO, SEXISMO E INTERSECCIONALIDADES:
representações de mulheres negras nas adaptações cinematográficas da
literatura de Jorge Amado por Nelson Pereira dos Santos (1977-1987)**

Brasília

2021

RENATA MELO BARBOSA DO NASCIMENTO

RACISMO, SEXISMO E INTERSECCIONALIDADES:
representações de mulheres negras nas adaptações cinematográficas da literatura
de Jorge Amado por Nelson Pereira dos Santos (1977-1987)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, na Linha de Pesquisa História Cultural, Memórias e Identidades, para obtenção do título de Doutora em História.

Orientadora: Profa. Dra. Susane Rodrigues de Oliveira.

Brasília

2021

RENATA MELO BARBOSA DO NASCIMENTO

RACISMO, SEXISMO E INTERSECCIONALIDADES:
representações de mulheres negras nas adaptações cinematográficas da literatura
de Jorge Amado por Nelson Pereira dos Santos (1977-1987)

Banca examinadora:

Profa. Dra. Susane Rodrigues de Oliveira
(Presidenta)

Profa. Dr. Eduardo Victorio Morettin
(Examinador)

Profa. Dra. Izabel de Fátima Cruz Melo
(Examinadora)

Dr. Anderson Ribeiro Oliva
(Examinador)

Dra. Liliane Maria Macedo Machado
(Suplente)

AGRADECIMENTOS

Espero conseguir traduzir em palavras o imenso afeto que tenho pelas pessoas que caminharam comigo nessa jornada, contribuindo de alguma forma para a realização da minha pesquisa, por meio de incentivos e de trocas de conhecimentos tão fundamentais que muitas vezes antecedem minha maturidade pessoal e acadêmica. Tudo começou com os meus primeiros passos em busca de conhecimento, movida por uma curiosidade nata para entender as engrenagens do mundo que se conectam a partir do meu encontro com o Cinema, a Literatura e a História. Paixão esta, despertada pelas maravilhosas aulas de história do professor negro que tanto admirava – Professor Juvenil – ainda no antigo segundo grau na Escola Professor Camargo Aranha em São Paulo.

Primeiramente, gostaria de agradecer a minha orientadora Susane Rodrigues de Oliveira pela sua competência intelectual, companheirismo, responsabilidade e sensibilidade em compreender e respeitar as formas como eu vejo o mundo. Suas trocas e confiança em mim depositadas, foram e sempre serão inestimáveis, sempre me dando força para chegar ao final, como cúmplice das adversidades que a vida nos prega. Ela me fez acreditar numa História do Possível.

À professora Dra. Maria Antonieta Martines Antonacci, por me incentivar a ser também uma historiadora do Cinema, na minha tão doce trajetória na PUC-SP.

À professora Dra. Diva do Couto Gontijo Muniz, por ser a primeira a me receber na Universidade de Brasília, num ato essencial para o início do meu caminhar na pós-graduação. Sou grata a ela por me incentivar a se aprofundar nos Estudos Feministas e, conseqüentemente, encontrar meu porto seguro a partir dos Feminismos Negros, Decoloniais e Interseccionais que fizeram e fazem todo sentido para as minhas inquietações e meu lugar no mundo.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História da UnB, em nome dos sempre atenciosos servidores Jorge Antônio Vilela e Rodolfo Alfredo Nunes Júnior, por terem me carregado pela mão em muitos momentos difíceis, que ultrapassam as questões administrativas. Eles fazem uma baita diferença nesse universo de sobrevivência acadêmica.

Agradeço também à bolsa de estudos recebida pela CAPES por permitir uma melhor dedicação a minha pesquisa.

Ao CEAM/NEAB (Centro de Estudos Avançados Multidisciplinares/Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros) pelo espaço de trocas para uma educação antirracista. Agradeço a todas companheiras e companheiros desse espaço de trocas, em nome do coordenador Antônio Marcos Moreira da Silva e em especial ao Grupo de Estudos Mulheres Negras (UnB), espaço em que pude estudar, debater e aprofundar na produção intelectual de pesquisadoras negras brasileiras e estrangeiras, lugar único de fortalecimento e aprendizado diante de uma epistemologia tradicional que às silenciaram.

Às minhas turmas da disciplina Cultura, Poder e Relações Raciais por me darem a certeza de que ensinar é também aprender. Sou grata pelas trocas incríveis a partir de debates ricos e calorosos. Lugar onde tenho a certeza que o Magistério Superior também pode ser um lugar de esperança por uma sociedade melhor, como um local de aconchego. Sou grata especialmente às alunas Thayna Moura, Victoria Maria Barbosa da Costa e Lucília Gabriel Araujo.

Aos meus amigos e amigas da PUC-SP e agregados dessas andanças acadêmicas, que mesmo distantes fisicamente, fizeram parte do começo do meu sonho. De certa forma vocês fazem parte da minha jornada: Alexandre Rossi Carneiro, Carla Cristina Soares de Carvalho, Cláudia Maluhy, Clícea Maria Miranda, Cristiane Paula Sacconi, Desirée Ramos Tozi, Glauciana Souza, Glasiene Almeida Cabral, Luiz Felipe Faustino, Mariela Mura Montes e Tâmis Peixoto Parron.

Agradeço ainda às mulheres negras inspiradoras que em algum momento estiveram caminhando comigo durante minha trajetória profissional: Cristina de Fátima Guimarães, Damiana Bernardo de Oliveira Neta, Gevanilda dos Santos, Givânia Maria da Silva, Maraísa Almeida, Maria Inês Barbosa, Marise Nogueira, Matilde Ribeiro, Marizete Gouveia Damasceno, Nilma Lino Gomes, Renisia Cristina Garcia Filice, Roseli Farias e Sandra Regina Maria do Carmo Teixeira.

Um agradecimento especial àquelas/es que colaboraram com ideias e leituras atentas ao meu projeto e da minha pesquisa: Alcione Correa Alves, Ana Karicia Machado Dourado, Angela Aparecida Teles, Bruna Cristina Jaquetto Pereira, Carolinne Mendes da Silva, Ceíça Ferreira, Deborah Silva Santos, Edileuza Penha de Souza, Edson Cardoso, Karla Nayra Fernandes Pereira Carbonera e Paulo Roberto Tadeu Menechelli Filho, vocês foram fundamentais nesse processo.

Às amigas e amigos que respeitaram o meu distanciamento do mundo para a finalização desse trabalho: Ada Dias Pinto Vitenti, Ana Vitória Sampaio Castanheira Rocha, Andrea Valentim Alves Ferreira, Anne Caroline de Souza Quiangala João, Elaine Meireles, Iara Alves Rocha, Jaqueline Leal Madruga, Luciana Castro, Marjorie Nogueira Chaves, Marta Lúcia Ferreira da Silva, Miriam Silvestre Limeira, Moacir Oliveira de Alcântara, Nelson Inocêncio e Paula Janaina da Silva. E com um carinho especial a Dayane Augusta Silva que me acompanha desde o início dessa trajetória, pois ingressamos e finalizaremos juntas, essa jornada na Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília.

Agradeço à minha família, em especial as minhas irmãs, Patrícia Melo Barbosa e Roberta Barbosa-Ebbert. Ao meu primo José Marcelo Barbosa, tios, tias, primos e primas e à minha mãe Marinalva Melo Barbosa, que me inspirou a conhecer um pouco mais a Bahia, a partir das personagens femininas negras de *Tendas dos Milagres e Jubiabá*.

E ao meu primeiro e grande amor, José Barbosa – meu pai, figura que sempre me apoiou, incentivou e ensinou a importância de “colocar umas letrinhas na cabeça”. Obrigada por acreditar em mim! Um dia estaremos juntos novamente!

Por fim, agradeço a paciência e o apoio do meu companheiro Rogerio Rodrigues do Nascimento, pois sem ele essa empreitada seria bem mais difícil. Luccas e Luíza meus amores incondicionais, pois ser mãe foi um dos melhores aprendizados da minha vida. Eles me estimulam a crescer e aprender, tendo a certeza que amar vale a pena, e por darem todo sentido a minha vida.

RESUMO

Esta tese tem como tema de estudo as representações cinematográficas de mulheres negras difundidas nos filmes *Tenda dos Milagres* (1977) e *Jubiabá* (1987), baseados nas obras literárias de Jorge Amado e produzidos pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos. A partir de uma abordagem discursiva das representações – sob o aporte teórico dos estudos feministas, com ênfase nas vertentes dos feminismos negros, decoloniais e interseccionais, – buscou-se investigar as condições de produção, sentidos, significados, valores, crenças, imaginários, práticas sociais e modos de subjetivação que informam as imagens das mulheres negras difundidas nesses filmes. Atentando para o caráter histórico e cultural das representações, com a finalidade de desnaturalizá-las, as análises fílmicas das representações de mulheres negras, bem como de outros personagens que aparecem nas respectivas tramas, constituem um exercício de historicização do racismo/sexismo em curso na cultura brasileira. Nessa análise, coloca-se em evidência o funcionamento da lógica dicotômica que opõe natureza/cultura, sexo/gênero, humano/não-humano e que conforma o “sistema moderno colonial de gênero”. Nessa lógica, as mulheres negras são vistas como fêmeas e animais que possuem um sexo, mas não um gênero, por isso mesmo as características de feminilidade branca (casamento, maternidade, família e amor romântico, por exemplo) são negadas às personagens negras que atuam nos filmes em questão. O exercício de historicização das representações cinematográficas se abre, portanto, para a compreensão de que as imagens de mulheres negras são constituídas nas várias interseccionalidades do gênero com raça, classe, profissão, geração, região, religiosidade, sexualidade e outros marcadores de diferenças sociais.

Palavras-chave: representações; mulheres negras; cinema; racismo; sexismo; interseccionalidades.

ABSTRACT

The subject of study of this dissertation is the cinematographic representations of black women in the films *Tenda dos Milagres* (1977) and *Jubiabá* (1987), based on the literary works of Jorge Amado and produced by the filmmaker Nelson Pereira dos Santos. Adopting a discursive approach to representations – under the theoretical support of feminist studies, with an emphasis on black, decolonial and intersectional feminism –, I sought to investigate the conditions of production, senses, meanings, values, beliefs, imaginary, practices social, and subjectivation modes that inform the images of black women disseminated in these films. Paying attention to the historical and cultural character of the representations, with the purpose of denaturalizing them, the filmic analyzes of the representations of black women, as well as other characters who appear in the respective plots, constitutes an exercise in the historicization of racism/sexism underway in the Brazilian culture. This analysis highlights the functioning of the dichotomous logic that opposes nature / culture, sex / gender, human / non-human and which shapes the “modern colonial gender system”. In this logic, black women are seen as females and animals that have a sex, but not a gender, the reason why the characteristics of white femininity (marriage, motherhood, family, and romantic love, for example) are denied to black characters who act in the films analyzed. The exercise of historicizing cinematographic representations, therefore, opens the possibility to understand that the images of black women are constituted in the various intersectionalities, from gender to race, class, profession, generation, region, religiosity, sexuality, and other markers of social differences.

Keywords: representations; black women; cinema; racism; sexism; intersectionalities.

RESUMEN

Esta tesis tiene como tema de estudio las representaciones cinematográficas de mujeres negras retransmitidas en las películas *Tenda dos Milagres* (1977) y *Jubiabá* (1987), basadas en la obra literaria de Jorge Amado y producidas por el cineasta Nelson Pereira dos Santos. Desde una aproximación discursiva a las representaciones – bajo el sustento teórico de estudios feministas, con énfasis en el feminismo negro, decolonial e interseccional – se buscó investigar las condiciones de producción, sentidos, significados, valores, creencias, imaginarios, prácticas sociales y modos de subjetivación que informan las imágenes de las mujeres negras difundidas en estas películas. Prestando atención al carácter histórico y cultural de las representaciones, con el propósito de desnaturalizarlas, los análisis cinematográficos de las representaciones de mujeres negras, así como de otros personajes que aparecen en las respectivas tramas, constituyen un ejercicio de historización de racismo/sexismo en curso en la cultura brasileña. Este análisis destaca el funcionamiento de la lógica dicotómica que opone naturaleza/cultura, sexo/género, humano/no-humano y que da forma al “sistema de género moderno colonial”. En esta lógica, las mujeres negras son vistas como hembras y animales que tienen un sexo, pero no un género, por eso se niegan las características de la feminidad blanca (matrimonio, maternidad, amor familiar y romántico, por ejemplo) a las personajes negras que actúan en las películas en cuestión. El ejercicio de historizar las representaciones cinematográficas abre, por tanto, al entendimiento de que las imágenes de las mujeres negras se constituyen en las diversas interseccionalidades de género a raza, clase, profesión, generación, región, religiosidad, sexualidad y otros marcadores de diferencias sociales.

Palabras clave: representaciones; mujeres negras; cine; racismo; sexismo; interseccionalidad.

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1 – Pedro Archanjo na Universidade	93
IMAGEM 2 – Terência	94
IMAGEM 3 – Romance e sexo entre Pedro Archanjo e Kirsi	96
IMAGEM 4 – Dra. Edelweiss	100
IMAGEM 5 – Lu, a noiva de Tadeu Canhoto	102
IMAGEM 6 – Ana Mercedes	106
IMAGEM 7 – Fausto Pena no bar	110
IMAGEM 8 – Ana Mercedes e Levenson no quarto de Hotel	112
IMAGEM 9 – Ana Mercedes e Fausto Pena no quarto	113
IMAGEM 10 – Rosa de Oxalá	118
IMAGEM 11 – Dorotéia	127
IMAGEM 12 – Doroteia e Pedro Archanjo	128
IMAGEM 13 – Mães-de-Santo	133
IMAGEM 14 – Terreiro de Mãe Mirinha	135
IMAGEM 15 – Fases da trajetória de Baldo	148
IMAGEM 16 – Lindinalva no Bordel	150
IMAGEM 17 – Lindinalva e seu filho	152
IMAGEM 18 – Amélia conversa com Baldo	155
IMAGEM 19 – Baldo vê Lindinalva na decadência	156
IMAGEM 20 - Morte de Lindinalva	157
IMAGEM 21 – Tia Luzia	159
IMAGEM 22 – Dona Augusta e Baldo	163
IMAGEM 23 – Mulheres na plantação de cana-de-açúcar	168
IMAGEM 24 – Rosenda dançando no circo	171
IMAGEM 25 – Baldo e Rosenda	176
IMAGEM 26 – Baldo no espetáculo de circo	177

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1 – Contribuições feministas ao estudo das representações de mulheres negras difundidas no cinema	25
1.1 Feminismos pós-estruturalistas e a pluralidade do “ser mulher”	25
1.2 Feminismos decoloniais e o “sistema moderno colonial de gênero”	31
1.3 Feminismos negros e a natureza interligada das opressões	36
1.4 Mulheres negras, práticas discursivas e “nosso ponto de vista”	39
CAPÍTULO 2 – De romances literários a adaptações cinematográficas: política, intelectualidade e estética em Tendas dos Milagres e Jubiabá	49
2.1 Cinema e literatura: fontes históricas e metodologia	49
2.2 Identidade nacional e democracia racial: de Jorge Amado para Nelson Pereira dos Santos	55
2.3 Abdias Nascimento: crítica e voz dos movimentos negros	62
2.4 Mestiçagem, eugenia e conflitos raciais	70
CAPÍTULO 3 – Tenda dos Milagres (1977)	83
3.1 Masculinidades e sexualidades racializadas	84
3.2 Ana Mercedes: a dita “mulata” e sua sexualidade	99
3.3 Rosa de Oxalá: abnegação do amor romântico e da maternidade	110
3.4 Doroteia: sexo e desumanização.....	118
3.5 Mães-de-Santo: matriarcas negras e religiosidades de matriz africana	124
CAPÍTULO 4 – Jubiabá (1987)	129
4.1 Subjetivação e sistema moderno colonial de gênero	130
4.2 Tia Luíza – quituteira, cuidadora e saúde mental	148
4.3 Dona Augusta: solidariedade feminina/negra	152
4.4 Mulheres negras no canavial: precariedade e vitimização	155
4.5 Rosenda: vida no circo e espetacularização dos corpos	161
CONSIDERAÇÕES FINAIS	172
FONTES	178
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	180
ANEXOS	196

INTRODUÇÃO

Sempre oportuno enfatizar que, ao longo do século XX, a literatura e o cinema produziram e disseminaram uma série de representações sobre mulheres negras¹ que fortemente povoaram o nosso imaginário social. Tais representações, enquanto formas de produção de sentidos (HALL, 2016) para as performances e as subjetividades de mulheres negras, podem ser identificadas em palavras, gestos, emoções, histórias e imagens que criamos e usamos em nossas práticas cotidianas, ao nos referirmos a essas mulheres, caracterizando-as, classificando-as, adjetivando-as e conceituando-as.

Mais do que imagens inofensivas, as representações operam como dispositivos que orientam a construção de identidades, subjetividades e relações sociais, e têm, por isso, resultados palpáveis na vida social. Ancoradas no imaginário social, as representações tornam-se inteligíveis e comunicáveis por meio de “discursos” que circulam nas mais variadas linguagens (literária, cinematográfica, audiovisual, iconográfica, científica, religiosa, política, filosófica, etc.) (BACZKO, 1985, 311).

As representações veiculadas, portanto, em discursos, palavras, mensagens, imagens cinematográficas e literárias, podem servir de guias para a interpretação e a construção da realidade (JODELET, 2001, p. 17). Enquanto fenômenos complexos e dinâmicos em ação na vida social, carregados de crenças, valores, opiniões e normas; elas se ligam “tanto a sistemas de pensamento mais amplos, ideológicos ou culturais, bem como a um estado dos conhecimentos científicos, quanto a condições sociais e à esfera da experiência privada e afetiva dos indivíduos” (JODELET, 2001, p. 21). Dessa forma, faz-se fundamental compreender a maneira como a literatura e o cinema nacional representam as mulheres negras.

É nessa perspectiva que esta tese tem como tema de estudo as representações cinematográficas de mulheres negras difundidas nos filmes *Jubiabá* (1987) e *Tenda dos Milagres* (1977), baseados nas obras literárias de Jorge Amado e produzidos pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos, considerando a relevância das obras literárias desse escritor para o cinema nacional, bem como para a televisão brasileira, e o *status* que Nelson Pereira do Santos, agrega ao cinema brasileiro, por ser considerado o precursor do Cinema Novo brasileiro.

Portanto, a fim de apreender confluências quanto a imagens e lugares atribuídos às mulheres negras no cinema e na literatura, busquei, com este estudo, especialmente, desvendar

¹ A expressão "mulheres negras" aqui se refere às mulheres pretas e pardas, ou seja, mulheres negras de tez escura e mulheres negras de tez clara.

conexões históricas e culturais que se manifestam nas representações cinematográficas destas mulheres. Por outro lado, procurei ainda apreender a variabilidade e as divergências na maneira como as mulheres negras são retratadas nas obras em questão, com atenção às ênfases de cada autor. Essa proposta de análise, atenta, sobretudo, para o caráter histórico e cultural das representações, com a finalidade de desnaturalizá-las, pondo em questionamento linguagens e imagens que foram tomadas como verdadeiras e naturais acerca das mulheres negras no Brasil, pretende contribuir na construção de outras representações sobre as mulheres negras na historiografia e na arte. Assim, tentei desnaturalizar, especialmente, os estereótipos e “imagens de controle”² (COLLINS, 2019; BUENO, 2020) que circulam como verdades naturais, sagradas e inquestionáveis acerca das mulheres negras.

Como bem observou Stuart Hall (2016, p. 193), a estereotipagem é um elemento chave no exercício de violência simbólica. Trata-se, portanto, de uma forma de exercício do poder simbólico por meio de práticas representacionais que classificam e hierarquizam as diferenças entre as pessoas, fixando limites e exclusões, reduzindo-as a algumas características simples e essenciais tidas como naturais (HALL, 2016, p. 191). Ainda segundo o autor, a estereotipagem tende a ocorrer onde há enormes desigualdades de poder.

Muitas vezes pensamos no poder em termos de restrição ou coerção física direta, contudo, também falamos, por exemplo, do poder na representação; poder de marcar, atribuir e classificar; do poder simbólico; do poder da expulsão ritualizada. O poder, ao que parece, tem que ser entendido aqui não apenas em termos de exploração econômica e coerção física, mas também em termos simbólicos ou culturais mais amplos, incluindo o poder de representar alguém ou alguma coisa de certa maneira – dentro de um determinado “regime de representação” (HALL, 2016, p. 193).

Com esse entendimento, busquei identificar, analisar e historicizar, as imagens das mulheres negras nos filmes *Tendas dos Milagres* (SANTOS, 1987) e *Jubiabá* (SANTOS, 1977), levando em consideração que são obras criadas pelo olhar masculino e adaptadas por um cineasta do sexo masculino e branco, com reconhecida filmografia e notória respeitabilidade no Brasil e no mundo. Com base nos estudos feministas, especialmente nas vertentes dos feminismos negros, decoloniais e interseccionais, busquei também compreender como tais representações estão associadas às funções sexuadas de corpos marcados biologicamente e que naturalizam as relações e as funções atribuídas às mulheres negras em nossa sociedade. Nessa

² Cf. COLLINS, Patrícia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Tradução de Jamile Pinheiro Dias. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019; e BUENO, Winnie. *Imagens de controle: um conceito do pensamento de Patrícia Hill Collins*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.

tarefa, meus estudos apontam para a historicidade das práticas discursivas, buscando revelar, portanto, a “contingência das representações sociais, da inteligibilidade instituída em imagens de corpos, em funções definidas, em papéis sexuais cuja objetivação constrói a realidade que supostamente refletem” (NAVARRO-SWAIN, 2002), bem como os silenciamentos e as invisibilidades que atravessam também as representações construídas sobre as mulheres negras.

Neste estudo, procurei também verificar em que medida as representações de mulheres negras, encontradas nos filmes em questão, se aproximam ou se distanciam de outras representações que circulam nos imaginários sociais brasileiros, atentando, sobretudo, para o modo como estas representações estão calcadas em pressupostos referentes, simultaneamente, de gênero, raça e classe. A historiografia feminista baseada em teorias interseccionais (CRENSHAW, 2002), principalmente a partir dos feminismos negros, mostra-se bastante reveladora e crítica desse imaginário onde gênero, raça, classe e outros marcadores sociais estão fortemente imbricados produzindo uma especificidade na subjetivação das mulheres negras. Nesse caso, importante mencionar que, no campo da literatura, a obra do escritor Jorge Amado (1912-2001) também exerceu forte influência na formação desse imaginário sexista e racista em torno das mulheres negras no Brasil.

No que diz respeito, especificamente ao literato Jorge Amado, importa dizer que foi um intelectual de esquerda, deputado pelo PCB – Partido Comunista Brasileiro – na década de 1940. Um dos grandes nomes da literatura brasileira do século XX, criou personagens que retratam a mestiçagem nacional. Nesse sentido, sua obra é profundamente marcada pelo “mito da democracia racial” que se contrapunha às teorias “racistas científicas” predominantes na Europa e nos Estados Unidos.

Podemos afirmar que Jorge Amado tem como “fio condutor” de suas obras literárias, a valorização da mestiçagem, dos cultos às religiões de matrizes africanas, a Bahia como representante do “verdadeiro” povo brasileiro e lugar onde suas personagens femininas negras são hipersexualizadas, sobretudo, através da construção e representação da “mulata”. Diante disso e da forte influência e prestígio que sua obra ganha na sociedade brasileira, especialmente nas suas adaptações para o cinema, é que elegi como objeto de pesquisa as representações cinematográficas das mulheres negras difundidas nos filmes *Jubiabá* (SANTOS, 1987) e *Tenda dos Milagres* (SANTOS, 1979). Metodologicamente, apresento uma abordagem discursiva das representações (HALL, 2016, p. 27), centrada nos efeitos e nas consequências das representações, ou seja, na sua “política” de sociedade.

Importante dizer que são raros ou praticamente inexistentes, trabalhos na historiografia voltados para essa temática literária e cinematográfica, especialmente, com o recorte étnico-racial e de gênero, o que de certa forma reforça a contribuição dessa pesquisa ao campo historiográfico. Na construção deste projeto de pesquisa, fiz um levantamento bibliográfico no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES³, procurando estudos que porventura se aproximavam da minha proposta de pesquisa e que pudessem subsidiar minhas análises das representações de mulheres negras nas obras de Jorge Amado adaptadas para o Cinema de Nelson Pereira dos Santos. Nesse levantamento, percebi que há poucos trabalhos que abordam esta temática⁴. Encontrei, na grande maioria, trabalhos vinculados à área de Letras e Linguística, Comunicação, Estudos Interdisciplinares e Sociologia. Já no campo da História foram muito poucos. E se ampliarmos a busca por estudos com foco em questões étnico-raciais e de representações de mulheres negras, o recorte se mostra inexistente⁵ na produção historiográfica brasileira.

Uma das teses que me chamou atenção, defendida no ano de 2017, foi *Tenda dos Milagres – romance, roteiro e filme: recriação e presença* de Douglas Rodrigues de Sousa, defendida na UnB no Departamento de Teoria Literária e Literaturas, cuja área de concentração é a de Literatura e Práticas Sociais. Douglas analisou o romance *Tenda dos Milagres* (1969), o roteiro cinematográfico e o filme homônimo de 1977 do cineasta Nelson Pereira dos Santos. O autor concluiu que Jorge Amado recupera, nessa obra, temas anteriores do seu processo criativo e os aprofunda no romance. Nelson Pereira dos Santos revela uma afinidade artística com o escritor em sua cinematografia, inscrevendo-se no cenário brasileiro como tradutor e intérprete da obra do romancista. O pesquisador deixa claro em seu trabalho, os trânsitos textuais recorrentes entre a obra de Amado e a de Santos, a relação entre textos literários e fílmicos, o exercício da recriação e a instalação de uma nova linguagem, e ainda os resultados artísticos que passam pelo romance, roteiro e filme. Esse estudo versa, portanto, sobre a fusão de ideais

³Levantamento feito em maio de 2018, utilizando as palavras chaves: Representações de mulheres negras nas obras de Jorge Amado adaptadas para o Cinema.

⁴GOLDSTEIN, Ilana Seltzer, *O Brasil bestseller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional*. São Paulo: SENAC, 2003; SEIXAS, Cid Jorge, *Amado e o jeito de ser mestiço*. Seara, Salvador: [s.n], INSSN: 1806-7638, v.1, n.2, 2004; YAO, Komoe Gaston. *Brasil e África em textos de Jorge Amado: convergências reais ou simbólicas de valores negro-africanos e afro-brasileiros*. São Paulo, 1997. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997; e MOUTINHO, Laura. *Entre o realismo e o ficcional: representações sobre 'raça', sexualidade e classe em dois romances paradigmáticos de Jorge Amado*. PHYSIS, Rio de Janeiro: [s.n], n.2, vol. 14, p.307-327, 2004 (Revista de Saúde Coletiva). Destaca-se também: GOLDSTEIN, Norma Seltzer (Org.). *A literatura de Jorge Amado: orientações para o trabalho em sala de aula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. (Caderno de Leituras, Coleção Jorge Amado) e GOLDSTEIN: SCHWARCZ, 2009.

⁵Não podemos deixar de considerar, que neste momento trabalhos com este recorte estejam sendo produzidos e/ou na eminência de serem defendidos.

e imagens, no que se refere à própria obra literária, o roteiro e a proposta final levada por Nelson Pereira dos Santos nas telas do cinema.

Outro trabalho que é importante destacar é o artigo *Entre o Realismo e o Ficcional: Representações sobre "Raça", Sexualidade e Classe em Dois Romances Paradigmáticos de Jorge Amado*, de Laura Moutinho (2004), que faz parte da reflexão feita pela pesquisadora em sua tese de doutorado, defendida no ano de 2001 na Antropologia Social pela UFRJ, cujo título é: *Razão, "Cor" e Desejo: uma Análise Comparativa sobre Relacionamentos Afetivos-Sexuais "inter-raciais" no Brasil e na África do Sul*. Nesse artigo, a autora discute a forma como concepções e representações sobre "raça", miscigenação, sexualidade, gênero, erotismo e casamento são operados em duas obras paradigmáticas e representativas de dois importantes períodos da trajetória de Jorge Amado – *Jubiabá*, da fase nomeada de "romance proletário", e *Gabriela, Cravo e Canela*, tido como o livro que representa uma virada na carreira do autor, – inauguram o período chamado "romance dialógico".

Laura Moutinho destaca que esses dois romances são protagonizados por casais inter-raciais que funcionam como suportes a partir dos quais Jorge Amado vincula algumas representações correntes na sociedade (e na ciência da época), não somente sobre a relação entre negros e brancos como, igualmente, de uma nação que se percebe mestiça, mas também sobre o enfrentamento do dilema da diferenciação racial, no desejo proibido e na luta de classes vivida pelo par homem negro/mulher branca, como aparece no filme *Jubiabá* (1977), uma vez contrastados com erotismo, casamento e progresso. O foco na relação homem (quase) branco/mulher mestiça, lança luz também sobre algumas das representações de nação presentes na (e sobre a) sociedade brasileira, por suas mais variadas instituições. O enfoque principal da autora, na análise das duas obras, é a presença da luta de classes, a miscigenação como saída primordial para os conflitos raciais que são reiteradamente deixados de lado como problemas estruturais da sociedade brasileira, pois o romancista se ancora nas ideias fomentadas por Gilberto Freyre desde *Casa Grande e Senzala* (2002).

Destaco ainda a tese *História e Memória da Trajetória Político-Intelectual de Jorge Amado* defendida no ano de 2016, no Departamento de História da UFF, pela historiadora Carolina Fernandes Calixto que busca investigar a trajetória político-intelectual de Jorge Amado, assim como a memória construída acerca desse percurso, inclusive pelo próprio autor, no período entre 1956 e 1985. A atuação político-intelectual de Jorge Amado nesses anos, iniciada por seu desligamento do PCB e concluída pelo fim do regime militar, esteve marcada por comportamentos ambivalentes, muito longe de posicionamentos políticos rígidos,

particularmente, no que diz respeito aos anos do regime militar. A pesquisadora trabalha com os conceitos de cultura política e “zona cinzenta” que foram essenciais na compreensão desses comportamentos. No que diz respeito à memória acerca desses anos, ela procurou identificar as construções sacralizadas expressas no mito, nos lugares de memória, enfim, nas disputas de memória sobre o escritor que ajudam a compreender o silêncio acerca de sua atuação nesse período, comparado ao destaque que é dado à sua atuação nos anos 1930 a 1955, quando exerceu militância política no PCB. Fica clara a intencionalidade da pesquisa quando Calixto afirma:

Quanto ao período dos anos 1960-1990, observamos que a atenção dos estudiosos se voltou quase exclusivamente para a produção literária do escritor. Os dilemas e embates vividos pelo intelectual nesta temporalidade foram tratados como elementos de menor importância. O enfoque foi dado a temas recorrentes na literatura amadiana como identidade baiana, identidade nacional, mestiçagem, a representação feminina, a representação do negro, o sincretismo e o universo da produção cacaueteira. Estes elementos foram evocados, em muitos casos, em análises globais da trajetória intelectual de Jorge, servindo como aspectos de reforço da unidade de seu percurso para além dos pontos de conflito ou ruptura (2016, p.13).

Na tese de Calixto, aparecem vários aspectos interessantes que nos ajudam a entender a trajetória político-intelectual de Jorge Amado, inclusive no que se refere ao modo como ele colabora na construção de uma identidade nacional em seus romances, calcada no mito da democracia racial e na miscigenação como saída para os problemas sociais no Brasil. Boa parte das pesquisas sobre as obras de Amado não dão a devida atenção a esta questão, perpetuando uma naturalização do silêncio sobre ela. No trabalho em questão, o recorte racial não é aprofundado e muito menos vemos alguma referência mais substancial no que se refere às questões de gênero, visivelmente marcantes nas personagens femininas amadianas. Porém, trata-se de um trabalho muito importante para se entender as trajetórias e as peculiaridades de Jorge Amado, visíveis na construção de suas obras literárias e suas respectivas influências para a linguagem cinematográfica.

Devo ressaltar que algumas obras historiográficas com foco em questões raciais também foram fundamentais nessa pesquisa. A obra de Jerry Dávila (2006) – *Diploma de Brancura: política social e racial no Brasil (1917-1945)* – foi também de extrema importância para essa pesquisa, pois trata das relações raciais brasileiras a partir da educação, mostrando-nos o que aconteceu com os/as negros/as no sistema educacional brasileiro nas primeiras décadas do século XX. O livro indica de que maneira o fator racial determinou o sucesso ou o fracasso

escolar das crianças e jovens negras. Na obra, percebemos como as políticas públicas educacionais influenciaram ou foram influenciadas pelas ideias do racismo científico daquela conjuntura histórica. Além disso, mostra como as políticas de expansão e de reforma do sistema escolar articularam aos marcadores de raça, classe, gênero e nação.

A intelectual, educadora e antropóloga Nilma Lino Gomes (2010; 2017)⁶, também contribui no que tange às questões das relações raciais na Educação do Brasil, destacando a importante contribuição dos Movimentos Negros⁷ na mudança de paradigmas e chamando atenção para o modelo de educação excludente, racista, eurocêntrica. Seus estudos instauram novos significados e novas ações, visando à construção de uma nova interpretação da trajetória dos/das negros/as no Brasil. Neste caso, contribui na compreensão de que as representações presentes na nossa Literatura e no nosso Cinema não condizem com uma epistemologia inclusiva, a qual tenha o objetivo de valorizar a população negra do Brasil, destacando-se, especificamente, as mulheres negras.

Em *Imagens do negro na literatura brasileira*, Jean Carvalho França (1998), fala dos estereótipos e imagens construídas no imaginário brasileiro, bem como sobre a “mulata” faceira, o negro servil, o mulato indolente e outros tantos que marcaram presença no imaginário nacional. A crítica e a substituição dessas imagens passam por um conhecimento mais aprofundado sobre o modo como elas foram forjadas ao elaborar um mapeamento dos diversos tipos representados na população negra presentes em textos escritos entre 1584 e 1890.

Mulheres Negras no Brasil escravista e do pós-emancipação (2012) da historiadora Giovana Xavier e outros/as autores/as, também foi muito importante para esta pesquisa, pois os temas da escravidão e da presença africana tiveram destaque no chamado pensamento social brasileiro, desde o alvorecer do século XX. Esta coletânea procura reunir especialistas na

⁶ GOMES, Nilma Lino, Diversidade étnico-racial e Educação no contexto brasileiro: algumas reflexões. In: GOMES, Nilma Lino (Org.) *Um olhar além das fronteiras: educação e relações raciais*, Belo Horizonte: Autêntica, 2010; GOMES, Nilma Lino, *O Movimento Negro educador: Saberes construídos nas lutas por emancipação*, Petrópolis: Vozes, 2017.

⁷ Entende-se como Movimento Negro as mais diversas formas de organização e articulação das negras e negros politicamente posicionados na luta contra o racismo e que visam à superação desse perverso fenômeno na sociedade. Participam dessa definição os grupos políticos, acadêmicos, culturais, religiosos e artísticos com o objetivo explícito de superação do racismo e da discriminação racial, de valorização e afirmação da história e da cultura negra no Brasil, de rompimento das barreiras racistas impostas aos negros e às negras na ocupação dos diferentes espaços e lugares na sociedade. Trata-se de um movimento que não se reporta de forma romântica à relação entre os negros brasileiros, à ancestralidade africana e ao continente africano da atualidade, mas reconhece os vínculos históricos, políticos e culturais dessa relação, compreendendo-a como integrante da complexa diáspora africana. Portanto, não basta apenas valorizar a presença e a participação dos negros na história, na cultura e louvar a ancestralidade negra e africana para que um coletivo seja considerado como Movimento Negro. É preciso que nas ações desse coletivo se faça presente e de forma explícita uma postura política de combate ao racismo. Postura essa que não nega os possíveis enfrentamentos no contexto de uma sociedade hierarquizada, patriarcal, capitalista, LGBTfóbica e racista (GOMES, 2017, p. 23-24).

temática e os ensaios apresentados passeiam por cidades, áreas de mineração de norte a sul do Brasil, nos séculos XVIII e XIX e nas primeiras décadas do XX. Com pesquisas que buscam esmiuçar fontes diversas e privilegiar as biografias, nos traz um quadro das experiências de mulheres africanas, crioulas, cativas e forras, no caso, as primeiras agentes de emancipação da comunidade de africanos/as e de seus/suas descendentes na diáspora, que influenciaram as relações cotidianas no cenário brasileiro.

O livro *Racismo, Sexismo e Desigualdade no Brasil* (2011), da filósofa Sueli Carneiro, também contribuiu nessa pesquisa, pois traz relatos de diversas situações do cotidiano brasileiro onde as representações das mulheres negras são reveladas em diferentes matizes, demonstrando uma realidade sub-representada em nossa historiografia, dando-nos condições a uma abordagem mais atenta a essa questão em nossas análises da literatura e do filme.

Já *Intelectuais Negras Brasileira: horizontes políticos* (2019), da socióloga Ana Claudia Jaquette Pereira, nos ofereceu um panorama da produção intelectual de pensadoras negras no Brasil, em diversas áreas do conhecimento, apontando “os elementos centrais das reflexões desenvolvidas pelos movimentos de mulheres no Brasil” (PEREIRA, 2019, p.18). Essa obra nos permitiu também o acesso a construções e referenciais das principais intelectuais/pesquisadoras negras contemporâneas que estão presentes, na sua grande maioria, nesta tese.

No que tange às representações étnico-raciais e coloniais nos meios de comunicação, destaco ainda a obra *Crítica da Imagem Eurocêntrica: multiculturalismo e representação* de Ella Shohat e Robert Stam (2006), que traz reflexões metodológicas extremamente pertinentes à minha pesquisa, sobretudo, acerca da análise discursiva dos estereótipos em filmes.

Cabe ainda destacar outros trabalhos que também inspiraram essa pesquisa, no que se refere às questões raciais e de gênero, um deles é a tese de doutorado *Cinema e representação racial: O cinema negro de Zózimo Bulbul*, do sociólogo e pesquisador Noel dos Santos Carvalho (2005), cujo objetivo foi discutir a representação do negro no cinema brasileiro. Além disso, destaco a tese *Cinema na Panela de Barro: Mulheres Negras, Narrativas de Amor, Afeto e Identidade*, da historiadora, pesquisadora e documentarista Edileuza Penha de Souza (2013), os livros *O negro no cinema brasileiro: uma análise fílmica de Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e *A grande Cidade* (Carlos Diegues, 1966) de autoria da historiadora Carolinne Mendes da Silva (2017) e a tese *Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: novas sociabilidades e ambiência na Bahia (1968-1978)* da historiadora Izabel de Fátima Cruz Melo (2018) que possibilitou ter um outro olhar das movimentações cinematográficas na Bahia.

Outro fator fundamental para o amadurecimento da presente pesquisa foi a minha participação nos anos de 2017, 2018 e 2019 nos II, III e IV Colóquio Internacional de Cinema e História, respectivamente, organizados pelo Grupo de Pesquisa CNPq “*História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação*” (ECA-USP), coordenado pelos historiadores Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin e Marcos Francisco Napolitano de Eugenio. Esses eventos me proporcionaram trocas e debates riquíssimos, junto a pesquisadores/as de diversos campos de pesquisa, no que se refere ao fazer historiográfico na análise de linguagens cinematográficas e audiovisuais.

Portanto, é a partir desse aporte bibliográfico interdisciplinar que busquei analisar as obras de Jorge Amado adaptadas pelas lentes cinematográficas de Nelson Pereira dos Santos. Nessa análise de obras literárias e cinematográficas, foi importante considerar o escritor e o cineasta, além de suas respectivas biografias, seus posicionamentos políticos, seus engajamentos sociais e a colaboração deles na construção do pensamento intelectual nacional e na elaboração de diversos imaginários.

Compreendendo as especificidades das adaptações cinematográficas de obras literárias, busquei identificar e analisar a construção de personagens femininas negras nos enredos narrativos dos filmes *Tendas dos Milagres* (SANTOS, 1987) e *Jubiabá* (SANTOS, 1977), atentando para o modo como suas representações constituem processos de subjetivação (de construção de sujeitos), marcados pela imbricação/conexão do gênero à raça e outros marcadores sociais (classe, idade, religião, estado civil, região, etc.).

Ao longo do século XX, a literatura e o cinema produziram e disseminaram uma série de representações sobre mulheres negras⁸ que fortemente povoaram o nosso imaginário social. Assim, a relevância das representações se deve às suas relações com cultura, identidades, conhecimentos e poder, pois se trata de uma prática simbólica constitutiva do real, “tão fundamental quanto à base econômica ou material para a configuração de sujeitos sociais e acontecimentos” (HALL, 2016, p. 26), já que é capaz de regular condutas, inventar ou construir identidades e subjetividades.

Vale lembrar que,

[...] a constante reiteração e repetição de representações que reforçam a inferioridade, submissão, opressão, exploração sexual e do trabalho de mulheres negras, seja na literatura ou no cinema, acabam legitimando e

⁸ Lembrando que utilizo a expressão "mulheres negras", ao me referir às mulheres pretas e pardas, ou seja, mulheres negras de tez escura e mulheres negras de tez clara, sem hierarquizações.

reforçando a discriminação e o preconceito racial e sexual em nossa sociedade (NASCIMENTO, 2020, p. 28).

Nesse sentido, entendo que as representações cinematográficas aqui em questão, constituem dispositivos de saber-poder (FOUCAULT, 2000) que implicam em processos de subjetivação, marcados pelo racismo e pelo sexismo que constituem os modos de ver, falar e tratar as mulheres negras. De acordo com Agamben, os dispositivos são qualquer coisa que tenham “de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vigentes” (2009, p. 46). Eles implicam em linhas de força que culminam em processos de subjetivação, ou seja, de produção do seu sujeito. Segundo o autor, Foucault:

Mostrou como, numa sociedade disciplinar, os dispositivos visam, através de uma série de práticas e de discursos, de saberes e de exercícios, à criação de corpos dóceis, mas livres, que assumem a sua identidade e a sua “liberdade” de sujeitos no próprio processo de seus assujeitamentos. Isto é, o dispositivo é, antes de tudo, uma máquina que produz subjetivações e somente enquanto tal é também uma máquina de governo (AGAMBEN, p. 2009, p. 46).

Na abordagem discursiva das representações das mulheres negras, identificadas nos filmes de Nelson Pereira dos Santos, me concentrei, portanto, nos efeitos e nas consequências das representações, ou seja, na sua “política”. A partir de uma perspectiva feminista interseccional de análise do gênero, levei também em consideração a complexidade e o dinamismo dos modos de construção das hierarquias e das desigualdades sociais que mobilizam simultaneamente as diferenças de gênero, raça e classe.

As análises interseccionais vêm contribuindo na problematização de imagens naturalizadas e universalizadas acerca das mulheres negras em sociedade. Sob essa perspectiva de análise, as representações de personagens negras nas adaptações cinematográficas de *Tenda dos Milagres* (1969) e *Jubiabá* (1935), permitem descortinar imagens racistas/sexistas que funcionaram também como dispositivos fundamentais de construção e de manutenção de hierarquias e de desigualdades estruturais da sociedade brasileira. Tais imagens permitem aqui também o exercício de problematização e desconstrução dos discursos oficiais, em torno de uma identidade nacional fundada na ideia de democracia racial e que negou flagrantes desigualdades que compõem a realidade vivenciada no Brasil do século XX.

Como bem observaram pesquisadoras como a historiadora e antropóloga Lilia Moritz Schwarcz (1993)⁹ e a historiadora Wlamyra R. de Albuquerque (2009)¹⁰, este imaginário vem sendo introjetado em nossa história nacional desde o século XIX, como parte dos aparatos de poder. Nesse sentido, as análises históricas inteseccionais de gênero, raça e classe não respondem ao sabor de “modismos” da contemporaneidade. Trata-se de questões urgentes na luta contra o racismo/sexismo e que, não por acaso, foram por muito tempo silenciadas na historiografia brasileira. Portanto, nada mais urgente que compreender o modo como os filmes também colaboraram historicamente, na construção dessa sociedade racista/sexista ao difundir certas imagens de mulheres negras nas telas de cinema.

A presente tese está estruturada em quatro capítulos. No primeiro capítulo, intitulado “Contribuições feministas ao estudo das representações de mulheres negras difundidas no cinema”, apresento as bases teóricas e conceituais que orientam minhas análises e discussões das representações cinematográficas acerca das mulheres negras em filmes baseados nas obras literárias de Jorge Amado. Trata-se, sobretudo, de teorias produzidas pelos feminismos negros, interseccionais, pós-estruturalistas, pós-coloniais e de(s)coloniais, a partir das quais me posiciono na tarefa de historicização e problematização das representações de mulheres negras, identificadas nos filmes *Jubiabá* (SANTOS, 1987) e *Tenda dos Milagres* (SANTOS, 1977). No segundo capítulo, intitulado “De romances literários a adaptações cinematográficas: política, intelectualidade e estética em Tendas dos Milagres e Jubiabá”, discuto a importância do cinema e da literatura como fontes históricas, a partir de meados do século XX, apontando suas possibilidades para o conhecimento do passado e, claro, para o modo como impactam na construção de determinados imaginários e práticas sociais. No capítulo 3, intitulado “Tenda dos Milagres (1977)”, analiso e historicizo representações, discursos e subjetividades das personagens negras no filme *Tenda dos Milagres* (SANTOS, 1977), enfatizando os regimes de verdades, as relações de saber-poder e a historicidade dos modos de subjetivação dessas personagens, especialmente, das mulheres negras. Finalmente, no quarto capítulo, intitulado

⁹ Quando verificamos a importância das questões de raça no Brasil, e como foi desenvolvida politicamente, temos uma vasta bibliografia a respeito do tema, mas o trabalho de Lilia Moritz Schwarcz enfatiza isso muito bem quando afirma: “De fato, a interpretação racial, a constatação de que essa era uma nação singular porque miscigenada, é antiga e estabelecida no país. Tema do ensaio vitorioso do naturalista Von Martius para o IHGB em inícios do século XIX, retomada principalmente por Silvio Romero nos anos 80, para surgir reelaborada em inícios do século XX com Gilberto Freyre, eis que a interpretação persiste mesmo em momentos e modelos teóricos diversos. Da constatação da hibridação em Von Martius à afirmação darwinista em Romero, para se chegar ao elogio à democracia racial com Gilberto Freyre, percebe-se como é arraigado o argumento de que o “Brasil se define pela raça” (SCHWARCZ, 1993, p. 324).

¹⁰ Ver a instigante e inteligente obra de Wlamyra R. de Albuquerque, intitulada *O jogo da dissimulação: abolição e cidadania negra no Brasil* (2009).

“Jubiabá (1987)”, a partir de uma análise das personagens femininas negras, especialmente, em suas relações e contrastes com a imagem do personagem central da trama (o homem negro chamado Antonio Balduino), discuto as interseccionalidades presentes na composição das representações de gênero na obra, com especial atenção para o modo como os corpos dessas mulheres são objetificados, vitimizados e espetacularizados, remetendo-nos às “imagens de controle” (COLLINS, 2019) construídas numa lógica masculina, branca e patriarcal.

Por fim, devo explicar que nessa tese optei por manter todas as citações literais na língua original para não incorrer nos meandros de significação.

CAPÍTULO 1

De mãe

O cuidado de minha poesia
aprendi foi de mãe,
mulher de pôr reparo nas coisas,
e de assuntar a vida.

A brandura de minha fala
na violência de meus ditos
ganhei de mãe, mulher prenhe de dizeres,
fecundados na boca do mundo.

Foi de mãe todo o meu tesouro,
veio dela todo o meu ganho
mulher sapiência, yabá,
do fogo tirava água
do pranto criava consolo.

Foi de mãe esse meio riso
dado para esconder
alegria inteira
e essa fé desconfiada,
pois, quando se anda descalço,
cada dedo olha a estrada.

Foi mãe que me descegou
para os cantos milagreiros da vida
apontando-me o fogo disfarçado
em cinzas e a agulha do
tempo movendo no palheiro.

Foi mãe que me fez sentir as flores
amassadas debaixo das pedras;
os corpos vazios rente às calçadas
e me ensinou, insisto, foi ela,
a fazer da palavra artifício
arte e ofício do meu canto,
da minha fala.

Conceição Evaristo (2017, p. 79-80)

Contribuições feministas ao estudo das representações de mulheres negras difundidas no cinema

“[...] o feminismo não fornece apenas uma narrativa da opressão de mulheres. Vai além da opressão ao fornecer materiais que permitem às mulheres compreender sua situação sem sucumbir a ela” (LUGONES, 2014, p. 940).

1.1 Feminismos pós-estruturalistas e a pluralidade do “ser mulher”

Atentos à historicidade e à diversidade dos modos de construção das mulheres e do gênero na vida social, os estudos feministas, em suas pluralidades de concepções e de abordagens, trazem importantes contribuições aos debates e às pesquisas, nas ciências humanas e sociais, especialmente por possibilitarem abordagens atentas à complexidade e ao dinamismo dos processos de subjetivação¹¹ das mulheres em múltiplos espaços sociais. Configurando campos epistêmicos de produção de conhecimentos, baseados na crítica ao caráter sexista/racista das ciências, bem como no tratamento do sexo e do gênero como construtos histórico-culturais, as teorias feministas, sobretudo, negras, pós-estruturalistas, pós-coloniais e decoloniais, possibilitam ainda abordagens mais amplas, que apontam para as conexões do gênero a outros marcadores sociais (como raça, classe, etnia, sexualidade, nacionalidades, etc.), na constituição de identidades e de subjetividades.

Neste capítulo, apresento as bases teóricas e conceituais que orientam minhas análises a respeito das representações cinematográficas acerca das mulheres negras em filmes baseados nas obras literárias de Jorge Amado. Trata-se, sobretudo, de teorias produzidas pelos feminismos negros, interseccionais, pós-estruturalistas, pós-coloniais e de(s)coloniais sobre ciência, sexo, gênero, raça, racismo, sexismo, subjetivação, identidades, desigualdades, violência, poder, interseccionalidades e colonialidade. Tais teorias configuram também um campo epistêmico de produção de conhecimentos, a partir das quais me posiciono na tarefa de historicização e problematização das representações de mulheres negras, identificadas nos filmes *Jubiabá* (SANTOS, 1987) e *Tenda dos Milagres* (SANTOS, 1977).

O meu ponto de partida são os estudos feministas pós-estruturalistas que ampliaram as discussões em torno do sujeito “mulher”, trazendo uma concepção plural, não homogeneizada e atenta ao caráter histórico/cultural e relacional do gênero, bem como aos seus efeitos

¹¹ Construção de sujeitos.

discursivos na produção de subjetividades marcadas pelo binarismo hierárquico que opõe o masculino ao feminino.

Desde os anos 1980, os conflitos no interior dos movimentos feministas, somados à introdução do gênero como categoria de análise nas ciências humanas e sociais, promoveram um processo de implosão da categoria “mulher” em prol da consideração das diferenças e das desigualdades entre as mulheres. A introdução do gênero como uma categoria de análise operou uma distinção fundamental entre sexo e gênero, ao considerar a binariedade do sexo (macho/fêmea) como uma constante, e o gênero (significados do masculino e feminino) como uma variável no tempo e no espaço. Tais estudos, situados no campo dos feminismos estruturalistas, partem, portanto, do pressuposto de que o gênero é a organização histórica e cultural da diferença sexual¹². Nessa perspectiva, o sexo (tido como essencialmente masculino e feminino) é tomado como uma evidência universal que determina as categorias sociais “homens” e “mulheres”, sempre em oposição binária/fixa; já as variações destas identidades sociais devem obedecer a outras características sociais instituídas como a raça e a classe.

A partir disso, o gênero se constituiu em uma categoria útil na percepção social e histórica das identidades, como construtos sociais variáveis, abrindo também as portas para estudos – sobre mulheres e relações de gênero – menos descritivos e mais analíticos, especialmente ao pluralizar a categoria “mulher”, na consideração do caráter relacional do gênero a categorias como raça, etnia, nacionalidade, classe, entre outras. Desse modo, tais estudos produziram um conjunto de histórias e de identidades coletivas. No entanto, essa concepção de gênero, presa à noção de diferença sexual revelou-se bastante problemática. As críticas contundentes a essa forma de abordagem do gênero, vieram não só dos estudos feministas pós-estruturalistas, mas, sobretudo, dos feminismos negros, pós-coloniais e decoloniais.

Desde os anos 1990, os estudos feministas pós-estruturalistas, contribuíram também na ampliação das discussões em torno do sujeito “mulher”, trazendo uma concepção plural, não homogeneizada, atenta ao caráter histórico-cultural e relacional do sexo/gênero. Tais estudos colocaram em questionamento as categorias unitárias e universais que naturalizam conceitos históricos como “homem” e “mulher”. Nessa perspectiva, Teresa de Lauretis assinalou que:

¹² O artigo “*Gender: a useful category of historical analyses*”, da historiadora norte-americana Joan Scott, publicado em 1986 no *American Historical Review*, é sem dúvida, uma das referências teóricas fundamentais no estabelecimento dos estudos de gênero na academia. No entanto, a perspectiva teórica da autora se inscreve no campo pós-estruturalista dos estudos feministas e de gênero, que reconhece que o sexo e o gênero são igualmente construtos históricos.

[...] o conceito de gênero como diferença sexual e seus conceitos derivados – a cultura da mulher, a maternidade, a escrita feminina, a feminilidade etc. – acabaram por se tornar uma limitação, como que uma deficiência do pensamento feminista.

[Porque ...] tende a reacomodar ou recuperar o potencial epistemológico radical do pensamento feminista sem sair dos limites da casa patriarcal, na metáfora usada por Audre Lorde em lugar da ‘prisão domiciliar da linguagem’ de Nietzsche, por razões que logo se tornarão óbvias (LAURETIS, 1994, pp. 206 - 208).

Nesta mesma direção, a historiadora Linda Nicholson também destacou que, ao deixar o sexo fora da cultura e da história, os estudos de gênero podem cair em uma espécie de “fundacionalismo biológico”, por não questionar o caráter construído da oposição feminino *versus* masculino. Desse modo, defende que:

[...] a população humana difere, dentro de si mesma, não só em termos das expectativas sociais sobre como pensamos, sentimos e agimos; há também diferenças nos modos como entendemos o corpo. Consequentemente, precisamos entender as variações sociais na distinção masculino/feminino como relacionadas a diferenças que vão “até o fundo” — aquelas diferenças ligadas não só aos fenômenos limitados que muitas associamos ao “gênero” (isto é, a estereótipos culturais de personalidade e comportamento), mas também a formas culturalmente variadas de se entender o corpo. Essa compreensão não faz com que o corpo desapareça da teoria feminista. Com ela o corpo se torna, isto sim, uma variável, mais do que uma constante, não mais capaz de fundamentar noções relativas à distinção masculino/feminino através de grandes varreduras da história humana, mas sempre presente como elemento potencialmente importante na forma como a distinção masculino/feminino permanece atuante em qualquer sociedade (NICHOLSON, 2000, p.14-15)

Assim, os feminismos pós-estruturalistas chamaram atenção para os efeitos discursivos do gênero na produção de subjetividades marcadas pelo binarismo hierárquico que opõe o masculino ao feminino. Sob influência de Michel Foucault, tais estudos apontam, especialmente, para os perigos políticos da oposição binária fixa, destacando a necessidade de superá-la. Ainda segundo Lauretis:

O gênero não é uma propriedade de corpos nem algo existente a priori nos seres humanos, mas, nas palavras de Foucault, “o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais”, por meio do desdobramento de ‘uma complexa tecnologia política (LAURETIS, 1994, p. 208).

Nessa mesma perspectiva, a filósofa Judith Butler nos explica que o gênero:

[...] não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado (uma concepção jurídica); tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos. Resulta daí que o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual “a natureza sexuada” ou “um sexo natural” é produzido e estabelecido como “pré-discursivo”, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual age a cultura (BUTLER, 2003, p. 25).

Nesse sentido, propõe-se historicizar e desnaturalizar também o biológico, ou aquilo que se tomou como o “sexo”, enfatizando os significados atribuídos ao corpo em diferentes épocas e lugares. Com base nessa noção, em vez de demonstrar a oposição binária entre homens e mulheres, devemos perguntar sobre como se estabeleceram essas oposições. Em vez de supor uma identidade pré-existente e universal das mulheres, cumpre analisar os processos de sua construção em variadas práticas e discursos. Nessa perspectiva, algumas estudiosas, como a historiadora Susane Rodrigues de Oliveira (2012), atentam para os limites de análises de gênero que pressupõem e definem por antecipação as configurações imagináveis e realizáveis em outras culturas, haja vista a tendência ainda dominante, especialmente no campo da historiografia feminista, de se projetar o presente sobre o passado, demonstrando a repetição de um padrão de gênero tomado como universal, no pressuposto da relação contínua e determinante entre sexo-gênero, deixando escapar as “histórias do possível” sobre as mulheres e o gênero (OLIVEIRA, 2012, p. 51).

O sexo e o gênero constituem, portanto, representações que são produzidas e difundidas por diferentes tecnologias sociais (ciência, cinema, escolas, literatura, arte, sistemas jurídicos, etc.). Na acepção de Lauretis, estas “tecnologias de gênero” que funcionam como dispositivos institucionais e sociais “teriam o poder de controlar o campo de significação social e assim produzir, promover e implantar as representações de gênero” (LAURETIS, 1994, p. 211). Como bem assinala Guacira Lopes Louro:

Distintas e divergentes representações podem, pois, circular e produzir efeitos sociais. Algumas delas, contudo, ganham uma visibilidade e uma força tão grandes que deixam de ser percebidas como representações e são tomadas como sendo a realidade. Os grupos sociais que ocupam as posições centrais, “normais” (de gênero, de sexualidade, de raça, de classe, de religião etc) têm possibilidade não apenas de representar a si mesmos, mas também de representar os outros. Eles falam por si e também falam pelos “outros” (e sobre os outros); apresentam como padrão sua própria estética, sua ética ou sua ciência e arrogam-se o direito de representar (pela negação ou pela subordinação) as manifestações dos demais grupos. Por tudo isso, podemos afirmar que as identidades sociais e culturais são políticas (LOURO, 2016, p. 16).

Tais estudos colaboram, portanto, no entendimento das tecnologias do gênero como dispositivos de poder que produzem e fazem circular representações de sexo/gênero. Trata-se, portanto, de um dispositivo performativo que produz a estabilidade do sexo/gênero. Como explica Butler (2001), a *performatividade*¹³ do gênero, – que se manifesta na sua constante citação, repetição e reiteração em práticas e discursos, – reafirma, portanto, as normas regulatórias do sexo/gênero. Essa constante reiteração de *performances* de gênero em determinadas redes discursivas, é algo que expõe a fragilidade dos processos de subjetivação, bem como as relações de poder que envolvem suas elaborações e circulação na vida social. As normas que tentam regular, controlar e enquadrar os corpos, segundo determinados padrões de comportamentos, necessitam ser constantemente citadas e promovidas, pois os corpos e as subjetividades tendem a escapar e a exceder às normas (BUTLER, 2001).

Atentando para as relações de poder que implicam na produção e no controle dos processos de subjetivação, os estudos feministas desvelam o dinamismo das políticas de subjetivação, destacando também o modo como a própria ciência, enquanto discurso de poder, também colabora no engendramento de processos que naturalizam e essencializam as desigualdades e diferenças de sexo/gênero. É nesse sentido que o caráter sexista da ciência foi denunciado e exposto pela crítica feminista. Segundo a historiadora Diva do Couto Gontijo Muniz:

as estreitas relações entre poder e saber foram expostas na operacionalidade do saber ocidental que, fundamentado nos pressupostos de neutralidade, objetividade e universalidade, defende um campo e uma forma de produção do conhecimento que é, porém, particularista e excludente (MUNIZ, 2015, p. 319-320).

A fim de romper com essa perspectiva, as feministas delinearam algumas propostas epistêmicas, reivindicando uma nova linguagem para a construção do conhecimento, capaz de revelar as marcas específicas do olhar e da experiência cultural e historicamente constituída sobre as mulheres (RAGO, 1997, p. 95). No questionamento das dicotomias hierárquicas que tenderam a fixar e a naturalizar as posições de sujeitos (tidos como essencialmente binários masculinos/femininos), tais estudos apontam para a maneira a-histórica com que as subjetividades foram concebidas pelo modelo de ciência dominante, desvelando o sexismo e o

¹³ “[...] a performatividade deve ser compreendida não como um “ato” singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia” (BUTLER, 2001, p. 154).

racismo epistêmico, que se encontram na base de uma percepção universalista e limitada das subjetividades das mulheres.

Nesse movimento, como bem observou Linda Hutcheon, os estudos feministas têm trabalhado para nos ajudar a compreender:

os modos dominantes de representação vigentes em nossa sociedade”, focalizando “especificamente o sujeito feminino da representação e têm começado a sugerir modos de desafiar e mudar estas formas dominantes, nas várias dimensões da cultura. Ensinaram-nos que aceitar inquestionavelmente quaisquer representações fixas – na ficção, no cinema, na propaganda ou onde quer que seja – significa perdoar sistemas sociais de poder, que validam e autorizam algumas imagens de mulheres (ou negros, asiáticos, gays, etc) e não outras. A produção cultural é construída num contexto social e numa ideologia – um sistema de valores vivido – e é nisso que o trabalho feminista nos tem feito prestar atenção (HUTCHEON, 2002, p. 1).

Ainda nessa direção, os feminismos pós-estruturalistas colaboram também no questionamento da categoria “mulheres” como uma categoria homogênea, apontando para o caráter interseccional do gênero e a outros marcadores sociais na variedade dos processos de subjetivação das mulheres. Como explica Lauretis, o sujeito é constituído no gênero:

[...] sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais; um sujeito ‘engendrado’ não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo, em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido (LAURETIS, 1994, p. 208).

É assim que Butler atenta também para a pluralidade do “ser mulher”, quando diz que:

Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece intersecções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das intersecções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida (BUTLER, 2003, p. 20).

Desse modo, a autora afirma também que a teoria de um patriarcado universal teria fracassado em explicar os mecanismos de opressão de gênero em diferentes contextos culturais. Como explica Butler, “esta forma de teorização feminista foi criticada por seus esforços de

colonizar e se apropriar de culturas não ocidentais, instrumentalizando-as para confirmar noções marcadamente ocidentais de opressão” (BUTLER, 2003, p. 21).

Dentro dos estudos feministas, a crítica ao conhecimento científico passa a se dirigir também a uma parte das teorias feministas que permanecem presas aos métodos, conceitos e linguagens típicos de uma ciência androcêntrica, racista, universalista e evolucionista. É nesse ponto que as teorias feministas pós-estruturalistas se aproximam das teorias feministas pós-coloniais e decoloniais que também acompanham os efeitos do pós-modernismo na crítica às noções de identidade fixa. Tais correntes teóricas somam-se também aos feminismos negros na crítica à epistemologia sexista e racista dominante também no campo da produção de conhecimentos feministas, colocando, sob suspeita, fundamentos e métodos científicos utilizados para explicar e/ou interpretar a diversidade de experiências e subjetividades das mulheres.

1.2. Feminismos decoloniais e o “sistema moderno colonial de gênero”

Em sintonia com os projetos críticos que revelam o lado perverso e violento da modernidade nos processos de produção de conhecimento, os feminismos decoloniais¹⁴ denunciam não só o caráter racista e eurocêntrico das relações sociais, políticas, econômicas e de gênero, mas também o das ciências e da própria epistemologia feminista clássica. Assim, questionam e criticam fortemente o sujeito político do feminismo hegemônico. Se para o feminismo hegemônico a categoria “mulher” era relativamente estável, incorporando e subentendendo um sujeito político biologicamente tido como mulher, ocidental, de classe média, branca e heterossexual (silenciando outras subjetividades), com as críticas introduzidas pelos feminismos pós-estruturalistas e decoloniais, essa categoria universal e naturalizada, vem sendo alvo de profundos descentramentos ou desterritorializações (discursivas, geográficas ou biopolíticas/no próprio corpo), os quais surgem de discursos que buscam iluminar categorias como raça, etnia, orientação sexual e heteronormatividade; e desvelam a complexidade e a

¹⁴ O termo decolonial deriva de uma perspectiva teórica formulada no final dos anos 1990 por intelectuais latino-americanos, situados em diversas universidades das Américas. Trazendo referências às possibilidades de um pensamento crítico a partir dos subalternizados pela modernidade capitalista. E, numa construção de um projeto teórico, voltado para o pensamento crítico e transdisciplinar; caracterizando como força política para se contrapor às tendências acadêmicas dominantes de perspectiva eurocêntrica de construção do conhecimento histórico e social. Que nos aponta a necessidade de construção de um novo olhar para pensar *outros* contextos e sociedades. Vale citar os principais intelectuais decoloniais: o filósofo argentino Enrique Dussel, o sociólogo peruano Aníbal Quijano, o semiólogo e teórico cultural argentino-norte-americano Walter Dignolo, o sociólogo porto-riquenho Ramón Grosfoguel, a linguista norte-americana radicada no Equador Catherine Walsh, o antropólogo colombiano Arturo Escobar, entre outros/as (OLIVEIRA; CANDAU, 2010).

multiplicidade dos processos de subjetivação que engendram variadas formas de dominação, inferiorização e opressão das mulheres na vida social (COELHO, 2009).

Um artigo publicado em 1986 pela indiana Chandra Mohanty se tornou referência fundamental para os estudos feministas pós-coloniais, ao argumentar sobre a “colonização discursiva” nas práticas acadêmicas do feminismo ocidental sobre as mulheres do dito “terceiro mundo”, enfatizando o efeito violento das representações sobre as vidas e lutas dessas mulheres (MOHANTY, 2008). Ao revisar criticamente o trabalho de teóricas do “feminismo ocidental”, ela apontou a presença de metodologias eurocêntricas e universalizadoras nos modos de representação e compreensão das experiências dessas mulheres. Segundo a autora:

En estos textos se define a las mujeres como víctimas de la violencia masculina (Fran Hosken), víctimas de proceso colonial (María Cutrufelli), víctimas del sistema familiar árabe (Juliette Mincés), víctimas del proceso de desarrollo económico (Beverly Lindsay y la escuela [liberal] WID), y finalmente, como víctimas de el código islámico (Patricia Jeffery). Esta forma de definir a las mujeres primariamente por su estatus como objetos (cómo se ven afectadas o no afectadas por ciertas instituciones o sistemas) es lo que caracteriza este particular modo de usar el término “mujeres” como categoría de análisis. En el contexto de las mujeres de occidente que escriben/estudian a las del tercer mundo, tal objetivación (a pesar de sus buenas intenciones) necesita ser nombrada e impugnada (MOHANTY, 2008, p. 123).

Mohanty (2008, pp. 112-113) denuncia assim as relações entre poder e conhecimento, conferindo visibilidade às implicações políticas e materiais de discursos e conhecimentos que constroem as mulheres do considerado “Terceiro Mundo”, como seres homogêneos e universalmente dependentes e vítimas do controle dos homens.

Partindo do aporte dos feminismos pós-estruturalista e dos estudos pós-coloniais, especialmente dos trabalhos de Aníbal Quijano (1992, 1997, 2000) sobre a colonialidade do poder, as teorias feministas decoloniais introduzem a noção de colonialidade do gênero (LUGONES, 2014) que adensou o entendimento da diversidade dos processos de subjetivação das mulheres.

Os feminismos decoloniais observam que a distinção binária e hierárquica de gênero tornou-se a marca do humano e da “civilização” na modernidade, inscrevendo-se em um modelo dicotômico ainda mais amplo e central, desencadeado pelo colonialismo e reforçado pelo capitalismo que impôs uma distinção entre o humano e o não humano, a serviço do homem branco europeu. Essa distinção veio acompanhada de outras dicotomias hierárquicas (branco/negro, razão/emoção, heterossexual/homossexual, etc.), como a de gênero (homem/mulher). Dentro dessa lógica categorial que María Lugones nomeia de “sistema

moderno colonial de gênero” (2014, p. 935), é que podemos teorizar com mais profundidade a lógica opressiva da modernidade sobre as mulheres racializadas. Segundo a autora:

Se mulher e negro são termos para categorias homogêneas, atomizadas, separáveis, então sua intersecção mostra-nos a ausência das mulheres negras – e não a sua presença. Assim, ver mulheres não brancas é ir além da lógica “categorial”. (...) Só os civilizados são homens ou mulheres. Os povos indígenas das Américas e os/as africanos/as escravizados/as eram classificados/as como espécies não humanas – como animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens. O homem europeu, burguês, colonial moderno tornou-se um sujeito/ agente, apto a decidir, para a vida pública e o governo, um ser de civilização, heterossexual, cristão, um ser de mente e razão. A mulher européia burguesa não era entendida como seu complemento, mas como alguém que reproduzia raça e capital por meio de sua pureza sexual, sua passividade, e por estar atada ao lar a serviço do homem branco europeu burguês. A imposição dessas categorias dicotômicas ficou entretecida com a historicidade das relações, incluindo as relações íntimas (LUGONES, 2014, p. 935-936).

De acordo com Yuderlys Espinosa, Diana Gómez, María Lugones e Karina Ochoa (2013):

[...] Esta historia está cruzada por una negación de la humanidad de las mujeres no-blancas, indígenas y afrodiáspóricas. Es anegación está a su vez atada a una visión de la humanidad que es necesariamente violenta y destructiva e nombre de la razón. El capitalismo colonial e imperialista se ha beneficiado y se beneficia de una concepción de las mujeres no-blancas, como doblemente subordinadas, ya que pueden ser súper explotadas y abusadas brutalmente de muchas maneras, incluyendo sexualmente, precisamente porque son como seres no humanos y porque el eurocentrismo moderno ha concebido a los animales sin alma y sin sentimientos. La violencia estatal, económica e interpersonal contra las mujeres racializadas es aceptada porque está perpetrada contra seres concebidos como sin valor (2013, p. 404).

A dicotomia hierárquica (homem/mulher) tornou-se a marca do humano e foi usada pelos colonizadores, como uma “ferramenta normativa para condenar os/as colonizados/as” (LUGONES, 2014, p. 937) (faltou referência, se for LUGONES, pode repetir aqui). Fora dessa dicotomia situa-se os “não humanos”, tidos como seres bestiais e, portanto, não gendrados, promíscuos, grotescamente sexuais e pecaminosos (LUGONES, 2014, p. 937). É dentro dessa dicotomia central que condutas, personalidades e subjetividades dos/as colonizados/as passaram a ser julgadas, proporcionando argumentos em torno dos quais se justificou enormes crueldades.

Mesmo que nesse tempo [colonial] a compreensão do sexo não fosse dimórfica, os animais eram diferenciados como machos e fêmeas, sendo o macho a perfeição, a fêmea a inversão e deformação do macho. Hermafroditas, sodomitas, viragos e os/as colonizados/as, todos eram entendidos como aberrações da perfeição masculina (LUGONES, 2014, p. 937).

Dentro desse quadro de pensamento que regia a “missão civilizatória” dos colonizadores, os/as colonizados/as foram julgados por suas deficiências. Trata-se de machos e de fêmeas, de seres classificados por uma suposta distinção de sexo biológico, embora essa classificação não enquadre o gênero desses sujeitos dentro daquele modelo binário do humano. “O sistema de gênero é não só hierárquico, mas racialmente diferenciado, e a diferenciação racial nega humanidade e, portanto, gênero às colonizadas” (LUGONES, 2014, p. 942). É nisso que Lugones observa a introdução de um “*sistema moderno colonial de gênero*” (2014, p. 935), onde a distinção entre humano e não humano implica no isolamento do sexo.

Gênero e sexo não podiam ser ao mesmo tempo vinculados inseparavelmente e racializados. (...) a transformação dos/as colonizados/as em homens e mulheres teria sido uma transformação não em identidade, mas em natureza. E colocar os/as colonizados/as contra si próprios/as estava incluído nesse repertório de justificações dos abusos da missão civilizatória. A confissão cristã, o pecado e a divisão maniqueísta entre o bem e o mal serviam para marcar a sexualidade feminina como maligna, uma vez que as mulheres colonizadas eram figuradas em relação a Satanás, às vezes como possuídas por Satanás (LUGONES, 2014, p. 937).

Nessa perspectiva de análise, Lugones nos ajuda a compreender os modos de subjetivação de mulheres subalternizadas, por meio da análise de processos combinados de racialização, colonização, exploração capitalista e heterossexualismo. Essa opressão de gênero racializada e capitalista é o que a autora chama de *colonialidade do gênero*, e a possibilidade de sua superação é o *feminismo descolonial* com a proposta de “descolonizar” o gênero, decretando uma crítica a esse modelo de opressão, visando uma transformação do social (LUGONES, 2014, p. 941). Haja vista que a colonialidade do gênero, diferente do colonialismo formal, ainda se faz presente em nossas práticas e discursos cotidianos, essa forma de opressão “permanece na intersecção de gênero/classe/raça como construtos centrais do sistema de poder capitalista mundial” (LUGONES, 2014, p. 939).

Fica também evidente que a categoria de raça não é o único determinante dentro da colonialidade do poder, e que, assim, o gênero também é fundamental, pois no que se refere aos povos colonizados e escravizados, na dicotomia macho e fêmea, as mulheres negras, por

exemplo, não são vistas como mulheres; pois o conceito "mulher" está relacionado às mulheres brancas, cujo papel social é a da reprodução como mães e esposas. Já as mulheres negras e indígenas não se encaixam nesse papel, portanto, não cabe uma fragmentação e/ou hierarquização das opressões, pois essas mulheres num olhar colonialista/moderno, não são "mulheres" com identidades e subjetividades próprias. Lugones explica:

En el desarrollo de los feminismos del siglo XX, no se hicieron explícitas las conexiones entre el género, la clase, y la heterosexualidad como racializados. Ese feminismo enfocó su lucha, y sus formas de conocer y teorizar, en contra de una caracterización de las mujeres como frágiles, débiles tanto corporal como mentalmente, recluidas al espacio privado, y como sexualmente pasivas. Pero no explicitó la relación entre estas características y la raza, ya que solamente construyen a la mujer blanca y burguesa. Dado el carácter hegemónico que alcanzó el análisis, no solamente no explicitó sino que ocultó la relación. Empezando el movimiento de "liberación de la mujer" con esa caracterización de la mujer como el blanco de la lucha, las feministas burguesas blancas se ocuparon de teorizar el sentido blanco de ser mujer como si todas las mujeres fueron blancas (LUGONES, 2008, p. 94).

Os feminismos pós-estruturalistas rompem com um paradigma das identidades, colocando em dúvida teorias e concepções generalizadas e essencialistas sobre os sujeitos e as identidades. Já os feminismos negros e decoloniais vão mais além, apontando para o modo como essa forma de pensar as identidades, dentro de modelos dicotômicos, fixos e essencialistas, acompanhando a modernidade colonial e capitalista; favoreceu os homens brancos de descendência europeia, cristãos e heterossexuais. Essa mudança conceitual, no modo de conceber os sujeitos, implica em pensar e investigar as múltiplas dimensões e posições que atravessam e configuram as subjetividades, como o gênero, a raça, a classe, a idade, a etnia e vários outros marcadores sociais.

1.3 Feminismos negros e a natureza interligada das opressões

Em sintonia com as teorias feministas decoloniais, os feminismos negros chamam nossa atenção para a “natureza interligada das opressões” (COLLINS, 2016, p. 108), para uma análise holística da opressão sofrida por mulheres negras. Como bem explica Patrícia Hill Collins:

[...] esse ponto de vista muda todo o foco da investigação, partindo de uma abordagem que tinha como objetivo explicar os elementos de raça, gênero ou opressão de classe, para outra que pretende determinar quais são os elos entre esses sistemas. A primeira abordagem prioriza comumente um tipo de opressão como sendo primária e, em seguida, trata das opressões restantes

como variáveis que fazem parte do sistema que é visto como o mais importante. Por exemplo, os esforços de se inserir raça e gênero na teoria marxista exemplifica esse esforço. Em contrapartida, a abordagem mais holística implícita no pensamento feminista negro trata da interação entre múltiplos sistemas como o objeto de estudo. Em vez de acrescentar às teorias existentes variáveis anteriormente excluídas, feministas negras têm como objetivo desenvolver interpretações teóricas da própria interação em si (COLLINS, 2016, p. 108).

Tais perspectivas de análise enriquecem nossa percepção das representações cinematográficas das mulheres negras, atentando para uma série de dualismos que operam de maneira interconectada, moldando a opressão e subordinação da maioria dessas mulheres. Segundo Collins:

Às mulheres afro-americanas têm sido atribuídas as metades inferiores de diversas dualidades e essa colocação tem sido central para a sua dominação persistente. Por exemplo: a alegada natureza emocional, passional das mulheres afro-americanas tem por muito tempo sido usada como justificativa para sua exploração sexual. De forma similar, negar a alfabetização às mulheres negras – e depois alegar que lhes falta os fatos para um julgamento com bom senso – ilustra outro caso de como se pode atribuir a um grupo um status inferior e depois usar esse status inferior como prova da inferioridade do grupo. Por fim, negar à mulher negra agência enquanto sujeito e tratá-la como o “outro” objetificado representa ainda uma singular dimensão do poder que constructos de oposição dicotômicos salvaguardam para a manutenção do sistema de dominação (COLLINS, 2016, p. 109).

Nesse quadro de pensamento, entendo que tanto o racismo, como o sexismo, apelam para uma ordem da natureza, de modo binário, para justificar relações de poder; pois ambos comprometem os corpos nas relações sociais. Colette Guillaumin (1994) chama atenção para o parentesco entre racismo e sexismo, presente nas crenças de que tanto a “raça” como o “sexo”, são evidências naturais que marcam os comportamentos. A cor da pele e o sexo como caracteres físicos inventados constituem critérios para estabelecimento e classificação de identidades, de lugares sociais e de grupos humanos, constituindo-se historicamente como critério de dominação social. Não por acaso, a invenção da categoria “raça”, segundo a autora, é tributária da expansão econômica da Europa e da criação da escravidão de latifúndio na colonização (GUILLAUMIN, 1994, p. 229).

Segundo Guillaumin, o racismo e o sexismo, como duas formas de desigualdade social, constituem “formas particulares de relações sociais que repousam no controle e na posse física de grupos de indivíduos” (1994, p. 230) e que tiram a autonomia das mulheres de serem verdadeiramente donas de seus corpos, de seus desejos e vontades. Nessa concepção, os homens

são aqueles que ditam as regras, as representações e as vivências. Já as mulheres têm seus direitos negados, por serem vistas como socialmente inferiores.

Nessa conexão entre racismo e sexismo, bell hooks¹⁵ assinala que “as mulheres negras estão em uma posição incomum” (2015, p. 208), já que são vistas socialmente como inferiores à qualquer outro grupo. As mulheres brancas e os homens negros, por exemplo, estão ainda em uma posição que os permitem explorar ou oprimir os “outros”, podendo também agir como opressores ou serem oprimidos. Assim, a autora explica que:

Os homens negros podem ser vitimados pelo racismo, mas o sexismo lhes permite atuar como exploradores e opressores das mulheres. As mulheres brancas podem ser vitimizadas pelo sexismo, mas o racismo lhes permite atuar como exploradoras e opressoras de pessoas negras. Ambos os grupos têm liderado os movimentos de libertação que favorecem seus interesses e apóiam a contínua opressão de outros grupos. O sexismo masculino negro prejudicou a luta para erradicar o racismo, assim como o racismo feminino branco prejudica a luta feminista. Enquanto definirem a libertação como a obtenção de igualdade social com os homens brancos da classe dominante, esses dois grupos, ou qualquer outro, terão um grande interesse na exploração e opressão continuada de outros (HOOKS, 2015, p. 208).

Devemos ressaltar que as categorias de raça, classe e gênero não devem ser vistas como opressões hierárquicas, que possuem uma escala de importância e/ou intensidade em determinado tempo ou lugar. Devemos, portanto, desvelar as conexões existentes entre estas categorias, pois só assim, como bem disse Patrícia Hill Collins, podemos:

[...] nos afastar de lutas teóricas infrutíferas, preocupadas com a hierarquização das opressões, e nos encaminhar na direção de análises que assumam que raça, classe e gênero estão conjuntamente presentes em qualquer cenário, mesmo que pareça ser mais visível e proeminente em uns que outros (COLLINS, 2015, p. 19).

É nessa perspectiva que as feministas negras vêm também denunciando o caráter racista e classista de lutas feministas que não levam em conta as especificidades de raça e classe nas desigualdades experimentadas pelas mulheres negras. Elas destacam que a ideia de “irmandade das mulheres”, que se promoveu na chamada “segunda onda” do movimento feminista, invisibilizou as diferenças de raça, classe e sexualidade, colocando apenas o sexismo como eixo

¹⁵ Intelectual estadunidense, cujo nome de registro é Gloria Jean Watkins. A autora prefere utilizar um pseudônimo em letras minúsculas, em homenagem a sua bisavó materna, por acreditar que o foco deve se deslocar da figura autoral para as ideias que produz. Portanto, nesse trabalho irei respeitar seu desejo em lhe fazer referências em letras minúsculas, conforme sua autodenominação.

de dominação prioritário, impossibilitando desse modo a abordagem do racismo e da heteronormatividade, entre outros, no interior do movimento feminista (hooks, 2000; LORDE, 2019).

A tendência de certos movimentos e estudos feministas de isolar o patriarcado e o sexismo, em suas teorias, pautas e reflexões sobre a desigualdade de gênero, não possibilitou o reconhecimento das especificidades das mulheres negras, invisibilizando suas diferenças, perspectivas e reivindicações políticas. Ao escrever a história das mulheres negras, sem considerar o ponto de vista e a experiência das próprias protagonistas dessa história, trataram as mulheres negras como meros objetos de estudos, não demonstrando, efetivamente, de que maneira o racismo e o sexismo são balizadores para as lutas dessas mesmas mulheres. Desse modo, alguns estudos feministas acabaram também contribuindo na perpetuação do racismo na produção de conhecimentos acadêmicos sobre as mulheres negras¹⁶.

1.4 Mulheres negras, práticas discursivas e “*nosso ponto de vista*”

O diálogo entre as teorias elaboradas por feministas negras, pós-estruturalistas, pós-coloniais e de(s)coloniais, enriquece nossas análises das representações cinematográficas de mulheres negras na presente tese. Deslocando-se de uma visão homogênea/universal sobre as mulheres, tais teorias permitem iluminar as especificidades, bem como a historicidade de representações constituídas em um sistema de múltiplas opressões. Além disso, essas teorias reconhecem e valorizam a centralidade do ponto de vista das próprias mulheres negras, na elaboração e na produção de conhecimentos. Sobre isso, a intelectual estadunidense Patrícia Hill Collins também acredita na importância de se colocar em evidência experiências e conhecimentos, a partir do pensamento feminista negro. Neste sentido, é fundamental;

Investigar o conhecimento subjugado de grupos subordinados – no caso, o ponto de vista de uma mulher negra e o pensamento feminista negro – requer uma engenhosidade ainda maior que a necessária para uma análise dos pontos de vista e do pensamento dos grupos dominantes. [...] Isso porque os grupos subordinados perceberam há muito que é necessário recorrer a formas alternativas para criar autodefinições independentes, rearticulando-as por meio de nossos próprios especialistas (COLLINS, 2019, p. 402).

¹⁶ Sobre isso, Hazel Carby assinala que “es muy importante que las mujeres blancas, en el movimiento de mujeres, examinen cómo el racismo excluye a muchas mujeres negras y les impide alineaciones incondicionales con las mujeres blancas. En lugar de tomar a las mujeres negras como objeto de su investigación, las investigadoras feministas blancas deberían intentar destapar los mecanismos específicos de género y racismo entre las mujeres blancas. Éste, más que cualquier otro factor, perturba el reconocimiento de intereses comunes de hermandad entre las mujeres” (2012, p. 241).

Sobre essa questão do ponto de vista das mulheres negras, na década de 1990, a socióloga e intelectual Luíza Bairros ressaltava que:

A outra tentativa mais recente de transformar as categorias mulher, experiência e política sexual é o ponto de vista feminista (*feminist stand point*). Segundo essa teoria a experiência da opressão sexista é dada pela oposição que ocupamos numa matriz de dominação onde raça, gênero e classe social interceptam-se em diferentes pontos. Assim, uma mulher negra trabalhadora não é triplamente oprimida ou mais oprimida do que uma mulher branca na mesma classe social, mas experimenta a opressão a partir de um lugar que proporciona um ponto de vista diferente sobre o que é ser mulher numa sociedade desigual, racista e sexista (BAIRROS, 1995, p. 461).

Já a historiadora, geógrafa, filósofa e antropóloga Lélia Gonzalez, ao ressaltar a forma como a população negra foi tratada, questionava, em meados da década de 1980:

[...] por que o negro é isso que a lógica da dominação tenta (e consegue muitas vezes, nós o sabemos) domesticar? E o risco que assumimos aqui é o do ato de falar com todas as implicações. Exatamente porque temos sido falados, infantilizados (infans, é aquele que não tem fala própria, é a criança que se fala na terceira pessoa, porque falada pelos adultos (GONZALEZ, 1984, p. 225).

É com base nestas reflexões e nestas teorias provenientes dos feminismos negros que assinalo a importância do meu posicionamento como mulher negra, historiadora e feminista na leitura das representações cinematográficas e literárias sobre as mulheres negras no Brasil. Apoiando-me em uma perspectiva epistemológica que procura destacar um olhar não hegemônico branco, masculino, heteronormativo e eurocentrado, apresento nessa tese um modo particular de ver e de pensar a partir dos feminismos negros, cujos aportes teóricos valorizam nossas respectivas subjetividades e pontos de vista. Escrevendo, a partir desse lugar, busco romper com aquilo que Gayatri Spivak observou como “violência epistêmica” que exclui o ponto de vista dos subalternos¹⁷ (2010, p. 47) na reprodução de uma estrutura de poder que mantém o silenciamento da/o oprimido/a. Assim, desafiamos os discursos hegemônicos e "autorizados" da intelectualidade ocidental que se julgam aptos a falar pelo "outro". Como disse a autora:

¹⁷ Sobre o termo “subalterno”, Spivak argumenta que se trata das “camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (2010, p. 12).

[...] Com respeito à "imagem" da mulher, a relação entre a mulher e o silêncio pode ser assinalada pelas próprias mulheres, as diferenças de raça e de classe estão incluídas nessa acusação. A historiografia subalterna deve confrontar a impossibilidade de tais gestos. A restrita violência epistêmica do imperialismo nos dá uma alegoria imperfeita da violência geral que é a possibilidade de uma episteme (SPIVAK, 2010, p. 66).

Indo nessa direção, Patrícia Hill Collins também enfatiza a importância de ter intelectuais negras que, em seus trabalhos, tragam uma perspectiva própria, levando em consideração suas experiências pessoais, como uma *outsider within*, com um olhar estrangeiro/de fora e estratégico, comumente desvalorizado na construção de um conhecimento hegemônico. Assim, destaco que tais intelectuais possuem identidades distintas e múltiplas, e por isso, o nosso “ponto de vista” como mulheres negras intelectuais, não pode ser visto de maneira homogênea ou essencialista no campo da produção historiográfica.

Importante ressaltar que as reflexões e teorias de intelectuais negras norte-americanas são bastante apropriadas ao contexto brasileiro, pois nos remetem, indubitavelmente, a uma performatividade semelhante à de intelectuais negras brasileiras que também se encontram à margem da produção do conhecimento na academia. De acordo com Collins:

Esse status de *outsider within* tem proporcionado às mulheres afro-americanas um ponto de vista especial quanto ao *self*, à família e à sociedade. Uma revisão cuidadosa da emergente literatura feminista negra revela que muitas intelectuais negras, especialmente aquelas em contato com sua marginalidade em contextos acadêmicos, exploram esse ponto de vista produzindo análises distintas quanto às questões de raça, classe e gênero (COLLINS, 2016, p. 100).

Este ponto de vista distinto e importante, ganha destaque também nos escritos de intelectuais negras brasileiras. No Brasil é notório o trabalho primoroso da intelectual e feminista negra Lélia Gonzalez que, já no final dos anos 1970, chamava atenção para a hierarquização dos saberes e para a lógica discriminatória que imperava no Brasil, nas Américas e Caribe. Destacando como o racismo e o sexismo foram alicerçados nas estruturas sociais e, especialmente, na ciência moderna, a pensadora nos faz refletir sobre o modo como os saberes e as linguagens da população negra foram inferiorizados e excluídos. Ao afirmar que a lógica da construção linguística, utilizada pela população negra, é classificada como vulgar ou “popular”, a intelectual nos mostra como na sociedade brasileira essa população é constantemente desqualificada, ridicularizada e inferiorizada¹⁸. Nesse caso, percebemos um

¹⁸ “É engraçado como eles gozam a gente quando a gente diz que é Framengo. Chamam a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado. E de repente ignoram que a presença desse r no lugar do l, nada mais é que a marca linguística de um idioma africano, no qual o l inexistente. Afinal, quem é o ignorante? Ao mesmo tempo,

efeito flagrante do racismo, e com ele as condições perfeitas para as construções de estereótipos, normalmente naturalizados, ao que se refere à população negra brasileira. Desse modo, Lélia observa, a partir de suas próprias experiências sensíveis ao racismo, que essas construções não passam despercebidas, quando registra que:

A primeira coisa que a gente percebe, nesse papo de racismo é que todo mundo acha que é natural. Que negro tem mais é que viver na miséria. Por quê? Ora, porque ele tem umas qualidades que não estão com nada: irresponsabilidade, incapacidade intelectual, criancice, et e tal. Daí, é natural que seja perseguido pela polícia, pois não gosta de trabalho, sabe? Se não trabalha, é malandro e se é malandro é ladrão. Logo, tem que ser preso, naturalmente. Menor negro só pode ser pivete ou trombadinha (Gonzales, 1979b), pois filho de peixe, peixinho é. Mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta. Basta a gente ler jornal, ouvir rádio e ver televisão. Eles não querem nada. Portanto têm mais é que ser favelados (GONZALEZ, 1984, pp. 225-226).

A intelectual Luíza Bairros, que também escreve a partir desse lugar sensível e crítico ao racismo e sexismo, como mulher negra e militante, menciona as representações estereotipadas que configuram o racismo, bem como as imagens construídas acerca dos homens negros que também fazem parte dessa lógica racista e sexista. De acordo com a pensadora:

Essas mesmas imagens cruzadas com o racismo reconfiguram totalmente a forma como homens negros vivenciam gênero. Assim o negro desempregado ou ganhando um salário minguado é visto como o preguiçoso, o fracassado, o incapaz. O atleta sexual e percebido como um estuprador em potencial, o agressivo, torna-se o alvo preferido da brutalidade policial. Só que estes aspectos raramente são associados aos efeitos combinados de sexismo e racismo sobre os homens, que reforçam o primeiro na ilusão de poder compensar os efeitos devastadores do segundo (BAIRROS, 1995, p. 461).

Já Lélia Gonzalez, ao adentrar no tema do racismo, fala de maneira surpreendente e muitas vezes sarcástica, como já mencionado, pois insiste em tocar em algo quase que "proibido" – o racismo. Vivemos numa falsa “democracia racial”, onde o que é valorizado como estruturante das mazelas sociais são as questões de classe, na primazia de explicar as constantes desigualdades sociais. Sobre isso Lélia pondera:

[...] É por aí que a gente compreende a resistência de certas análises que, ao insistirem na prioridade da luta de classes, se negam a incorporar as categorias

acham o maior barato a fala dita brasileira, que corta os erres dos infinitivos verbais, que condensa você em cê, o está em tá e por aí afora. Não sacam que tão falando pretuguês” (GONZALEZ, 1984, p. 238).

de raça e sexo. Ou seja, insistem em esquecê-las (Freud, 1925) (GONZALEZ, 1984, p. 232).

Ao falar de racismo e sexismo e, sobretudo, do mito da democracia racial, estamos indo contra o ideário de uma sociedade dita moderna, pois tais temas são no mínimo incômodos e não condiz com um projeto político nacional, tão bem estruturado no poder e controle dos brancos racistas. Nas formas de produção do saber encontramos assim resquícios dessa exclusão mal disfarçada e explicitamente naturalizada na vida social.

Estas intelectuais negras brasileiras nos inspiram também a questionar, a partir de nossas próprias experiências sensíveis ao racismo e sexismo, o modo como somos representadas no cinema e na literatura, e como tais imagens são naturalizadas. No que se refere às mulheres negras, quando essas mesmas mulheres, reiteradamente ocupam lugares fixos como o das "mulatas"¹⁹, domésticas e mães-pretas; facilmente identificadas nas personagens femininas de nossa literatura e particularmente nas obras de Jorge Amado; sentimos o dever de historicizar e questionar tais naturalizações, caso contrário, estaremos negando o estatuto de "sujeito humano" às mulheres negras, ou seja, a nós mesmas. Deixando perpetuar a nossa imagem como mulheres objetificadas e sexualizadas nas práticas discursivas racistas daqueles/as que desconhecem ou ignoram nossos saberes e experiências (IDEM, 1984).

A historiadora Beatriz Nascimento também observou isso quando se refere à posição de nossa intelectualidade branca nas construções estereotipadas dos/as negros/as. Ela afirma que:

As manifestações preconceituosas são tão fortes que, por parte de nossa intelectualidade, dos nossos literatos, dos nossos poetas, da consciência nacional, vamos dizer, somos tratados como se vivêssemos ainda sob o escravismo. A representação que se faz de nós em literatura, por exemplo, é a de criado doméstico, ou, em relação à mulher, a de concubina do período colonial. O aspecto mais importante do desleixo dos estudiosos é que nunca houve tentativas sérias de nos estudar como raça (NASCIMENTO, 1974 apud RATTTS, 2007, p. 94-95)²⁰.

¹⁹ A palavra, de origem espanhola, vem de "mula" ou "mulo": aquilo que é híbrido, originário do cruzamento entre espécies. Mulas são animais nascidos da reprodução de jumentos com éguas ou de cavalos com jumentas. Em outra acepção, são resultado da cópula do animal considerado nobre (*equus caballus*) com o animal dito de segunda classe (*equus africanus asinus*). Sendo assim, trata-se de uma palavra pejorativa para indicar mestiçagem, impureza, mistura imprópria, que não deveria existir. Empregado desde o período colonial, o termo era usado para designar negros de pele mais clara, frutos do estupro de escravizadas pelos seus senhores. Tal nomenclatura tem cunha machista e racista (RIBEIRO, 2018, p.99).

²⁰ Neste trabalho busco resgatar e citar as ideias de Beatriz Nascimento, historiadora, intelectual, ativista negra, assassinada em 1995 ao defender uma amiga que sofria violência doméstica. A mesma que teve participação com textos e narrações no filme *Ori* (Raquel Gerber, 1989). Suas narrativas estarão aqui representadas através do trabalho do antropólogo Alex Ratts, que primorosamente organizou seus textos, os mesmos que antes se encontravam fragmentados. Portanto, vale destacar a pesquisa atenta de Ratts, contando com a colaboração efetiva da família da intelectual, disponibilizando informações de seu acervo pessoal, conseguiu colocar em foco as produções de uma pesquisadora impar no contexto das produções étnico-raciais e de gênero. Para melhor

Reiteradamente em seus escritos, percebemos um estranhamento em relação as representações reiteradas em relação a população negra e às mulheres negras, quando faladas e representadas por aqueles/as pertencentes a grupos não negros/as, e mesmo assim “autorizados”, fruto de “uma herança colonial e escravista, onde racismo e sexismo possuem uma relação de simbiose, provocando uma asfixia social com desdobramentos negativos sobre todas as dimensões da vida destas mulheres” (NASCIMENTO, 2020, p. 30). Além disso, como bem observou Sueli Carneiro, a historiografia também comporta essa herança, já que “pouco se deteve na história da construção do gênero, em especial na sua conjugação com raça” (2018, p. 155).

Nessa perspectiva, as reflexões de Beatriz Nascimento também chamam atenção para o ponto de vista da população negra e da definição que nos é imputada pela "sabedoria" branca hegemônica, dizendo e nos ensinando quem nós somos. Vale observar que a historiadora em questão, compartilha das formulações feitas por Patrícia Hill Collins, quando problematiza as análises que valorizam as experiências e vivências dessas mulheres negras. Ao se distanciar de uma suposta cientificidade que prega objetividades e neutralidades para a construção do conhecimento, reiteradamente em seus escritos, vemos um total incômodo em relação às referências impostas à população negra e às mulheres negras, definidas por um olhar de fora, normalmente autorizado, legitimado e tido como neutro e objetivo. Como disse Beatriz Nascimento,

Acredito que ela faça parte da mais nova mistificação em termos de preconceito contra o negro. Os artistas, intelectuais e outros brancos, diante da crise do pensamento e da própria cultura do Ocidente, voltam-se para nós como se pudéssemos mais uma vez aguentar as suas frustrações históricas. É possível que agora, no terreno das ideias e das artes, continuemos a ser "os pés e as mãos" desta sociedade Ocidental? Acham eles que por frequentarem candomblé, fazerem músicas que falam de nossa alegria, sabedoria e outros estereótipos, podem também, subtrair a nossa identidade racial. Se um jovem loiro, burguês, intelectual brilhantíssimo, após alguns anos de estudo de uma das nossas manifestações culturais chegar à conclusão que é mais preto que eu, o que é que eu sou? (NASCIMENTO, 1974 apud RATTS, 2007, p. 95-96).

As reflexões de Beatriz Nascimento são extremamente pertinentes nesta tese, quando penso nas condições de produção da nossa intelectualidade considerada de vanguarda, na pretensão explícita de definir os aspectos culturais da população negra brasileira, apontando

conhecimento ver: RATTS, Alex. *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Instituto Kuanza, 2007.

para uma suposta “verdadeira” brasilidade ou, no caso dos filmes aqui analisados, para uma suposta “baianidade” apoiada numa mestiçagem pacificadora e conciliadora. Nesse sentido, quando se fala nas representações da cultura negra nacional, mais uma vez, me apoio nas colocações em que a historiadora nos traz um importante questionamento:

Será que ela não tem outra representação senão os cultos afro-brasileiros, o samba o futebol, a alegria e o sexo, como querem alguns renomados escritores? Dizem os intelectuais que nós não temos ideologia própria, porque fundamentalmente queremos embranquecer. Será exatamente isto? Ou nossa ideologia não deve ser aflorada? A história da raça negra ainda está por fazer, dentro de uma História do Brasil ainda a ser feita (NASCIMENTO, 1974 apud RATTTS, 2007, p. 97).

O nosso ponto de vista enquanto mulheres negras, teoricamente embasado nas teorias de nossas feministas e intelectuais negras, é preponderante para um olhar mais atento às nossas subjetividades e ao modo como o preconceito racial e o sexismo operam imbricadamente nas reiteradas representações preconceituosas acerca de nossas identidades e experiências. Neste caso, se mostra fundamental seguir mais uma vez a proposta de Beatriz Nascimento:

Propomos a nós mesmos e aos negros brasileiros que num esforço comum tentemos compreender e expor as características do preconceito racial no nosso comportamento, na nossa maneira de ser, de como ele se reflete em nós. Procuremos caracterizar não somente com repetições de situações, mas com uma interpretação fidedigna dos reflexos do racismo em nós, a fim de que nos integremos na "consciência nacional" não como objetos de estudo, mumificados por força de uma omissão e de uma dependência de pensamento, que não fez mais que perpetuar o "status quo" ao qual estamos submetidos historicamente. É tempo de falarmos de nós mesmos não como "contribuintes" nem como vítimas de uma formação histórico-social, mas como participantes desta formação (NASCIMENTO, 1974 apud RATTTS, 2007, p. 101).

A insistência de nossos intelectuais em minimizar as questões de gênero e raça, tratando-as apenas como meros conflitos de classe e de ordem econômica, também foi observada por Beatriz Nascimento em suas reflexões contundentes nos anos de 1970. Segundo a autora:

O preconceito quanto ao estudo das ideologias provoca, no pensamento das camadas instruídas do país uma série de mal-entendidos que – com aparência de "aceitar" a "contribuição cultural" do negro – perpetuam o racismo, pois fundamentalmente desconhecem quem são os "contribuintes" e, o que é pior, não querem conhecer. Preferem muitos "teóricos" repetir obviamente que a origem da discriminação está no aspecto sócio-econômico que caracteriza a sociedade brasileira. Insistem em não ver o preconceito racial como reflexo de uma sociedade como um todo, ou seja, em todos os seus níveis, pois a ideologia, onde repousa o preconceito, não está dissociada do nível

econômico, ou do jurídico-político; não está nem antes nem depois destes dois, também não está em cima ou embaixo. (...) Repetir que o preconceito racial é de origem econômica, ou em decorrência do fenômeno da luta de classes, procurar somente nas fundamentações econômicas explicação para uma situação tão complexa, não esclarece, só contesta, nem promete soluções para os diretamente interessados nela (NASCIMENTO, 1974 apud RATTS, 2007, p. 101).

As práticas discursivas em torno da sexualidade das mulheres negras, presente em uma vasta literatura e cinematografia no Brasil, expõe uma série de representações estereotipadas que reiteram o quanto a “sua capacidade sexual sobrepuja a das demais mulheres, de que sua cor funciona como atrativo erótico, enfim, de que o fato de pertencer às classes pobres e a uma raça ‘primitiva’, o faz, mais desreprimida sexualmente” (NASCIMENTO, 1974 apud RATTS, 2007, p. 106). Tais representações constituem dispositivos de saber-poder que se encarregam de perpetuar a legitimação da exploração sexual das mulheres negras através do tempo (NASCIMENTO, 1974 apud RATTS, 2007, p. 106). Com isso:

A exploração sexual de que foi vítima por parte dos senhores, determinada principalmente pela moral cristã portuguesa, que atribuía à mulher branca das classes mais altas o papel de esposa ou de "solteirona" dependentes economicamente do homem, e limitadas – quando esposa – ao papel de procriadora, ou seja sua vida sexual limitava-se à posterior maternidade, fez com que a liberação da função sexual masculina, recaísse sobre a mulher negra ou mestiça (NASCIMENTO, 1974 apud RATTS, 2007, p. 106).

Nesse sentido, podemos perceber uma parte das razões da reiteração constante de imagens racistas e sexistas acerca das mulheres negras no cinema e na literatura, bem como o elevado número de pesquisas históricas que tratam das mulheres negras apenas no período da escravidão, reafirmando as imagens de submissão e silenciando absurdamente os diversos abusos sexuais que elas sofreram. Seus sofrimentos muitas vezes são expostos sem apontar as diferentes estratégias de resistência e sobrevivência dessas mesmas mulheres, pois de alguma forma buscam enfatizar a sua passividade. Negar o protagonismo dessas mulheres negras na história é uma maneira também de opressão e invisibilização dessas mesmas mulheres.

Com isso, desejo ir além de análises meramente descritivas e carentes de historicidade sobre as imagens das mulheres negras no Brasil. Na análise de *Tendas dos Milagres* (SANTOS, 1977) e *Jubiabá* (SANTOS, 1987), busquei superar interpretações que não consideram ou simplesmente ignoram as contribuições teóricas de intelectuais e feministas negras como Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Luíza Bairros, Sueli Carneiro, Nilma Lino Gomes e tantas

outras pensadoras que apontam para a historicidade do racismo e sexismo nas práticas discursivas acerca das mulheres negras no Brasil.

A simples exposição da objetificação de corpos negros, sem qualquer historicização e crítica contundente, é bastante assustadora, pois muitas vezes pode endossar o racismo institucional e estrutural que se esconde no pretense “saber” autorizado sobre as mulheres negras. É urgente levar em consideração as perspectivas de pesquisadoras negras que fogem do senso comum, ao questionar o mito da democracia racial e a romantização do racismo e sexismo nacional. Não só no contexto brasileiro, mas em toda diáspora negra, tais reflexões se mostraram indispensáveis. Nesse sentido, é oportuno salientar que:

A produção científica dos negros desses países do nosso continente tem se caracterizado pelo avanço, autonomia, inovação, diversificação e credibilidade nacional e internacional; o que nos remete a um espírito de profunda determinação, dados os obstáculos impostos pelo racismo dominante. Mas, como já disse, é justamente a consciência objetiva desse racismo sem disfarces e o conhecimento direto de suas práticas que despertam esse empenho, no sentido de resgate e afirmação da humanidade e competência de todo um grupo étnico considerado “*inferior*” (GONZALEZ, [1988] 2018, p. 327).

É importante ainda registrar o que nos fala a ativista, médica, pesquisadora e intelectual Jurema Werneck, em sintonia com os objetivos desta pesquisa, pois acredito ser fundamental a valorização das teorias e estudos produzidos por intelectuais e feministas negras, em pesquisas que tratam de historicizar o racismo e sexismo no Brasil. Como bem disse autora:

Estamos neste país desde o século XVI. Já é hora de dar visibilidade à nossa voz. A nossos feitos. Nossos pensamentos, nossas histórias, trazem a marca do passado. Trazem um tanto de África – a África idílica que sonhamos antes da chegada da dor que a invasão europeia desencadeou. A África de histórias e feitos milenares que vieram conosco para as Américas. Outras Áfricas criamos e atualizamos nesta parte do mundo. Em nosso fazer cotidiano, criamos e recriamos esta África de nome Brasil. Unificada outra vez no encontro das mulheres (WERNECK, 2000, p. 9).

Lembremos no que se refere às representações de África, é perceptível que a historiografia do século XIX, de um modo geral, produziu e disseminou uma série de representações do continente que povoam o nosso imaginário social, no sentido do excêntrico, do exótico e do rudimentar. Em muitos escritos predominaram imagens de homens negros e mulheres negras animalizados, subservientes, promíscuos e ignorantes, ou seja, destituídos de humanidade ou infantilizados. Sem contar as que circulam nos inúmeros livros didáticos

brasileiros e que endossam ainda mais esse imaginário racista e negativo (OLIVA, 2009); e que tendem também a reafirmar a subalternidade, vulnerabilidade, passividade, servilismo, desclassificação estética, sexualidade patológica e sensualidade excessiva das mulheres negras (CARNEIRO, 1995, p. 547).

A partir das discussões teóricas apresentadas nesse capítulo, pretendo problematizar representações naturalizadas e universalizadas a respeito das mulheres negras no Brasil identificadas nos filmes *Jubiabá* (1987) e *Tenda dos Milagres* (1977), confrontando as generalizações que tendem a apagar as especificidades e pluralidades das experiências históricas dessas mulheres. Com isso busco ir mais além da noção de patriarcado hegemônico/universal, ao permitir desvelar aspectos raciais, étnicos, políticos, econômicos e culturais que se articulam nas representações cinematográficas acerca das mulheres negras no Brasil.

Com o intuito de melhor apreender minhas análises a partir das perspectivas apresentadas, me vejo em sintonia com o olhar de Stuart Hall ao afirmar que “o conceito de representação passou a ocupar um novo e importante lugar no estudo da cultura” (2016, p.31). Pensar as representações cinematográficas e literárias, concatenadas nas discussões de raça, classe e gênero, por exemplo, nos dá um panorama ampliado a respeito de temas relegados ao silenciamento, ocupando espaços de não centralidade. Neste caso, enfatizo que “representar envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos” (HALL, 2016, p.31) e que se aplicam a corpos negros destituídos de humanidade.

Para finalizar o presente capítulo, não há como não destacar a imensa contribuição aos feminismos negros, das intelectuais Kimberlé Crenshaw²¹ ao problematizar o conceito da interseccionalidade; e bell hooks, que embasam o nosso ponto de vista nessa tese. No olhar atento às representações literárias e cinematográficas e na crítica contundente ao cinema e à literatura, descortinamos “imagens de controle” naturalizadas, que serão descritas e tratadas nos próximos capítulos desse trabalho. Neste caso, vale registrar que:

²¹ Intelectual negra estadunidense, que a partir de sua participação na Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Formas Conexas de Intolerância, em Durban, na África do Sul, no ano de 2001; apontou a partir do significado e dos atravessamentos das diversas formas de opressão como o racismo, sexismo, capitalismo, etc.; permitindo as interações simultâneas dessas opressões. Ver: CRENSHAW, Kimberlé. Mapeamento as margens: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres não-brancas. Tradução Carol Correia. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/mapeando-as-margens-interseccionalidade-politicas-de-identidade-e-violencia-contra-mulheres-nao-brancas-de-kimberle-crenshaw%E2%80%8A-%E2%80%8Aparte-1-4/> Acesso em 22 março 2021. E, CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. Revista Estudos Feministas, v. 10, n. 1, Florianópolis. Jan. 2002. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2002000100011&script=sci_arttext Acesso em 22 março 2021.

Existem espaços de agência para pessoas negras, onde podemos ao mesmo tempo interrogar o olhar do Outro e também olhar de volta, um para o outro, dando nome ao que vemos. O “olhar” tem sido e permanece, globalmente, um lugar de resistência para o povo negro colonizado. Subordinados nas relações de poder aprendem pela experiência que existe um olhar crítico, aquele que “olha” para registrar, aquele que é opositor. Na luta pela resistência, o poder de dominado de afirmar uma agência ao reivindicar e cultivar “consciência” politiza as relações de “olhar” – a pessoa aprende a olhar de certo modo como forma de resistência (HOOKS, 2019, p. 217).

Vemos explicitamente uma ideia de agenciamento e de valorização do ponto de vista feminista negro, ao destacar a importância de um olhar sensível no que se refere à população negra e as mulheres negras, especificamente. Esse exercício não é fácil, pois as estruturas de poder, calcadas numa base eurocêntrica, colonialista e sexista, resistem à desconstrução de “verdades” que não se sustentam quando confrontadas a partir de realidades possíveis, como bem faz o *cinema negro* como testemunha de novos paradigmas.

CAPÍTULO 2

De romances literários a adaptações cinematográficas: política, intelectualidade e estética em *Tenda dos Milagres* e *Jubiabá*

2.1 Cinema e literatura: fontes históricas e metodologia

Conforme observei em estudos anteriores²², é imprescindível evidenciar a relevância do cinema como fonte histórica e, tal qual vem sendo assumido por vários/as historiadores/as, desde os anos de 1960 e 1970 (MISKELL, 2011, p. 283), como “novo objeto” incorporado ao fazer historiográfico, marcadamente a partir das mudanças introduzidas pela Nova História²³ (MORETTIN, 2003, p. 12). Nesse caso, vale ressaltar que Marc Ferro (1992) foi um dos responsáveis mais notáveis por essa incorporação ao apontar e discutir o cinema como documento histórico, por ser uma linguagem que oferecia uma visão importante das sociedades que a fizeram e a assistiram (MISKELL, 2011, p. 282-283). No início dos anos 1970, o autor enfatizou o papel social e político que os filmes podem ter nos contextos em que foram produzidos e difundidos, concebendo-os como “agentes da história”. Desse modo, propôs uma “leitura histórica do filme”, analisando sua trajetória de produção e distribuição, percebendo os agentes econômicos e políticos envolvidos na sua produção, as repercussões políticas de seus conteúdos, as polêmicas ou conflitos que o gerou, bem como os motivos e os interesses que levaram à sua ampla difusão/aceitação ou até mesmo, em alguns casos, à sua proibição (FERRO, 1992).

Analisado “como um discurso localizado temporal e espacialmente, que reproduz determinados valores, concepções, ideologias do seu tempo, (...) o filme passa a ser visto como uma fonte histórica relevante para a compreensão do tempo histórico de sua produção e exibição” (MACHADO, 2015, p. 19). Entretanto, vale ressaltar que nos filmes “a imagem não ilustra nem reproduz a realidade, ela a reconstrói a partir de uma linguagem própria que é

²² Ver NASCIMENTO, Renata Melo Barbosa do. *Mulheres Negras em Rio, 40 Graus (1955)*: representações de Nelson Pereira dos Santos. i.ed. Curitiba: Appris, 2020.

²³ Cf. LE GOFF, J. História. In: ROMANO, R. (Org.). *Enciclopédia Einaudi, Memória – História*. [S.l.]: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. v. 1, p. 158-259; e LE GOFF, J. L’histoire nouvelle. In: LE GOFF, J. et al. (Orgs.). *Les Encyclopédies du Savoir Moderne – La Nouvelle Histoire*. Paris: CEPL, 1978. p. 210-241; de Le Goff e Pierre Nora, ver: LE GOFF, J., NORA, P. (Orgs.). *História: novos objetos*. Trad.: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976; por fim, ver GARÇON, F. Des necesanciennes. In: GARÇON, F. (Dir.). *Cinéma et Histoire*. Autour de Marc Ferro. *CinémAction*, n. 65, p. 9-18, oct./déc. 1992.

produzida num dado contexto histórico” (KORNIS, 1992, p. 238). Apesar de haver um número razoável de historiadores/as, ainda na contemporaneidade, a desconfiar ou não dar crédito à possibilidade dos filmes como fontes históricas, considero muito oportuna a afirmação de Mônica Kornis quando diz que:

[...] o filme adquiriu de fato o estatuto de fonte preciosa para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico. (...) ele passa a ser visto como uma construção que, como tal, altera a realidade através de uma articulação entre a imagem, a palavra, o som e o movimento. Os vários elementos da confecção de um filme – a montagem, o enquadramento, os movimentos de câmera, a iluminação, a utilização ou não da cor – são elementos estéticos que formam a linguagem cinematográfica, conferindo-lhe um significado específico que transforma e interpreta aquilo que foi recortado do real (KORNIS, 1992, p. 239).

No que se refere à análise fílmica pelos historiadores, a autora diz ainda que:

Um primeiro aspecto é o reconhecimento de que, tratado como documento histórico, o filme requer a formulação de novas técnicas de análise que deem conta de um conjunto de elementos que se interpõem entre a câmera e o evento filmado. As circunstâncias de produção, exibição e recepção envolveriam toda uma gama de variáveis importantes que deveriam ser consideradas numa análise do filme. Na base desta postura, evidentemente, está a recusa ao princípio de que a imagem é reflexo imediato do real, e que, portanto, ela traduz a verdade dos fatos. Um segundo aspecto comum é o reconhecimento de que todo filme é um objeto de análise para o historiador (KORNIS, 1992, p. 242-243).

O universo cinematográfico contém algo instigante e ao mesmo tempo fantástico, pois as imagens, os sons e os diálogos que difundem são eficazes em incidir sobre nossas percepções, imaginários e práticas sociais. Portanto, é fundamental levar em consideração que uma obra de ficção ou até uma obra histórica/documentária é capaz de influenciar amplamente nossas visões acerca de eventos, relações sociais, pessoas e lugares. Importante reiterar que, ao longo do século XX, o cinema foi ganhando espaço e conquistando um grande público que aprecia e interage a partir de imagens e sons que se conectam com diversas realidades e subjetividades. Desse modo, os diálogos e as imagens que emergem das telas do cinema podem ser apreendidos como produtos e processos do Imaginário Social. Os imaginários sociais abrigam certos conjuntos de representações que funcionam como peças efetivas e eficazes de controle da vida social e coletiva, sendo também objetos e lugares de conflitos sociais latentes (NASCIMENTO, 2020, p. 22-23).

Como bem explica Baczko, “o imaginário social elaborado e consolidado por uma coletividade é uma das respostas que esta dá aos seus conflitos, divisões e violências reais ou potenciais” (1985, p. 309). Nesse caso, os imaginários, ao mesmo tempo em que informam sobre as realidades, são capazes de constituir um apelo para a ação, de suscitar a adesão a um sistema de valores, modelando comportamentos como forças reguladoras; em caso de necessidade, arrastando os indivíduos para uma ação comum, acentuando diversos conflitos sociais (BACZKO, 1985). Assim as representações que compõem os imaginários sociais podem ser entendidas como matrizes e efeitos de práticas sociais, que constituem processos de subjetivação em uma sociedade.

O cinema, além de fonte de prazer estético e de divertimento, pode ser tomado como fonte de estudos por comportar esses indícios reveladores dos imaginários de uma época/lugar. Trata-se de um imenso universo de possibilidades, no mínimo, desafiadoras. Basta registrar a observação de Marcos Napolitano quando diz que “(...) a força das imagens, mesmo quando puramente ficcionais, tem a capacidade de criar uma ‘realidade’ em si mesma, ainda que limitada ao mundo da ficção, da fábula encenada e filmada” (2015, p. 237). Entretanto, não podemos perder de vista que o cinema é indiscutivelmente um meio normatizador de disseminação de costumes, imaginários, representações, discursos, valores, normas, crenças e códigos de conduta construídos socialmente. Como bem ressalta Barros:

[...] O cinema é “produto da história” – e, como todo produto, um excelente meio para a observação do “lugar que o produz”, isto é, a sociedade que o contextualiza, que define a sua própria linguagem possível, que estabelece os seus fazeres, que institui as suas temáticas. Por isso, qualquer obra cinematográfica – seja um documentário ou pura ficção – é sempre portadora de retratos, de marcas e de indícios significativos da sociedade que a produziu. É nesse sentido que as obras cinematográficas devem ser tratadas pelo historiador como “fontes históricas” significativas para o estudo das sociedades que produzem filmes de todos os gêneros possíveis. A mais fantasiosa obra cinematográfica de ficção tem por trás de si ideologias, imaginários, relações de poder, padrões de cultura (BARROS, 2012, p. 67-68).

Sobre os modos de análise fílmica no campo da história, Mônica Kornis nos diz que “o filme deve ser examinado como um trabalho acabado – na sua combinação de elementos visuais e sonoros – e pelos efeitos que produz” (1992, p. 246). Nessa perspectiva, busquei desenvolver uma análise dos filmes em duas etapas²⁴, tendo em vista a historicização das condições de

²⁴ Essa metodologia foi inspirada na proposta de Cristiane Nova para análise do filme como documento histórico. Disponível em: https://www.academia.edu/300773/O_Cinema_Eo_Conhecimento_Da_Hist%C3%B3ria.

produção/enunciação dessas representações cinematográficas das mulheres negras. Na primeira, analisei as condições externas ao filme, a partir de uma investigação do período de produção e de lançamento das obras, da biografia do diretor/produtor/roteirista, das concepções estéticas do filme, do elenco de atores e atrizes, da linguagem cinematográfica utilizada, das sinopses e das aproximações e distanciamentos com a obra literária adaptada. Na segunda etapa, fiz a análise interna do filme, ou seja, do seu conteúdo: enredo, personagens, diálogos, cenas, indumentária, gestos, imagens, sons e trilha sonora que, de forma direta ou indireta, caracterizam as personagens femininas negras. Nessa análise, considerei, portanto, que “o filme possui um texto visual – que merece, assim como o texto escrito, uma análise interna e, como artefato cultural, possui sua própria história e um contexto social que o cerca” (KORNIS, 1992, p. 246). Nesse emaranhado de possibilidades, atentei também para a literatura na qual as obras cinematográficas se ancoraram, lembrando que tanto a literatura quanto o cinema apresentam representações sociais que marcam e produzem “verdades” em determinados contextos, como expressões artísticas que comportam historicidade. Nesse caso, a partir do mapeamento das representações das mulheres negras, parti para uma análise discursiva que, de acordo com Stuart Hall (2016), está interessada nos efeitos e nas consequências das representações, isto é, na “política das representações”, a fim de examinar:

[...] não apenas como a linguagem e a representação produzem sentido, mas como o conhecimento elaborado por determinado discurso se relaciona com o poder, regula condutas, inventa ou constrói identidades e subjetividades e define o modo pela qual certos objetos são representados, concebidos, experimentados e analisados (HALL, 2016, p. 27).

O principal objetivo dessa abordagem consiste em *historicizar* representações, discursos, conhecimentos e “verdades”, considerando as formas como poder e conhecimento estão calcados em contextos e histórias particulares (HALL, 2016, p. 93). Com base em Foucault (fonte?), o foco desse tipo de análise está nos discursos como sistemas de representações. Como bem explica Hall, o discurso:

[...] define e produz os objetos do nosso conhecimento, governa a forma com que o assunto pode ser significativamente falado e debatido, e também influencia como ideias são postas em prática e usadas para regular a conduta dos outros. (...) Significados e práticas significantes são, portanto, construídos dentro do discurso (HALL, 2016, p. 80-81).

Alguns tipos de análise de representações étnico-raciais nos filmes têm sido bastante “corretivas”, na medida em que se dedicam apenas a demonstrar erros, distorções e acertos:

[...] como se a verdade de uma comunidade fosse simples, transparente e facilmente acessível, e mentiras fossem facilmente desmascaradas. (...) chegando a um impasse no qual diversos espectadores ou críticos defendem apaixonadamente sua própria visão do real (SHOHAT & STAM, 2006, p. 261).

Nessa perspectiva, entendo que as verdades são contingentes, “qualificadas a partir de certas perspectivas, que informam a visão de mundo de certas comunidades” (SHOHAT & STAM, 2006, p. 263). Não importa discutir a fidelidade das representações cinematográficas a uma verdade ou realidade preexistente das mulheres negras, mas, sim, a orquestração de discursos e de perspectivas coletivas inscritas nessas representações. A abordagem discursiva do filme está interessada nos tipos de discursos que ele produz e difunde, bem como nas dimensões estéticas e políticas de suas representações.

Nessa possibilidade de análise, Ella Shohat e Robert Stam, nos colocam algumas perguntas que orientam as análises fílmicas:

[...] construção de quem? E em conjunção com quais ideologias e discursos?” (p. 265); (...) “Que histórias são contadas? Como elas são produzidas, disseminadas, recebidas? Quais são os mecanismos estruturais da indústria cinematográfica e dos meios de comunicação? (p. 270); (...) “Quem está falando através do filme? Quem se imagina que esteja ouvindo? Quem está de fato ouvindo? Quem está olhando? E que desejos sociais são mobilizados pelo filme? (2006, p. 299).

Esse tipo de abordagem das representações, baseada nos estudos de estereótipos, traz contribuições indispensáveis:

1. revelar padrões opressivos de preconceito no que à primeira vista poderia parecer um fenômeno aleatório e esporádico;
2. enfatizar a devastação psíquica infligida através dos retratos sistematicamente negativos sobre suas vítimas, seja através da internalização do estereótipo, seja através dos efeitos negativos de sua disseminação; e
3. assinalar a funcionalidade social dos estereótipos, demonstrando que eles não constituem erros de percepção, mas uma forma de controle social, exemplos do que Alice Walker chamou de “prisões de imagens” (SHOHAT & STAM, 2016, p. 289).

Muito além dos estereótipos construídos, podemos acessar também as “imagens de controle”, mencionadas pela pensadora, intelectual e feminista negra Patrícia Hill Collins, nos

idos anos 1980, quando trata das imagens que colocam mulheres negras em lugares naturalizados de subserviência e subalternidade como prostitutas, hipersexualizadas ou assexualizadas e boçais. Indo na mesma linha de análise da intelectual Lélia Gonzalez, a autora chama atenção para as “noções de mulata, doméstica e mãe preta” (2018, p. 192), e, portanto, para o modo como “as ideologias racistas e sexistas permeiam a estrutura social” e se tornam hegemônicas, ao serem “vistas como naturais, normais e inevitáveis” (COLLINS, 2019, p. 35).

Antes de analisar as representações das mulheres negras nos dois filmes em questão, devo enfatizar que minhas análises não têm a pretensão, em nenhum momento, de estabelecer hierarquias entre as linguagens literárias e cinematográficas, mas, sim, de compreendê-las igualmente, em seus respectivos contextos de produção (STAM, 2008). Trato igualmente as representações literárias e cinematográficas como dispositivos²⁵ de saber-poder que atuaram também na produção da exclusão, inferiorização e invisibilidade das mulheres negras em nossa sociedade, constituindo “imagens de controle” sobre a vida e existência das mulheres negras no Brasil.

Na abordagem dos filmes, parto inicialmente dos escritos de Robert Stam (2006) sobre os estudos de adaptações cinematográficas de um romance literário. Segundo o autor:

O texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar. A adaptação cinematográfica de um romance faz essas transformações de acordo com os protocolos de um meio distinto, absorvendo e alterando os gêneros disponíveis e intertextos através do prisma dos discursos e ideologias em voga, e pela mediação de uma série de filtros: estilo de estúdio, moda ideológica, restrições políticas e econômicas, predileções autorais, estrelas carismáticas, valores culturais e assim por diante. Uma adaptação consiste em uma leitura do romance e a escrita de um filme (STAM, 2006, p. 50).

Em vez de apontar as “perdas”, “traições”, “deformações” ou “infidelidades” na transição do romance ao filme, entendo que as adaptações fazem parte de um “espectro de produções culturais” que estão no mesmo nível das obras literárias. “Dentro de um mundo extenso e inclusivo de imagens e simulações, a adaptação se torna apenas um outro texto, fazendo parte de um amplo contínuo discursivo” (STAM, 2006, p. 24). Segundo Douglas Rodrigues de Sousa:

²⁵ Foucault define o dispositivo como “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos” (2000, p. 244).

Entendemos que a discussão sobre a fidelidade ao texto não cabe no presente dos estudos das recriações literárias em suas variadas dimensões. A obra, seja ela qual for, quando recriada é “outra coisa” que ela mesma enseja e evoca em seu sentido novo. Essa “outra coisa” é uma obra nova, com suas nuances e interpretações assumidas (SOUSA, 2017, p. 157).

Como bem explica Linda Hutcheon, “qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (2013, p. 45). Nesse sentido, a adaptação cinematográfica é aqui apreendida como um “texto visual – que merece, assim como o texto escrito, uma análise interna”, pois como artefato cultural “possui sua própria história e um contexto social que o cerca” (KORNIS, 1992, p. 246). Não estou preocupada quanto à fidelidade do documento escrito/literário ou visual/cinematográfico, pois sem dúvidas “há diferentes motivos por trás da adaptação, e poucos envolvem a questão da fidelidade” (HUTCHEON, 2013, p. 13-14). Ainda segundo Hutcheon, “nem o produto nem o processo de adaptação existem num vácuo: eles pertencem a um contexto – um tempo e um lugar, uma sociedade e uma cultura” (2013, p. 17).

2.2 Identidade nacional e democracia racial: de Jorge Amado para Nelson Pereira dos Santos

Nesta tese optei por analisar os modos de subjetivação (construção de sujeitos) engendrados nas representações de mulheres negras veiculadas nos filmes *Tendas dos Milagres* (1977) e *Jubiabá* (1987), ambas obras homônimas do escritor Jorge Amado, adaptadas pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos. A escolha dos filmes se justifica, não só pela relevância das obras literárias desse escritor no cinema nacional, e na sua grande participação na cena política e cultural, com destacada contribuição na construção da identidade nacional brasileira, mas também pelo *status* de Nelson Pereira dos Santos, tido como um dos mais importantes cineastas brasileiros, graças às suas inovações estéticas, no modo como retratou as culturas ditas “populares” (FERREIRA, 2014, p. 3). Santos também por ser considerado inspirador e precursor do Cinema Novo, com os filmes *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), obras fortemente associadas ao neorealismo italiano. Portanto, trata-se de dois nomes importantes na cena artística brasileira do século XX: Amado, na literatura, e Santos, no cinema (SOUSA, 2017, p. 14).

Tanto o literato, quanto o cineasta, contribuíram para a “construção” de uma identidade nacional calcada no “mito da democracia racial”, onde a miscigenação é festejada, sem dar o devido destaque aos conflitos raciais e/ou de gênero vigentes na sociedade nacional. Suas obras estão vinculadas, portanto, às discussões políticas e a um certo projeto de brasilidade em andamento. Focando nos conflitos sociais ligados preponderantemente a uma questão de classe, negam ou invisibilizam as questões raciais e de gênero. Porém, suas obras denotam uma realidade fortemente hierarquizada, em que mulheres negras se encontram na base da pirâmide social. Baseadas numa hierarquização em que a população negra ocupa papéis de subserviência e constantes invisibilidades, diante do ideal normalmente esperado do branqueamento que se materializa na mestiçagem, perpetuam, assim, a manutenção dos privilégios impostos pela branquitude²⁶ nacional e o conseqüente apagamento da população negra²⁷

Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos, mesmo explicitando um ideário contrário à visão cientificista do século XIX e início do XX, em que a população negra era considerada símbolo do que é de mais retrógrado, repulsivo, imoral, lascivo, violento e de pouca inteligência²⁸, temas esses muito bem trabalhados em obras como *Jubiabá* (AMADO, 1935) e *Tendas dos Milagres* (AMADO, 1969), não vão além, quando acreditam que a mestiçagem era a saída para os problemas sociais/raciais presentes no Brasil. Assim, deixam sem questionamento, por exemplo, o aspecto colonialista e eurocêntrico da cultura brasileira, algo que está introjetado na construção de uma identidade nacional forjada num contexto “pacífico” e cordial em relação ao branco-colonizador.

²⁶ Conceito que vê a perspectiva da população branca também como racializada. Essa noção amplia as discussões do lugar de privilégio branco dentro de uma sociedade historicamente racializada, mas que sempre tomou a racialização apenas para os não-brancos (população negra, indígena e asiática). Para uma discussão ampla, ver as obras: *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Iray Carone, Maria Aparecida Bento (organizadoras). 6.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014 e *Branquitude: estudo sobre a identidade branca no Brasil*. Tânia Mara Pedroso Muller, Lourenço Cardoso. 1.ed. Curitiba: Appris, 2017.

²⁷ Importante destacar os eufemismos impostos na história nacional em que a população negra é diluída em termos como “morena/o”, “mulata/o”, “parda/o”, etc. Como nos informa o historiador Jerry Dávila, “(...) Desde 1940, o recenseamento brasileiro empregou quatro categorias de cor: *branco, pardo, preto e amarelo*. *Pardo* era um termo especialmente elástico, porque era empregado para descrever qualquer pessoa de ascendência africana, indígena ou europeia. Ainda que os educadores geralmente aderissem a esse último conjunto de categorias, às vezes substituíam *pardo* por *mulato*”. Dávila complementa que, “essas categorias foram desconstruídas (...), o IBGE decidiu limitar as escolhas a branco, negro e amarelo, com uma linha horizontal para qualquer outra resposta que não se enquadrasse nas demais. Depois que o censo foi efetuado, todavia, todas as linhas horizontais foram tabuladas e publicadas sob a categoria *pardo*. É importante observar que o significado de *pardo* era – e é – ambíguo. Em dicionários de português, é definido tanto como ‘cinza’ como quanto ‘marrom’, e suas conotações são igualmente ambíguas, porque os brasileiros usam a palavra com pouca frequência no dia a dia” (DÁVILA, 2006, p. 44, grifos do autor).

²⁸ Lembrando que: “Esse tipo de pensamento, identificado como *racismo científico*, obteve enorme repercussão e prestígio nos meios acadêmicos e políticos do século XIX, como demonstram, além das de Arthur de Gobineau, as obras de Cesare Lombroso, Enrico Ferri e, no Brasil, Silvio Romero e Raimundo Nina Rodrigues” (ALMEIDA, 2018, p. 23).

Jorge Amado foi alçado como um dos “intérpretes do Brasil” por incluir em suas obras determinados símbolos que configuraram uma *peculiar* identidade, principalmente após a publicação de *Gabriela, Cravo e Canela* (1958), literatura que representou uma guinada em sua trajetória intelectual, bem como no grande sucesso de público e crítica que essa obra suscitou (CALIXTO, 2011). Basta constatar o enorme sucesso, tanto nas telas da televisão, sendo lançada em 1975 pela TV Globo, como no cinema, no ano de 1983, pela adaptação fílmica do cineasta Bruno Barreto. Não por acaso, tal obra é considerada um marco na trajetória literária de Amado.

Cabe notar que essa obra foi realizada após sua desvinculação do Partido Comunista Brasileiro (PCB), representando a sua liberação das “amarras ideológicas do militante político e deixado para trás a perspectiva única do romance proletário” (CALIXTO, 2016, p. 79)²⁹. Lembremos que Jorge Amado foi vinculado ao PCB entre os anos 1930 e 1950, e que sua trajetória e suas obras não podem ser entendidas como desvinculadas de seu posicionamento e de seu protagonismo político. Inclusive, devemos lembrar que Jorge Amado foi eleito por São Paulo em 1945 como Deputado Constituinte, exercendo seu mandato entre os anos de 1946 a 1948. Além disso, foi proponente de duas emendas à Constituição de 1946, a primeira que se refere à liberdade de culto religioso, e a outra aos direitos autorais. O próprio romancista descreve o que o motivou e o processo para o êxito, no que se refere à emenda da liberdade religiosa e ao uso de sua habilidade política, aproveitando-se da fama de respeitável intelectual e romancista, num momento político nada favorável à sua vinculação política/ideológica, relatada em *Navegação de Cabotagem*:

Se de algo me envaideço quando penso nos dois anos que perdi no Parlamento é da emenda que apresentei ao Projeto de Constituição – Senado e Câmara reunidos em Assembleia Constituinte, discutimos e votamos a Constituição de 1946 –, emenda que, vitoriosa, mantida até hoje veio garantir a liberdade de crença no Brasil. (...) A República, ao ser proclamada, decretara a separação entre o Estado e a Igreja – a Católica Romana. Mas a liberdade religiosa que dela devia decorrer não passara do papel, uma farsa. (...) Se protestantes e espíritas passavam maus pedaços, das religiões afro-brasileiras nem falar. Desde mocinho, rapazola cursando a vida popular baiana, inclusive nas casa-de-santo, nos terreiros de candomblé, com Edison Carneiro, Arthur Ramos, Aydano do Couto Ferraz, foi-me dado testemunhar a violência desmedida com que os poderes do Estado e da Igreja tentaram aniquilar os valores culturais provenientes de África. Buscavam exterminar tradições, costumes, línguas

²⁹ Para uma ideia mais ampla desse período ver a tese *História e Memória da Trajetória Político – Intelectual de Jorge Amado*, defendida no ano de 2016 no Departamento de História da UFF, pela historiadora Carolina Fernandes Calixto, que buscou investigar a trajetória político-intelectual de Jorge Amado, assim como a memória construída acerca desse percurso, inclusive pelo próprio autor, deslocando o foco da atenção para, especialmente, o período entre 1956 e 1985.

tribais, os deuses, eliminar por completo as crenças da gente pobre mais sofrida (AMADO, 2012, p. 65-66).

Trata-se de uma citação longa, mas necessária para que possamos perceber a importância da liberdade das religiosidades de matriz africana para o romancista, evidenciadas em obras como *Jubiabá* (1935), *Os pastores da Noite* (1964) e *Tenda dos Milagres* (1969), por exemplo. Isso também nos ajuda a atentar às suas redes de sociabilidades e ao intenso momento político que o Brasil estava vivendo, e do qual Amado fazia parte atuante, não sendo um mero coadjuvante ou alienado de sua realidade.

Interessante também citar que, nesse período, Amado foi contemporâneo de Gilberto Freyre na mesma Assembleia Constituinte quando deputado³⁰, e este último teve participação no que se refere à emenda de liberdade religiosa, sendo testemunha do forte empenho de Jorge Amado para que a emenda tivesse êxito. Como escreve Jorge Amado:

[...] Fiquei à espreita de Gilberto Freyre, deputado por Pernambuco (pela Esquerda Democrática, creio), o mestre de Apipucos não comparecia a todas as sessões, não dava tamanha confiança à Assembleia, quando subia à tribuna o plenário se enchia, as galerias ficavam repletas, os jornalistas agitavam-se indóceis, Otto Lara Resende deve se lembrar. Mal o vi, sequestrei-o dos admiradores, levei-o a um canto, mostrei-lhe a emenda – os xangôs do Recife vão poder dançar em paz –, ele colocou-lhe o valioso autógrafa, comentou em voz baixa, o sorriso sedutor: “Por que não pensei nisso?”. Assim andei de bancada em bancada, de deputado a deputado, de Octavio Mangabeira a Milton Campos, de Hermes Lima a Café Filho, de Nestor Duarte a Vargas Neto, obtive para mais de oitenta assinaturas, o apoio de Cirilo Júnior e o de Prado Kelly, líderes do PSD e da UDN. Com a aprovação da emenda, a liberdade religiosa foi inscrita na Constituição, tornou-se lei (AMADO, 2012, p. 68).

São indiscutíveis as relações entre as vidas de Jorge Amado, de Gilberto Freyre³¹ e do próprio Nelson Pereira dos Santos³², sobretudo, em sua simbiose de ideias e de modos de ver e agir no mundo. Basta nos atentarmos para as trajetórias de suas produções e posicionamentos

³⁰ Gilberto Freyre representava a União Democrática Nacional (UDN), fundada no ano de 1945, de orientação conservadora.

³¹ Ilana Seltzer Goldstein nos informa em *O Brasil Best Seller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional*, que “(...) em 1947, o próprio Jorge Amado indicou Gilberto Freyre para o Prêmio Nobel de Literatura, perante a Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados. (...) Jorge Amado declarou que Freyre ‘desempenhou um grande papel’ no Brasil. Durante entrevista em que Gilberto Freyre havia caracterizado a si mesmo como ‘gênio’ (significando a genialidade o máximo de criatividade possível numa área de atuação), a entrevistadora perguntou se mais alguém no país poderia ser caracterizado como gênio. Freyre replicou: ‘Vila-Lobos, Aleijadinho e talvez Jorge Amado, muito meu amigo’. De forma mais ou menos direta, são significativas as correlações entre os dois autores e suas respectivas obras” (Goldstein 2003, p. 108-109).

³² Fora a admiração que Nelson Pereira dos Santos nutre pelas obras de Jorge Amado, relatada em vários momentos, em 1955, quando da polêmica da censura federal que o filme *Rio, 40 Graus* (1955) sofreu antes de sua estreia, o próprio Jorge Amado “manifestou-se a favor do fim da censura desse filme, argumentando que este tipo de censura poderia atingir também outras linguagens culturais, como o teatro, a literatura e a música” (NASCIMENTO, 2020, p. 53).

políticos, em seus respectivos espaços de atuação, lembrando de tratar-se de homens e brancos, oriundos de um meio social privilegiado, mesmo com suas diferenças e suas dificuldades peculiares. Vale registrar que *O país do carnaval* (1931)³³, *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar Morto* (1936) e *Capitães de Areia* (1937) – obras essas de Jorge Amado –, foram contemporâneas às obras *Casa Grande & Senzala* (1933) e *Sobrados e Mucambos* (1936) de Gilberto Freyre e que nessa mesma década de 1930, vivia-se uma efervescência de novos conceitos³⁴, bem como uma nova conformação política³⁵.

Além do mais, Gilberto Freyre foi considerado referência no que ficou denominado *Regionalismo Nordestino*, numa total inversão do que apregoavam os modernistas de São Paulo. De acordo com Calixto:

[...] Segundo esta corrente, que deu origem ao “romance de 30”, para se conseguir a unidade devia-se pensar antes a diversidade, e neste sentido, pensar as regiões, e não uma coleção arbitrária de estados, como os verdadeiros elementos constitutivos da nação. Assim, para ser nacional era preciso, antes de tudo, ser regional e pensar o País desta forma, pois deste modo respeitar-se-ia a grande heterogeneidade de um Estado-nação de dimensões continentais tal como o Brasil. Assentando a identidade nacional no tripé “negritude, mestiçagem e lusitanismo”, sob uma ótica extremamente positiva, Freyre ia ao encontro de demandas urgentes no Brasil dos anos 1930. Por enxergar a integração racial, étnica e cultural enquanto um fator de originalidade, ele indicava novas perspectivas de futuro (CALIXTO, 2011, p. 54).

Destacar esses pormenores nas trajetórias desses intelectuais nos leva a pensar como foi construído o processo político e cultural em que a “baianidade” de Jorge Amado se conectava com as ideias de Freyre. Nesse regionalismo que se incorpora em premissas de caráter nacional e, quiçá, universal, devemos atentar para os rumos tomados na história de suas trajetórias, lembrando que tais acontecimentos ficaram conhecidos como “o chamado ‘romance de 30’ – representado por autores como Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos e Jorge Amado – surgiu pouco depois do brado regionalista de Freyre, e não há como negar certo parentesco entre os dois” (GOLDSTEIN, 2003, p. 100).

³³ “(...) Apesar de não ter sido a primeira produção literária do escritor, nem o seu primeiro romance, esta obra é conhecida como “romance de estreia”, por marcar decisivamente, a entrada de Amado no campo literário e intelectual no início dos anos 1930” (CALIXTO, 2011, p. 56).

³⁴ Importante registrar as obras *Evolução política do Brasil* (1933) de Caio Prado Júnior e *Raízes do Brasil* (1936) de Sérgio Buarque de Holanda, que davam a nova tônica do pensamento social brasileiro de então.

³⁵ “Em 1930, acontece o golpe de Estado de Getúlio Vargas, que instaura o populismo (República Nova ou Segunda República) e substitui o Estado oligárquico, voltado exclusivamente para os interesses dos cafeicultores, com a consequente diversificação da economia” (GOMES, 1988, p. 11).

Não tenho como objetivo me aprofundar nas querelas que se referem à estética literária e suas possíveis “filiações a correntes culturais e literárias” (ROSSI, 2009, p. 29), ou até que ponto Freyre foi considerado, em diversos momentos, precursor de um novo “olhar” para o Brasil, pois até então se acreditava numa visão darwinista de sociedade³⁶, que se expressava também na literatura. Porém, entender as críticas sociais formuladas por esses intelectuais, materializadas numa flagrante contraposição às formas de ver e representar a sociedade nacional até os anos de 1920, nos ajuda a entender as condições de produção das obras desses intelectuais.

Vejamos o que nos afirma Antonio Candido ao relatar que,

No Nordeste do país as influências modernistas foram contrabalançadas por um forte movimento tradicionalista, cujo programa foi renovar mediante uma espécie de explosão do regionalismo, fazendo dele instrumento não apenas de reinterpretação histórico-social, mas de bússola na escolha dos temas poéticos e narrativos, numa retomada distante de certas preocupações do século passado, como se manifestavam em Franklin Távora e Silvio Romero. A cidade de Recife foi o centro desse regionalismo modernizador, tendo como teórico e figura central Gilberto Freyre (1900-1987), sociólogo, historiador social, escritor de rara imaginação criadora, que contribuiu de modo decisivo para reorientar os estudos sobre o Brasil (CANDIDO, 2015, p. 97).

Claro que tais discussões estavam em voga na trajetória política/intelectual de Amado, num momento inicial de sua consolidação intelectual nos anos 1930, fazendo também parte dessa linha regionalista figuras como José Lins do Rego. E lembremos que em seus primeiros escritos havia uma predominância de ver e de construir seus personagens por meio das lutas de classe, por certo influenciada pela sua filiação política (ROSSI, 2009; CALIXTO, 2011). Com o desenrolar de sua produção literária, vemos fortemente emergir (nos enredos de suas obras) a miscigenação como foco e saída para os fortes e profundos problemas sociais vigentes no Brasil.

Por outro lado, não podemos perder de vista que negras e negros no Brasil sempre estiveram presentes, de alguma forma, nos espaços de produção política e intelectual. Como bem revela a historiadora Ana Flávia Magalhães Pinto (2018), literatos como José Ferreira de Menezes, Luiz Gama, José do Patrocínio e Machado de Assis que, em pleno século XIX³⁷ já se

³⁶ “Nina Rodrigues, por exemplo, um famoso médico da escola baiana, adepto do darwinismo racial e dos modelos do poligenismo – que defendiam que as raças humanas correspondiam a realidades diversas, fixas e essenciais, e portanto não passíveis de cruzamento –, acreditava que a miscigenação extremada era ao mesmo tempo sinal e condição da degenerescência” (SCHWARCZ, 2012, p.20-21).

³⁷ Obra fundamental para que possamos perceber, que intelectuais negros tiveram papéis de destaque na construção de nossa sociedade, frutos de todo tipo de contradições sociais, cujo peso das desigualdades raciais justificam até

viam envolvidos nos intrincados debates sobre a construção da identidade nacional, lidando com as contradições de seu tempo, e tentando se firmar, de maneira digna e magistral, nessa lógica historicamente reiterada de apagamentos e silenciamentos da população negra nos espaços de produção literária e jornalística.

Jorge Amado, Gilberto Freyre e o próprio Nelson Pereira dos Santos fazem parte e são representantes desse jogo das visibilidades e invisibilidades da população negra na construção da imagem de um país que se coloca como uma nação verdadeiramente cordial, portanto, dissimulada, como bem assinala a historiadora Wlamyra de Albuquerque em *O jogo da dissimulação: abolição e cidadania negra no Brasil* (2009). A autora nos apresenta, de maneira inteligente e instigante, como se deu o longo processo de emancipação de escravizados no Brasil, nas três últimas décadas do século XIX, evidenciando algo muitas vezes ocultado em nossa historiografia, o “quão decisivo foi o papel da racialização para as elites políticas do país naqueles anos de incerteza, estimulando o florescimento de práticas ambigualmente discriminatórias e paternalistas sob o regime republicanos” (ALBUQUERQUE, 2009, p. 16). Tais fatos, nitidamente reverberaram ainda no transcorrer do século XX, atravessando as representações literárias e cinematográficas da população negra no Brasil.

Nelson Pereira dos Santos, através de suas lentes e de sua vasta filmografia, explora as ideias de Gilberto Freyre, bem como as narrativas de Jorge Amado, que tanto influenciaram sua produção artística. Basta nos atentarmos, mais uma vez, para o filme *Rio, 40 Graus* (1955), onde os meninos vendedores de amendoim na trama foram inspirados pelos meninos de *Jubiabá* (1935) e *Capitães de Areia* (1937) construídos na literatura amadiana. Além disso, a sua adaptação para a televisão, do livro homônimo de Gilberto Freyre – *Casa Grande e Senzala* (2000) –, é muito sugestiva e emblemática, ao retratar uma obra que é vista até os dias atuais como referência de uma determinada leitura de Brasil.

Vale salientar o fato de como essas teias de sociabilidades aparecem e como estão imbricadas na construção desta aparente homogeneidade e harmonia nacional em termos raciais. Basta ouvirmos o próprio Jorge Amado quando afirma:

O que é admirável na obra do Nelson é que ele se aprofunda cada vez mais no sentido da realidade brasileira, da evolução da consciência brasileira”, disse-me Jorge Amado, um dos “pais intelectuais” de Nelson, durante o Festival de Cannes de 1985, do qual o escritor participara como jurado. “Desde o seu primeiro filme” – prosseguiu Jorge – “ele manteve uma consciência política,

os dias atuais, tamanho desconhecimento e profundos silenciamentos desses intelectuais em nossa formação acadêmica. Cf. PINTO, Ana Flávia Magalhães. *Escritos de liberdade: literatos negros, racismo e cidadania no Brasil oitocentista*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018.

ao mesmo tempo em que foi ficando mais amplo. Um paulista que se fez carioca, e depois perdeu qualquer estreiteza regional (AMADO apud SALEM, 1996, p. 15-14).

Mas como “nem tudo são flores”, as redes de sociabilidades de intelectuais brancos muitas vezes não comportavam vivências e ideias dissonantes, muito provavelmente por não considerarem experiências distintas, ao desconsiderarem as diversas redes que se cruzam e, ao mesmo tempo, caminham em sentidos opostos, mesmo em nome de uma sociedade democrática e antirracista, e não menos hierarquizada. Por isso, falo de intelectuais negros que também contribuíram na desconstrução de “verdades” calcadas no “mito da democracia racial”. Um de seus expoentes foi Abdias Nascimento, contemporâneo a Jorge Amado e que por vezes estava circulando nos mesmos espaços, mas com perspectivas totalmente distintas. Trago para nossa análise, no próximo tópico, o intelectual e ativista Abdias Nascimento, figura indispensável para entender e conhecer outra parte dos meandros de nossa intelectualidade e suas contribuições ainda invisibilizadas e silenciadas dentro de uma sociedade brasileira que se quer cordial.

2.3 Abdias Nascimento: crítica e voz dos movimentos negros

Conforme reflexão anterior, nas trajetórias e significados de Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos, pouco destaque se dá às críticas aos processos por eles referenciados, haja vista a naturalização no imaginário social das representações que ambos construíram acerca da população negra, a partir de um ponto de vista branco hegemônico. Nesse caso, temos em contraponto as reiteradas observações a esse respeito produzidas por nossa intelectualidade negra, cujas críticas contundentes às representações que Amado construiu sobre suas personagens negras foram feitas, por exemplo, pelo intelectual Abdias Nascimento³⁸, o principal idealizador, em pleno Estado Novo, da fundação do Teatro Experimental do Negro (TEN)³⁹, em 1944. Contemporâneo de Jorge Amado, tanto no cenário político como no

³⁸ Nasceu na cidade de Franca, interior de São Paulo, em 1914 e faleceu no Rio de Janeiro em 2011, conforme registrado no livro *O Quilombismo: Documentos de uma militância pan-africanista* de Abdias Nascimento, nas informações sobre o autor consta que: “Na década de 1930 participou da Frente Negra Brasileira e criou o Teatro do Sentenciado no Carandiru, onde cumpria pena em decorrência de sua resistência contra o racismo. No Rio de Janeiro, fundou, em 1944, o Teatro Experimental do Negro – TEN, entidade que rompeu a barreira racial no teatro brasileiro, publicou o jornal *Quilombo*, além de organizar eventos seminais como o I Congresso do Negro Brasileiro (1950), o concurso de arte sobre o tema do Cristo Negro (1955), e a Convenção Nacional do Negro (1945-1946)” (NASCIMENTO, 2019, p. 389-390). Ele teve papel fundamental em pensar a partir da negritude afro-diaspórica e influenciar pesquisadores/as da contemporaneidade.

³⁹ O historiador Petrônio Domingues nos informa que “a proposta inicial era formar um grupo teatral constituído apenas por atores negros, mas progressivamente o TEN adquiriu um caráter mais amplo: publicou o jornal

cultural/artístico⁴⁰, obviamente com percursos e oportunidades bem distintas, Abdias Nascimento foi muito bem retratado em sua biografia escrita de maneira sensível pela jornalista Sandra Almada⁴¹.

Abdias Nascimento foi também ator, diretor de teatro, dramaturgo, poeta, pintor, escritor, jornalista, artista visual, professor universitário, deputado federal (1983-1987) e senador (1997-1999) pelo Rio de Janeiro, indicado duas vezes ao Prêmio Nobel da Paz. Em 1978 e em 2010, recebeu os prêmios Unesco de Direitos Humanos e Cultura da Paz. Em 2001, recebeu o prêmio Toussaint-Louverture e em 2004 por vários outros trabalhos e envolvimento políticos. Importante deixar registrado que “Abdias pertence à elite dos grandes intelectuais engajados nas lutas libertárias dos negros em âmbito mundial” (ALMADA, 2009, p.16), portanto, sua voz tem peso e representatividade. “Seu nome figura ao lado de Martin Luther King, Angela Davis, Aimé Césaire, Toussaint Louverture, entre várias outras grandes lideranças afrodescendentes que vêm marcando a história” (ALMADA, 2009, p.17).

Abdias, ainda muito jovem, muda-se do interior para a capital de São Paulo, no final dos anos 1920, no intuito de ter melhores condições de vida. Experimentou muito cedo o peso de ser um garoto negro numa sociedade racista, pois era notório para a sociedade vigente que o comportamento esperado de um jovem negro era o de uma atitude passiva e subserviente, a qual nunca fez parte de sua personalidade, conforme observamos em sua trajetória. Ele lutou na Revolução Constitucionalista de 1932 e, mesmo vinculado ao exército, esperava-se que gozasse de prestígio nos momentos de folga, como era comum à população branca de então, ao procurar diversão. O próprio intelectual relata que ele e seu amigo Sebastião Rodrigues Alves, num festejo de carnaval foram proibidos de dançar num determinado recinto por serem negros

Quilombo, passou a oferecer curso de alfabetização, de corte e costura; fundou o Instituto Nacional do Negro, o Museu do Negro: organizou o I Congresso do Negro Brasileiro [...], realizou o concurso de artes plásticas que teve como tema Cristo Negro, com repercussão na opinião pública. Defendendo os direitos civis dos negros na qualidade de direitos humanos, o TEN propugnava a criação de uma legislação antidiscriminatória para o país” (DOMINGUES, 2007, p.109). Este grupo movimentou a vida cultural e política, trazendo questões específicas da população negra ao centro das artes cênicas. Obviamente estamos nos referindo a temas sensíveis, no que se refere às representações de negros e negras na sociedade brasileira; “mais que encenação de peças, uma quantidade surpreendente de realizações políticas, científicas, educacionais e culturais foi desenvolvida com o esforço do pessoal do TEN” (ALMADA, 2009, p.69). Inclusive o grupo esteve muito afinado com as propostas do movimento *negritude* francesa, que foi base ideológica para a luta de libertação nacional dos países africanos (DOMINGUES, 2007, p.109-110).

⁴⁰ Abdias Nascimento foi autor das obras: *Sortilégio* (Mistério Negro) (1957/1979), *Dramas para negros e Prólogo para brancos* (1961), *O Negro Revoltado* (1968/1982), *Axés do Sangue e da Esperança* (1983), *O Genocídio do Negro Brasileiro* (1978, com reedição em 2016 pela Perspectiva), *Sitiado em Lagos* (1981), *Orixás: Os Deuses Vivos da África* (1995) e *O Brasil na Mira do Pan-Africanismo* (2002).

⁴¹ Escrita impactante que nos informa a trajetória dessa personalidade negra, nos ajudando a compreender uma história não registrada amplamente na historiografia nacional, por ser viva e marcante na vida da população negra brasileira e na diáspora. Cf. ALMADA, Sandra. *Abdias Nascimento*. São Paulo: Selo Negro, 2009.

(ALMADA, 2009, p. 43-33), algo bem diferente do Brasil democrático relatado nas obras de Freyre e Amado. Vejamos o que nos conta Sandra Almada, quando registra as falas de Abdias Nascimento:

Durante a Revolução Constitucionalista, Abdias participou de combates na região de Cunha, no território de São Paulo, próximo de Paraty. No lado contrário, lutando pelo Rio de Janeiro, estava Sebastião Rodrigues Alves, que depois da rendição de São Paulo se tornaria seu grande amigo. “Eu com Rodrigues Alves não éramos flor que se cheire. Éramos dois cabos do exército, na flor da idade, prontos para a briga”. Com essa frase, Abdias Nascimento começa a falar sobre o pacto de honra que ele e Sebastião Rodrigues Alves firmaram – e honrariam muitas vezes à base de socos, bofetões e safanões – enquanto estiveram juntos enfrentando a vida (e curtindo-a também, é bom que se diga) e as inúmeras manifestações de racismo naquela São Paulo dos anos 1930 (ALMADA, 2009, p. 43).

As experiências narradas por Abdias Nascimento demonstram o tipo de postura dispensada aos negros e negras que se aventuravam a ter momentos de prazer em clubes sociais frequentados por brancos e brancas. Giane Vargas Escobar, em sua dissertação de mestrado intitulada *Clubes Sociais Negros: lugares de memória, resistência negra, patrimônio e potencial* (2010), nos apresenta um pouco da dimensão desses espaços de sociabilidades, memórias e resistências para uma população historicamente alijada de bens culturais. A pesquisa de referência foi pautada na história do Clube Social Negro “Sociedade Cultural Ferroviária Treze de Maio”, criado por ferroviários da extinta Viação Férrea de Santa Maria/RS, entre os anos 1903 a 1914, cujo retrato contradiz as imagens construídas na literatura e no cinema de uma ausência de racismos no Brasil. Giane Vargas Escobar vai além, ao nos apresentar, de maneira organizada, informações de inúmeros clubes e sociedades negras localizados no Rio Grande do Sul, lembrando que esses espaços de resistência e sociabilidades só ganharam corpo depois que negros e negras foram impedidos/as de transitar em espaços reservados para a população branca. Aliás, não seria uma prerrogativa apenas no Rio Grande do Sul, pois temos registros de Clubes Sociais Negros em Santa Catarina, São Paulo, Minas Gerais, Bahia e Rio de Janeiro, a partir do século XIX⁴². Domingues nos informa sobre o perfil e seus modos de organização:

⁴² “Em São Paulo, apareceram o Club 13 de Maio dos Homens Pretos (1902), o Centro Literário dos Homens de Cor (1903), a Sociedade Propugnadora 13 de Maio (1906), o Centro Cultural Henrique Dias (1908), a Sociedade União Cívica dos Homens de Cor (1915), a Associação Protetora dos Brasileiros Pretos (1917); no Rio de Janeiro, o Centro da Federação dos Homens de Cor, em Pelotas/RS, a Sociedade Progresso da Raça Africana (1891); em Lages/SC, o Centro Cívico Cruz e Souza (1918). Em São Paulo, a agremiação negra mais antiga desse período foi o Clube 28 de setembro, constituído em 1897. As maiores delas foram o Grupo Dramático e Recreativo Kosmos e o Centro Cívico Palmares, fundada em 1908 e 1926, respectivamente” (DOMINGUES, 2007, p.103).

De cunho eminentemente assistencialista, recreativo e/ou cultural, as associações negras conseguiam agregar um número não desprezível de “homens de cor”, como se dizia na época. Algumas delas tiveram como base de formação “determinadas classes de trabalhadores negros, tais como: portuários, ferroviários e ensacadores, constituindo uma espécie de entidade sindical”. [...] Havia associações formadas estritamente por mulheres negras, como a Sociedade Brinco das Princesas (1925), em São Paulo, e a Sociedade de Socorros Mútuos Princesa do Sul (1908), em Pelotas (DOMINGUES, 2007, p.103-104).

Oportuno destacar que, além dos Clubes Sociais Negros, havia também a denominada *imprensa negra*⁴³ cujo intuito era divulgar informações afeitas a população negra, normalmente negligenciadas na imprensa oficial branca/hegemônica, com temas no “âmbito do trabalho, da habitação, da educação e da saúde, tornando-se uma tribuna privilegiada para se pensar em soluções concretas para o problema do racismo na sociedade brasileira” (DOMINGUES, 2007, p.105). Tratava-se de espaços estratégicos que serviam como “veículos de denúncia do regime de ‘segregação racial’ que incidia em várias cidades do país, impedindo o negro de ingressar ou frequentar determinados hotéis, clubes, cinemas, teatros, restaurantes, orfanatos, estabelecimentos comerciais”, dentre outros espaços (DOMINGUES, 2007, p.105).

E nesse cenário, totalmente oposto à ideia tão disseminada de “democracia racial”, tivemos também a fundação, em 1931, em São Paulo, da Frente Negra Brasileira (FNB), considerada a entidade negra mais importante do país na primeira metade do século XX, com grupos homônimos em estados como Rio de Janeiro, Minas Gerais, Espírito Santo, Pernambuco, Rio Grande do Sul e Bahia, tornando-se um partido político no ano de 1936 (DOMINGUES, 2007, p.106), e banido em 1937 pelo Estado Novo de Vargas.

O mundo do cinema também não foi ignorado por Abdias Nascimento, ao participar de “filmes de dramaturgos e cineastas brasileiros, como *O homem do Sputnik* (1959), de Carlos Manga, e *Cinco vezes favela: Escola de samba Alegria de Viver* (1962), de Cacá Diegues” (ALMADA, 2009, p. 81). Com trânsito na cena política, o intelectual, juntamente com outros militantes negros, funda o Comitê Democrático Afro-Brasileiro. Além disso, ele foi um dos

⁴³ Como muito bem nos apresenta o historiador Petrônio Domingues, estamos falando de “jornais publicados e elaborados por negros (respeitando o termo comumente utilizado), para tratar de suas questões específicas, por exemplo, “[...] Em São Paulo, o primeiro desses jornais foi *A Pátria*, de 1899, tendo como subtítulo *Órgão dos Homens de Cor*. Outros títulos também foram publicados nessa cidade: *O Combate*, em 1912; *O Menelick*, em 1915; *O Bandeirante*, em 1918; *O Alfinete*, em 1918; *A Liberdade*, em 1918; e *A Sentinela*, em 1920. No município de Campinas, *O Baluarte*, em 1903, e *O Getulino*, em 1923. Um dos principais jornais desse período foi o *Clarim da Alvorada*, lançado em 1924, sob a direção de José Correia Leite e Jayme Aguiar. Até 1930, contabiliza-se a existência de, pelo menos, 31 desses jornais circulando em São Paulo” (DOMINGUES, 2007, p.104).

organizadores da Convenção Nacional do Negro no ano de 1945, cujo objetivo era discutir questões fundamentais para a população negra brasileira, com o intuito de construir propostas a serem apresentadas à Constituinte de 1946. Vejamos suas propostas à época:

- 1) Que se torne explícita na Constituição de nosso País a referência à origem étnica do povo brasileiro, constituído das três raças fundamentais: a indígena, a negra e a branca.
- 2) Que se torne matéria de lei, na forma de crime lesa-pátria, o preconceito de cor e de raça.
- 3) Que se torne matéria de lei penal o crime praticado nas bases do preceito acima, tanto nas empresas de caráter particular como nas sociedades civis e nas instituições de ordem pública e particular.
- 4) Enquanto não for tornado gratuito o ensino em todos os graus, sejam admitidos brasileiros negros, como pensionistas do Estado, em todos os estabelecimentos particulares e oficiais de ensino secundário e superior do País, inclusive nos estabelecimentos militares.
- 5) Isenção de impostos e taxas, tanto federais como estaduais e municipais, a todos os brasileiros que desejarem estabelecer-se com qualquer ramo comercial, industrial e agrícola, com capital não superior a Cr\$ 20.000,00.
- 6) Considerar como problema urgente a adoção de medidas governamentais visando à elevação do nível econômico, cultural e social dos brasileiros (ALMADA, 2009, p. 82-83)⁴⁴.

Porém, o pretendido projeto de lei que se destinava a “inclusão de um dispositivo constitucional definindo a discriminação racial como crime de lesa-pátria”, no ano de 1945, não foi aprovado na ocasião, pois o PCB não teria concordado com o projeto, alegando que a lei iria “restringir o conceito amplo de democracia” (CALIXTO, 2011, p. 90). Já Jorge Amado, intelectual branco, por sua vez, consegue aprovar uma lei, conforme discutido anteriormente nesse trabalho, enquanto deputado do mesmo PCB na constituinte de 1946. O literato consegue, assim, contemplar os movimentos negros vinculados às religiosidades de matriz africana, por conta da aprovação de lei que propicia a liberdade religiosa, uma questão tão cara em sua trajetória intelectual e política, materializada em suas principais obras através de suas personagens.

Na mesma constituinte da qual participa também Jorge Amado, Abdias teve sua proposta de criminalização da discriminação racial recusada, a partir de um argumento no mínimo contraditório. Diante disso, a pergunta que se faz é: democracia para quem? Levando em conta a justificativa alegada. Será que a resposta para esse desfecho está nas redes de

⁴⁴ Salientando a presença da atriz Ruth de Souza, a mesma que tem participação especial no filme *Jubiabá* (SANTOS, 1987), e que também foi uma das precursoras do TEN (Teatro Experimental do Negro), idealizado por Abdias Nascimento.

sociabilidades totalmente diversas, redes estas que incluíam tanto Amado, bem como Gilberto Freyre? Ou talvez isso se deva as origens raciais de Abdias e pelas causas que ele defendia, mostrando a centralidade existente do racismo na sociedade brasileira?

É oportuno registrar a fala de Amado em sua obra *Navegação de Cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei*, quando diz que “os radicais da negritude nacional são mulatos brasileiros, uns mais escuros, outros mais claros, cujo único ideal na vida é serem negros norte-americanos, de preferência ricos” (2012, p. 2017). Será? A percepção de que o “racismo a brasileira” é mais ameno que o norte-americano ou o *apartheid* vivido na África do Sul acaba sendo uma falácia, pois racismo é racismo. Esse argumento, talvez, seja utilizado para justificar as flagrantes desigualdades alicerçadas numa racialização desmedida.

Em *O Brasil Best Seller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional*, Ilana Seltzer Goldstein (2003) nos apresenta também um relato do próprio Amado, a partir de manuscritos que a pesquisadora teve acesso no período de sua pesquisa. Documentos importantíssimos, levantados nesse estudo, nos ajudam compreender um pouco as contradições e as peculiaridades do literato, ao desvelar suas ideias artísticas e suas vinculações extra-literárias, principalmente as produções e suas próprias representações. Vejamos:

O que interessa é ressaltar – para além de sua sensibilidade, sem dúvida, aguçada – os parâmetros e vinculações extra-artísticos que o faziam admirar produções culturais as mais variadas. Essa afirmação pode ser reforçada a partir de vários manuscritos. Em “Presença da África”, por exemplo, o assunto é o Segundo Festival de Artes Negras, a ser realizado em Lagos, em janeiro de 1975. Amado aproveita para criticar a versão anterior do Festival, em Dakar; onde considera que houve “erros absurdos”. Fora as esculturas de Agnaldo da Silva – que, segundo Amado, se não tivesse morrido tão jovem, seria o “novo Aleijadinho” -, a pintura, a música e a “verdade brasileira” teriam sido totalmente perdidas na contribuição brasileira à mostra de Dakar. Jorge Amado acha que os responsáveis pela organização da mostra brasileira só se preocuparam em levar ao Senegal “gente de cor o mais negra possível e obras de arte feitas por artistas também de cor o mais negra possível”. Critica pintores “de pele escura” que expõem a pintura da Escola de Paris, cantoras negras com repertório de “influência ibérica”. E, ao contrário do que o leitor esperaria, não propõe que a seleção seja temática, representativa de regiões. Que tenha critérios formais/estéticos, nada disso. A solução seria somente substituir a “cor mais negra possível” pela cor o mais mestiça/misturada possível” (GOLDSTEIN, 2003, p.75-76).

O trecho é longo, mas necessário, lembrando que Jorge Amado era um homem branco progressista que acreditava que a mestiçagem era a saída para as mazelas sociais, pois o negro de tez escura, talvez para ele, representasse algum incômodo na conformação da sociedade

brasileira. Sua postura difere da harmonia racial, muitas vezes apregoada em suas obras. Isso nos lembra, inegavelmente, uma visão e uma lógica racista institucionalizada e estruturada de sociedade, onde a mestiçagem pode ser um indício de apagamento de uma história protagonizada por negros e negras de tez escura, que ainda se faz indigesta⁴⁵.

Para tanto, não devemos deixar de registrar alguns episódios sintomáticos no Brasil dos anos 1940. Exatamente em 1947, a cientista negra norte-americana Irene Diggs foi discriminada no Hotel Serrador do Rio de Janeiro, mesmo com reserva feita pela Embaixada (ALMADA, 2009); e em 1951 a Lei Afonso Arinos⁴⁶, de autoria do PCB, foi aprovada no Congresso Nacional, por conta inclusive da pressão dos movimentos negros e o Teatro Experimental do Negro (TEN). Essa Lei é considerada a primeira com caráter antidiscriminatório do país, por conta do caso, muito noticiado pela imprensa à época, “do racismo sofrido pela antropóloga e bailarina negra norte-americana Katherine Dunham, quando essa foi impedida de se hospedar no Hotel Esplanada em São Paulo” (NASCIMENTO, 2020, p. 46). Podemos perceber que o racismo daqui não se difere tanto do de lá, dos norte-americanos.

Já em 1964, ano em que se instala uma ditadura militar no país, a Unesco e o governo brasileiro patrocinaram o Seminário Internacional sobre Cultura Africana no Rio de Janeiro, mas não permitiram que a população negra brasileira se auto representasse nesse evento, convocando representantes brancos vinculados ao Itamaraty. O TEN contactou Aimé Césaire, dentre os participantes estrangeiros, que denunciou na “reunião a precariedade do ‘antirracismo’ brasileiro, que mantinha o negro discriminado dentro do país e o impedia de articular seus próprios conceitos a respeito de sua vida e de seus problemas” (ALMADA, 2009, p. 91).

Saltam aos olhos como esses acontecimentos estavam ancorados na lógica de um racismo marcadamente flagrante e, ao mesmo tempo, reiteradamente negado e/ou ignorado pelo *status quo*. A pergunta que se faz é se uma sociedade que se quer moderna e democrática comporta uma construção de identidade nacional historicamente ancorada numa contradição. E

⁴⁵ Isso nos lembra a afirmação de Kabengele Munanga: “Por isso, muita gente no Brasil, entre os mais esclarecidos, estudiosos das áreas das humanidades, políticos de esquerda, jornalistas etc... não se cansam de repetir a frase ‘a discriminação mais importante no Brasil é social’. Por mais que essas pessoas tentem conscientemente se libertar do mito de ‘democracia racial’, esse ronda sempre em suas cabeças por causa dessa ambiguidade cor/classe” (2020, p. 103).

⁴⁶ A Lei n. 1390, de 3 de julho de 1951, denominada Lei Afonso Arinos, incluiu entre as contravenções penais a prática de atos resultantes do preconceito de raça ou de cor. Foi revogada pela Lei Caó (n. 7.716, de 5 de janeiro de 1989), modificada pela Lei n. 8.081, de 21 de setembro de 1990, e alterada pela Lei n. 9.459, de 13 de maio de 1997. A lei Caó acrescentou, aos atos previstos na Lei Afonso Arinos, os resultantes de preconceitos de sexo ou de estado civil; tipificou o racismo como crime inafiançável e imprescritível; e aumentou penalização dos infratores (ALMADA, 2009, p. 90 Apud SEMOG e NASCIMENTO, a. 2006, p.157).

essas contradições estarão ou não presentes nas narrativas de Amado ou nas lentes de Nelson Pereira dos Santos? Ambos obviamente estavam atentos às discussões e às perspectivas que apontavam os movimentos negros e seus respectivos intelectuais como Abdias Nascimento, pois em nenhum momento os movimentos negros se faziam invisíveis⁴⁷, mas curiosamente tais ideias foram invisibilizadas e/ou desqualificadas.

Na tese da historiadora Carolina Fernandes Calixto, aparecem vários aspectos interessantes que nos ajudam a compreender a trajetória político-intelectual de Jorge Amado, inclusive no que se refere ao modo como suas obras literárias colaboram na construção de uma identidade nacional calcada no mito da democracia racial e na miscigenação como saída para os problemas sociais no Brasil. Devemos ressaltar que muitas pesquisas a respeito das obras de Amado, passam ao largo desta temática quase que numa naturalização dos silenciamentos dessas questões. Vejamos:

No que diz respeito aos debates em torno da questão racial, o discurso de Jorge Amado, em favor da democracia racial, igualmente, parecia estar na contramão do caminho traçado pelo movimento negro, particularmente após os anos 1970, quando se observa uma radicalização do mesmo. Ao se rearticular, já no fim desta década, o movimento passou a atrelar à luta antirracista, a luta revolucionária anticapitalista e, nesta esteira, adotou, na pauta de suas reivindicações, a desmistificação da democracia racial, cujo ideal de igualdade inter-racial era condenado por mascarar a realidade social no país. Jorge, que, além de defender e divulgar a democracia racial em seus diversos literários e extraliterários, parecia ser também a personificação deste ideal, chegou a ser classificado como racista por um dos líderes do movimento negro, Abdias do Nascimento, pela forma como tratava os negros em suas obras (CALIXTO, 2016, p. 20).

No que diz respeito à memória acerca desses anos, a pesquisadora procurou identificar as construções sacralizadas expressas nos mitos, nos lugares de memória, enfim, nas disputas de memória sobre o escritor, as quais ajudam a compreender o silêncio acerca de sua atuação entre 1956 e 1985, comparadas ao destaque que é dado na sua atuação nos anos 1930-1955, quando exerceu militância política no PCB. Como escreve Carolina Calixto:

Quanto ao período dos anos 1960-1990, observamos que a atenção dos estudiosos se voltou quase exclusivamente para a produção literária do escritor. Os dilemas e embates vividos pelo intelectual nesta temporalidade foram tratados como elementos de menor importância. O enfoque foi dado a temas recorrentes na literatura amadiana como identidade baiana, identidade

⁴⁷ Para uma visão mais completa do protagonismo de intelectuais e ativistas negros e negras, ver Flávio Gomes; Petrônio Domingues (orgs.). *Experiências da Emancipação: biografias, instituições e movimentos sociais no pós-abolição (1890-1980)*, São Paulo: Selo Negro, 2011.

nacional, mestiçagem, a representação feminina, a representação do negro, o sincretismo e o universo da produção cacaueteira. Estes elementos foram evocados, em muitos casos, em análises globais da trajetória intelectual de Jorge, servindo como aspectos de reforço da unidade de seu percurso para além dos pontos de conflito ou ruptura (CALIXTO, 2016, p.13).

Nesse caso, tornam-se imprescindíveis esses pormenores, pois nos mostram quão intrincadas são as condições de produção das obras literárias de Jorge Amado, e que dão corpo às obras cinematográficas em que Nelson Pereira dos Santos as atualiza, através de um olhar atento e ao mesmo tempo tradutor de uma certa brasilidade, vigente no imaginário de nossa intelectualidade branca atuante e, repito, autorizada. Vamos às obras!

2.4 Mestiçagem, eugenia e conflitos raciais

O romance literário *Tenda dos Milagres* foi publicado em 1969 e sua adaptação⁴⁸ para as lentes do cinema foi lançada em outubro de 1977, após ganhar o prêmio de melhor filme do Festival de Brasília (SALEM, 1996, p. 333). Cabe ressaltar que o roteiro cinematográfico desse filme foi elaborado por Nelson Pereira dos Santos em parceria com o próprio escritor Jorge Amado⁴⁹, o que demonstra mais uma vez, a latente afinidade e admiração do cineasta por suas obras literárias. Douglas Rodrigues Sousa (2017) analisa o romance *Tenda dos Milagres* (1969) juntamente com o seu roteiro cinematográfico e o filme homônimo, de 1977, de Nelson Pereira dos Santos, concluindo que Jorge Amado recupera nessa obra temas anteriores do seu processo criativo e os aprofunda.

Para Sousa (2017), Nelson Pereira dos Santos revela uma afinidade artística com o escritor em sua cinematografia, inscrevendo-se no cenário brasileiro como tradutor e intérprete da obra do romancista, deixando claro em seu trabalho os trânsitos textuais recorrentes entre a obra de Amado e a de Santos, na observação das relações entre textos literários e fílmicos, no exercício da recriação e instalação de uma nova linguagem. Sobre isso, Sousa nos dá indícios significativos da presença de Jorge Amado nas gravações dos filmes do cineasta:

⁴⁸ "O roteiro de *Tenda* era o livro e um esboço traçado por Nelson, diariamente reescrito junto com o próprio Jorge Amado. Bem-humorado, Jorge diz que a relação durante o filme foi ótima, a primeira vez que ele participou diretamente da adaptação de uma obra sua para o cinema". (SALEM, 1996, p. 328-329).

⁴⁹ No que se refere a análise mais aprofundada do roteiro e os trânsitos textuais recorrentes entre as obras de Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos, ver SOUSA, Douglas Rodrigues. "Tenda dos Milagres – romance, roteiro e filme: recriação e presença. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da UnB. Brasília, 2017.

Voltando alguns anos no tempo, aportamos em 1974, mais precisamente na cidade de Salvador, na Bahia. O Pelourinho, ponto turístico e histórico da cidade e espaço onde se desenrola muitas tramas de Jorge Amado, foi palco de três adaptações de filmes da obra de Amado. *Dona Flor e seus dois maridos*, *Tenda dos Milagres* e *Os pastores da noite* tiveram algumas de suas cenas filmadas simultaneamente no mesmo ano, na cidade de Salvador. Nessas ocasiões, Jorge Amado passeava entre os sets de filmagem, conversava com os diretores, atores, roteiristas, ajudava na locação de cenários e respondia a perguntas sobre o universo cultural das suas obras. A grande balbúrdia cinematográfica é chamada pelo escritor de "causalidade", como podemos ler nas próprias palavras de Amado, em crônica memorialística na obra *Navegação de Cabotagem* (SOUSA, 2017, p.18).

Essa passagem nos apresenta elementos importantes, quando se referem à análise das condições de produção dos filmes adaptados e seus respectivos elos com as obras de Jorge Amado, e sua participação efetiva nas respectivas adaptações. A tese de Sousa faz uma análise das misturas textuais e criativas, da mobilidade e dos trânsitos entre gêneros, fundições de ideais e imagens no que se refere à própria obra literária e o seu roteiro fílmico produzido por Nelson Pereira dos Santos para as telas do Cinema. Ainda de acordo com Sousa:

A escrita desse romance começa bem antes de seu lançamento em 1969, aliás, está inscrito em todo conjunto literário de Amado, sendo a sua publicação uma consumação das ideias políticas, estéticas e sociológicas de como pensava o Brasil. Um Jorge Amado amadurecido e mais consciente enquanto romancista. A narrativa constitui claramente um libelo da mestiçagem e da formação da nação brasileira, do caldeamento das raças e de culturas que ergueu a nação que hoje chamamos de Brasil (SOUSA, 2017, p. 95).

Tenda dos Milagres (1969) foi o décimo sexto romance de Jorge Amado. Trata-se de uma obra adaptada para o cinema e televisão, e que conta com mais de dez traduções (MIRANDA, 2019, p. 91-92). A trama se desenvolve em dois planos temporais que retratam esteticamente o racismo brasileiro. No plano do tempo presente, a trama acontece em torno do sociólogo, poeta e jornalista Fausto Pena que prepara a montagem de um filme sobre Pedro Archanjo, um cientista social negro, autodidata, bedel da Faculdade de Medicina da Bahia e contestador das ideias racistas da instituição⁵⁰. Problematizando teorias sobre miscigenação e democracia racial⁵¹, Pedro Archanjo é colocado em evidência anos depois de sua morte (no primeiro plano da trama), por um pesquisador e acadêmico norte-americano que vem à Bahia

⁵⁰ “[...] o argumento era basicamente um: o estabelecimento da diferença entre as raças e a condenação da mestiçagem” (SCHWARCZ, 1993, p. 272).

⁵¹ Muito em voga nos anos 1920 e 1930, discussões essas colocadas em evidência em obras como “*Casa Grande & Senzala*” de Gilberto Freyre, discussões essas afinadas com o contexto político e intelectual de Jorge Amado, elementos esses primordiais para a criação de sua personagem e o enredo literário em “*Tenda dos Milagres* (1969)”.

para conhecer a terra onde ele vivera e foram desenvolvidas suas ideias. Logo no início da trama, fica explícito o total desconhecimento da elite social e intelectual da Bahia sobre Pedro Archanjo e sua importância na construção e problematização das questões sociais/raciais de sua época. Nesse primeiro plano da trama, o intelectual é, portanto, alçado como figura proeminente, a partir de um olhar estrangeiro e autorizado, em um flagrante colonialismo cultural, através da mídia que forjava “verdades” de conveniência.

Esse colonialismo cultural é a explícita ideia de subserviência, numa visão hierarquizadora que valoriza apenas as ideias e narrativas vindas de fora do Brasil, algo muito marcante nas atitudes dos representantes do Estado, de nossa classe média e de nossos meios de comunicação. Normalmente, vemos a valorização de comportamentos e opiniões a partir de um olhar estrangeiro. Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos são atentos e perspicazes a esse padrão de comportamento de subserviência aos Estados Unidos e fazem uma crítica explícita e, ao mesmo tempo, irônica acerca de comportamentos que desqualificam qualquer nação que se quer “moderna”, um desejo historicamente almejado pelo Brasil.

Tenda dos Milagres (SANTOS, 1977) é um filme que toca, portanto, nas discussões políticas e culturais da construção de nossa identidade nacional, seguindo as concepções de Jorge Amado. Porém, Nelson Pereira dos Santos faz uma releitura atualizada dessa obra, ao mesmo tempo inovadora, na sua adaptação cinematográfica. Basta atentarmos para o modo como o cineasta apresenta uma das personagens da trama, Ana Mercedes, construindo uma subjetividade mais positiva e complexa, suavizando os estereótipos de “mulata hipersexualizada” e “arrivista social”, bem marcante na obra literária, por exemplo. Além disso, ele dá um tratamento mais humanizado e aparentemente menos machista, ao não enfatizar uma exacerbada sexualidade do personagem masculino Pedro Archanjo, mesmo que mantendo a firme coerência de seus propósitos, no que se refere à miscigenação e ao branqueamento como saída e arranjo social. Segundo Robert Stam:

Na ideologia brasileira, a miscigenação tem estado inextricavelmente ligada ao “embranquecimento”, como o próprio filme sugere. Percebemos na “progressão” quase subliminar que nos leva de Archanjo, “mulato”, com seu filho de tez clara, Tadeu Canhoto, com uma branca rica, possibilidade de confirmação de status. A mudança dos casais recém-casados da Bahia para o Rio de Janeiro, onde Tadeu obteve a promessa de uma boa posição profissional, reforça a ligação entre o “embranquecimento” e o sucesso social. O “melhoramento epidérmico” da trama aproxima-se assim, perigosamente da ideologia oficial, segundo a qual as pessoas de tez negra ascendem socialmente quando se casam com “mulatos”, e os mesmos ganham status quando se infiltram em famílias brancas, precisamente a fórmula que relega continuamente os negros para a base da hierarquia. Destarte, a “democracia

racial” se transforma em um modo perpétuo que gera interminavelmente a inferioridade negra (STAM, 2008, p. 425-426).

Essas representações são constantemente reiteradas nos filmes analisados, denotando as sutilezas do racismo na formação de uma imagem da sociedade brasileira. Por mais bem-intencionados que possam parecer, nossos intelectuais brancos progressistas, na figura de Jorge Amado e Nelson dos Santos, escorregam numa naturalização nada lisonjeira de certa subalternidade, cuja saída honrosa se dava por meio do inevitável branqueamento, por meio de uma nata exacerbação sexual da população negra. E sem dúvida não há como negar a evidência de uma hipersexualidade supostamente encontrada na população negra, inclusive nas representações das religiosidades de matriz africana apresentadas por Jorge Amado e atenuadas no olhar de Nelson Pereira dos Santos (SADLIER, 2012, p. 92-93).

Autores como Miranda afirmam que o romance *Tenda dos Milagres* (AMADO, 1969) oferece uma “interpretação da história do racismo, após a abolição da escravidão”, pois as “estratégias utilizadas pela elite brasileira, de outrora, para usurpar o direito à cultura, ao trabalho, à religião, à educação, à profissionalização e à expressão do povo negro estão presentes nessa obra amadiana” (MIRANDA, 2019, p. VII). Porém, essa mesma interpretação da história do racismo é contada a partir da perspectiva do branco que tem olhos, mas não sente e que dá alma e voz a sua própria perspectiva do racismo, desconsiderando as ponderações e narrativas da população negra. É nesse sentido que elegi para análise a adaptação cinematográfica desse romance, por permitir uma discussão de representações constitutivas da história do racismo sexista no Brasil.

As imagens a partir da literatura nos dão uma possibilidade rica de análises históricas, por conterem elementos que nos permitem acessar determinadas faces que o racismo incorpora ou omite sobre nossa sociedade e nossas identidades, talvez de uma forma estilizada ou suavizada quando os conflitos e desigualdades raciais retratados na trama diferem das vivências reais da população negra. Apostando, no fim das contas, no desaparecimento da população negra de tez retinta, mesmo que aparentemente, o discurso de “festa” e conagração de uma população plural que parece se resolver na “cama” e na consequente miscigenação, nos mostra que as imagens de negras ou de negros de tez clara seriam mais aceitáveis ou palatáveis, num flagrante projeto de branqueamento da nossa sociedade.

No filme *Tenda dos Milagres* (SANTOS, 1977), as pesquisas feitas pelo personagem de Fausto Pena para a realização do filme que contará a história de Pedro Archanjo, tratam de questões relacionadas à mestiçagem, aos relacionamentos sexuais e afetivos entre brancos e

negros, ao racismo científico e religioso contra os cultos do candomblé, bem como das perseguições, injustiças e violências cometidas contra praticantes de tais manifestações na Bahia. Esse cenário de perseguições retratado na obra, não é novidade no Brasil⁵². Desde o século XIX, já havia registros desse tipo de perseguição e violência quando “batuques, sambas e candomblés, tidos como perigosos, incivilizados e difíceis de ser controlados, eram africanismos – como costumava qualificar a imprensa – a pôr em risco a ordem, o sossego e os costumes” (ALBUQUERQUE, 2009, p. 199).

Não por acaso, o filme traz essa representação da repressão e violência policial, em uma cena onde um dos líderes do candomblé da comunidade é assassinado com um tiro nas costas e, em seguida, no velório, toda a família e amigos desse líder são ameaçados por uma autoridade policial, representante das elites brancas racistas, as quais viam as rodas de candomblé como práticas antissociais relacionadas à criminalidade dos negros e negras⁵³. Desse modo, como apresentou Miranda, o texto de Jorge Amado:

[...] reflete ficcionalmente as hierarquias sociais e a luta de classes travada sob o viés do racismo entre o povo que estava à margem (negros, pais e mães de santo, trabalhadores autônomos) e a elite (igreja, Estado, cientistas); o colonialismo cultural, marcado pela repressão dos afoxés no carnaval e a valorização da cultura europeia, a exaltação da religião católica e as prisões de pais e mães de santo que tinham seus locais de manifestações religiosas devastados; as intolerâncias de manifestações silenciadas durante a ditadura militar, os períodos grevistas sustentados pelos ideais esquerdistas na era pós-Stálin entre outros assuntos, que preocupavam a população baiana, estão presentes na obra amadiana, resgatando verossimilmente as sete primeiras décadas do século passado (MIRANDA, 2019, p. 100).

Não há como negar esse caráter histórico de perseguições e de tentativas de apagamentos de manifestações referentes às religiosidades de matriz africana, materializadas e reiteradas desqualificações em matérias de jornais, onde “frequentemente identificavam o

⁵² Ver: SANTOS, Edmar Ferreira. *O poder dos candomblés: Perseguição e resistência no Recôncavo da Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2009.

⁵³ Em análise da obra literária, Miranda observa bem que “De um lado, têm-se as figuras de Pedro Arcanjo, Lídio Corró, Budião, Valdeloir, Assuá, Ester, Majé Bassã, Rosa de Oxalá e outros que representaram a resistência e a luta contra o preconceito racial. Do outro lado, surgem as figuras do professor Nilo Argolo, Dr. Zezinho, Dr. Francisco como exemplos dos defensores dos costumes europeus, da religião cristã elitizada e das teorias racistas. (...) Em se tratando do título que dá nome ao livro, este funciona ficcionalmente como um espaço político de discussões populares. A Tenda dos Milagres era o local de trabalho e de reuniões culturais e políticas, protagonizadas pelo povo negro, que servia de moradia, tipografia, teatro, comércio, ateliê. Era um espaço informal das manifestações populares, verdadeiro centro da vida popular, esconderijo de pais e mães de santos perseguidos etc. (...) Localizada na Ladeira do Tabuão em Salvador, foi na Tenda dos Milagres que a cultura baiana, no que tange às manifestações dos afrodescendentes, foi preservada. Contrapondo-se ao que ocorria na Tenda dos Milagres, outro espaço que merece relevância na obra é a Faculdade de Medicina da Bahia” (MIRANDA, 2019, p. 99).

candomblé com a degeneração da família, da sociedade e até mesmo da raça, representando-o como o lugar de bródios e orgias” (SANTOS, 2009, p. 28). Todas as formas foram utilizadas para construir um imaginário social negativo e até perverso, numa nítida disputa de poder no que se refere ao conforto das “almas” no plano terrestre. As religiões cristãs e protestantes eram as que possuíam o aval para dominar o campo das religiosidades por serem consideradas legítimas dentro de um contexto “civilizado”, numa presunção de modernidade eurocentrada. E “o discurso civilizador dissimulava o racismo que trespassava as relações sociais” (SANTOS, 2009, p.25). Basta nos atentarmos, para a obra de Edmar Ferreira dos Santos, *O poder dos Candomblés: perseguição e resistência no recôncovo da Bahia*, quando informa que:

[...] é frequentemente a identificação dessas práticas e desses sujeitos como um “cancro social”, portadores de “crendices insuportáveis”; “malandros”, “capadócios” e “vadios”; “degeneração da família, da sociedade e da raça”; “povo bárbaro” ligado a “bruxarias”, “sortilégios” e “orgias”; portadores de “costumes antigos, atrasados, africanos”; herdeiros de um “africanismo barato, desabusado, desprezível”; fazedores de “batecuns”, “bozós” e “bródios”; representantes do “atraso espiritual” do que classificavam como “heranças do africanismo” (SANTOS, 2009, p. 30).

Termos depreciativos, comumente utilizados pela imprensa ou pelo Poder Judiciário e/ou policial, eram muito comuns para desqualificar as práticas dos candomblés através de imagens de controle estereotipadas e reiteradas ao longo do século XIX. Tais imagens constituem a base para as perseguições fortemente empreendidas até meados do século XX contra tais expressões religiosas. Portanto, trabalhos como o já mencionado de Edmar Ferreira dos Santos e os de Josivaldo Pires de Oliveira⁵⁴ nos ajudam a entender as condições dessas perseguições e as diversas formas de resistência de negros e negras, algo que também é retratado nas obras literárias de Jorge Amado e materializado por Nelson Pereira dos Santos em *Tenda dos Milagres* (1977).

Na história de Pedro Archanjo, em um cenário situado na primeira metade do século XX, verificamos, em uma das cenas do filme, imagens de perseguição aos Afoxés pelas

⁵⁴ Ver tese de Doutorado “*Adeptos da Mandinga*”: *candomblés, curandeiros e repressão policial na Princesa do Sertão* (Feira de Santana – Ba, 1938-1970) de Josivaldo Pires de Oliveira, apresentada a Universidade Federal da Bahia em 2010.

autoridades do Estado que levavam em consideração as teorias científicistas raciais⁵⁵ em voga na política e nas universidades⁵⁶.

Além disso, o filme retrata o período histórico que corresponde à Segunda Guerra Mundial⁵⁷, como bem denotam dois momentos da vida de Pedro Archanjo: numa passeata que faz referência a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial⁵⁸ e em um diálogo travado um pouco antes de sua morte no ano de 1943, ao lado de prostitutas. Lembrando que esse recorte histórico se fez presente na obra literária, onde se torna perceptível a preocupação de Amado com as ideias vigentes em sua época, ao mostrar por meio da ficção as implicações e as ideologias calcadas no fascismo, introjetadas nas estruturas sociais que se apresentavam. Tais ideologias eram totalmente opostas às ideias defendidas por Jorge Amado, alicerçadas na defesa da mestiçagem como saída viável às mazelas sociais, presentes nas relações estruturais da sociedade brasileira. Porém, essas ideias eram escamoteadas numa lógica que se apoiava na perspectiva da luta de classes, com uma visão mais atrelada ao socioeconômico. Assim, suas ideias tendiam a reforçar o mito da democracia racial, concepções próprias de nossa elite intelectual branca que se negava a validar a centralidade do racismo nos problemas sociais brasileiros⁵⁹. Tais ideias foram apropriadas também por Nelson Pereira dos Santos, ao retratar os conflitos sociais que se fazem presentes num país que procurava firmar uma certa identidade nacional. Nesse sentido:

⁵⁵ No que se refere ao racismo científico, fortemente enraizado em nossas elites políticas, culturais e intelectuais, e sobre suas influências e desdobramentos na construção de nossos imaginários e dificuldades impostas à população negra brasileira, basta consultar as obras *O Espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)* de Lilia Moritz Schwarcz e a obra *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930)* de Thomas E. Skidmore.

⁵⁶ Lembrando que basta nos atentarmos as ideias e conceitos de Raimundo Nina Rodrigues, médico e professor baiano de opiniões e posturas racistas, cujo o personagem antagonista de Pedro Archanjo, no caso, Nilo Argolo – que atuava na Faculdade de Medicina da Bahia - foi construído por Jorge Amado, a partir de sua figura.

⁵⁷ Trata-se de um contexto de mudanças profundas na sociedade brasileira, na era do Estado Novo (1937-1945) de Getúlio Vargas de inspiração nazifascista, e como as ideias correntes impactaram as relações políticas e culturais da sociedade, com destaque nas ideologias que tiveram como norte, modelos hierarquizantes de sociedade, representadas pelos países do Eixo (Alemanha, Itália e Japão) e no outro extremo, temos os “aliados, liderados por Grã – Bretanha e França: e, a partir de 1941, pelos Estados Unidos e União Soviética” (KLOCKNER, 2011, p. 23).

⁵⁸ Imagens que mostram cartazes com frases como: “O Facismo é contra Deus Pátria e Família!”; “Vitória Vargas Viva Bahia”; “Às armas e ao trabalho brasileiros!” e “Em Armas Confia o Povo nas Forças Armadas”. Demonstram como Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos, estavam sintonizados com acontecimentos profundos que operaram na construção de determinados imaginários na sociedade brasileira e de como o personagem principal, um intelectual negro autodidata, não se furtou em se envolver em pautas fundamentais no que tange um caráter geopolítico, e de como esses fatos foram preponderantes na história nacional. O tema é discutido em profundidade através dos trabalhos de FERREIRA, 2017 e TOTA, 2020.

⁵⁹ Justificável tal posicionamento, ao analisar como se deu a construção das ideias e debates vigentes no Brasil na primeira metade do século XX, lembrando em consideração a transição do racismo “científico que prevaleceu até 1914 e a filosofia social culturalista dominante depois de 1930”, conforme nos alerta Skidmore (2012).

Tenda dos Milagres é um apaixonado manifesto em defesa da mestiçagem, que é insistentemente definida como “a solução brasileira para o conflito racial” pelo herói Pedro Archanjo. Mas se este é o tema central do romance de Jorge Amado disse ser seu predileto, muitos outros o atravessam. Amado fala de hierarquias sociais e luta de classes, de colonialismo cultural, ditadura militar, das limitações do pensamento da juventude esquerdista na era pós-Stálin, da ameaça da cultura popular pela modernização, entre outros assuntos que o preocupavam no final da década de 1960 (REIS Apud AMADO, 2008, p. 293).

Há concordâncias entre Amado do final da década de 1960 e Nelson Pereira dos Santos no final da década de 1970, quando se materializam nas telas as cenas que fazem alusão à perspectiva da mestiçagem em meio ao caos de uma Segunda Guerra Mundial. Para melhor compreensão, vejamos essa passagem da trama em que Pedro Archanjo chega com seus pertences, malas e livros em um prostíbulo e com mulheres e um de seus amigos (Major Damião de Souza) e todos escutam a seguinte notícia de uma Rádio⁶⁰:

Rádio: Amigo ouvinte! Aqui fala o Repórter Esso! Testemunha ocular da história. **Rádio:** Malta urgente: o comandante da Raff comunicou ontem que a ação dos *Spitfires*⁶¹ recém-chegados a esta ilha sitiada, destruiu dois comboios alemães, com destino à África. **Mulher negra de vestido branco:** Viva o Brasil! [*todos comemoram*]. **Homem de terno branco e chapéu preto:** Viva os aliados! Viva os aliados!⁶² **Rádio:** Não foram totalmente destruídas. [*difícil compreensão*] urgente: o exército britânico deteve a ofensiva de [*difícil compreensão*] iniciada ontem na [*difícil compreensão*]. **Mulher negra com vestido em decote V:** *Hitler* disse que vai matar tudo que é nego, judeu, árabe, mulato, chinês, só vai ficar vivo quem for branco. **Homem de terno branco e chapéu preto:** Mas Deus que fez o povo não pode matar todo mundo de vez; tem de matar um a um! E se matar, nasce mais gente e cresce e se mistura e filho da puta nenhum vai impedir. Mas agora vamo dançar e esquecer. **Pedro Archanjo:** Tem razão meu camarada, é isso mesmo. Ninguém pode acabar com a gente, nunca, nunca meu bom! (SANTOS, *Tenda dos Milagres*, 1977, 0h13m04s.).

⁶⁰ Aliás, importante ressaltar que: “(...) estreava na Rádio Nacional o noticioso que alcançaria, em poucos anos, êxito e prestígio em grande parte do território nacional. De 1941 até 1968, o Repórter Esso constituiu-se no principal noticiário radiofônico brasileiro, com índices elevados de audiência e consolidando a sua hegemonia, de modo particular durante a Segunda Guerra Mundial, de 1941 a 1945. Idealizado pela agência de publicidade McCann-Erickson, ex-departamento de relações públicas da Standard Oil Company, o Repórter Esso começou a ser transmitido no Brasil em 28 de agosto de 1941, pela Rádio Nacional, do Rio de Janeiro”. (KLÖCKNER, 2011, p. 35-36). A história que envolve O Repórter Esso e sua influência na América Latina e nas relações internacionais que envolveu Brasil e Estados Unidos, é tratada com profundidade na obra *O Repórter Esso: A síntese radiofônica mundial que fez história*, de Luciano Klöckner, 2 ed. – Porto Alegre, RS: AGE: EDIPUCRS, 2011. E todo o processo de “americanização” do Brasil e seu desenvolvimento e os impactos políticos, culturais e sociais, são igualmente discutidos de maneira aprofundada na obra *O Imperialismo Sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra* na obra de Antonio Pedro Tota, 2ª edição revista e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

⁶¹ Legendário avião inglês que enfrentou o avião alemão *Messerschmittes* nos céus europeus durante a Segunda Guerra (TOTA, 2020, p.118).

⁶² Lembrando que os Aliados eram principalmente: Grã-Bretanha, França e Estados Unidos.

A passagem acima permite várias possibilidades de análise, pois é repleta de referências de representações de fatos que aludem a uma gritante efervescência de conceitos ideológicos correntes tanto no Brasil como no mundo, como a eugenia – tratada como saída possível para os conflitos sociais, – numa perspectiva colonialista; e as ideias hitleristas em voga na Europa, a partir de uma perspectiva de sociedade rigidamente hierarquizada. No “período entre as duas guerras mundiais, o Brasil foi uma nação seduzida pela ideia de que a ciência poderia ser o árbitro final das relações sociais” (DÁVILA, 2006, p. 52). Essa mesma “ciência” “era defendida pela crescente “casta” de cientistas sociais que dominavam as políticas sociais e prometia a aplicação eficaz e imparcial de teorias científicas estrangeiras aos problemas nacionais do Brasil” (DÁVILA, 2006, p. 52). A contradição é que estamos falando de um Brasil que se colocava totalmente aliado de questões raciais flagrantes, mas acreditava que

quase todo problema nacional possuía um subtexto racial: as subclasses de raças mistas e não brancas do Brasil eram, segundo a opinião geral, culturalmente atrasadas e, na opinião de alguns, racialmente degeneradas. A eugenia era vista como algo que poderia resolver ambos os problemas (DÁVILA, 2006, p. 52).

A história retratada em *Tenda dos Milagres* (SANTOS, 1977) procura representar os embates acadêmicos sobre tais teorias⁶³. Pedro Archanjo, como bedel da universidade, escreve em defesa da mestiçagem e do candomblé, promovendo questionamentos às teorias raciais e, por conseguinte, à autoridade dos professores que as defendiam na universidade. Suas ideias acabam instigando alguns professores e estudantes ao questionamento dessas teorias, gerando um grande debate e conflito no ambiente acadêmico da época.

Esse cenário cinematográfico de debates e condenação da mestiçagem, encontra também referências no ambiente nacional de fins do século XIX e início do XX, num momento

[...] carregado de teorias pessimistas com relação à miscigenação – que por vezes previam a falência da nação, por vezes o (necessário) branqueamento –, foi nos anos 1930 que o mestiço transformou-se definitivamente em ícone nacional, em um símbolo de nossa identidade cruzada no sangue, sincrética na cultura, isto é, no samba, na capoeira, no candomblé, na comida e no futebol (SCHWARCZ, 2012, p. 28).

⁶³ Para melhor entendimento dos impactos das políticas e teorias eugenistas no Brasil, na primeira metade do século XX, e o cientificismo, a partir do século XIX, vejam as obras: *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 1993; *Diploma de Brancura: política social e racial no Brasil – 1917-1945*. Jerry Dávila; tradução Cláudia Sant’Ana Martins, São Paulo: Editora Unesp, 2006; e, *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930)*. Thomas E. Skidmore; tradução Donaldson M. Garschagen; prefácio Lilia Moritz Schwarcz – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

No filme, as discussões em defesa da miscigenação, representada nos saberes e embates travados por Pedro Archanjo contra as autoridades docentes e policiais, sintetizam o pensamento de muitos intelectuais como Jorge Amado na metade do século XX. Para eles, a saída para essas controvérsias eram, especialmente, as ideias elaboradas por Gilberto Freyre. Nesse caso, como bem afirma Lilia Schwarcz, “o ‘cadinho das raças’ aparecia como uma versão otimista do mito das três raças, mais evidente aqui do que em qualquer outro lugar” (2012, p. 49). Este pensamento se baseia na concepção de que:

[...] “Todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo, a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena e/ou do negro”, afirmava Freyre, tornando a mestiçagem uma questão de ordem geral. Era assim que o cruzamento de raças passava a singularizar a nação nesse processo que leva a miscigenação a parecer sinônimo de tolerância e hábitos sexuais da intimidade a se transformarem em modelos de sociabilidade (SCHWARCZ, 2012, p. 49).

Tais concepções são defendidas também pelo escritor e romancista Jorge Amado, através da atuação do personagem de Pedro Archanjo que lida com os dilemas presentes numa sociedade racialmente hierarquizada, apontando para situações e temas também vivenciados pelos/as negros/as na Bahia, nas primeiras décadas do século XX, bem como na própria trajetória pessoal de Jorge Amado⁶⁴. Nessa trajetória, destaca-se também a grande influência política do cenário dos anos 1960 no Brasil, com o advento do golpe militar de 1964, conforme nos detalha João José Reis⁶⁵ no posfácio do romance em questão:

O elogio da miscigenação racial, combinado com o sincretismo cultural, sobretudo o religioso, não era novidade quando o romance foi escrito. Desde o início do século XX, a mestiçagem foi vista positivamente por intelectuais brasileiros, alguns deles, a exemplo de Silvio Romero e Oliveira Viana, por apostarem num crescente branqueamento da população pela predominância genética da que consideravam ser a “raça” superior. Outros viam a mestiçagem como síntese de “raças” e culturas, como Manoel Bonfim. Embora rechaçasse o antilusitanismo deste último, Gilberto Freyre é de alguma forma seu herdeiro (REIS Apud AMADO, 2008, p. 293).

No filme *Tenda dos Milagres* (1977) essa abordagem foi possível, pois Nelson Pereira do Santos ao usar o recurso de um filme dentro do filme, consegue transitar em diversos

⁶⁴ Ver a obra *Navegação de Cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei*, Jorge Amado; posfácio de Lêdo Ivo. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

⁶⁵ REIS, João José. *Raça, política e história na tenda de Jorge*. In: AMADO, Jorge. *Tenda dos Milagres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

momentos históricos, entre a vida de Pedro Archanjo (no passado) e o cenário de produção do filme sobre ele, produzido por Fausto Pena (no presente), como se desnudasse os velhos da memória.

Já o filme *Jubiabá* (SANTOS, 1987) constitui uma adaptação cinematográfica do quarto romance publicado por Jorge Amado em 1935, quando este tinha apenas 23 anos⁶⁶. Trata-se de uma obra instigante que também traz discussões em voga na sociedade brasileira como a miscigenação, o proletariado e as injustiças sociais que fortemente já inquietavam Amado, mas com uma certa dubiedade ao retratar o par principal da trama, um negro e uma mulher branca da elite local, em um relacionamento impossível de ser consumado. Além disso, destaca-se pelo modo como confere visibilidade a aspectos da cultura negra e, especialmente, às religiosidades de matriz africana na Bahia dos anos 1930. Obra literária que atesta o vigor narrativo do autor e seu talento para a criação de personagens marcantes e inesquecíveis, bem como a construção de um enredo envolvente, certamente prendendo a atenção da/o leitora/o.

Podemos perceber que as obras de Jorge Amado, tem como um de seus aspectos fundamentais a mestiçagem, bem como os cultos de religiosidades de matriz africana, a Bahia como reduto da “verdadeira” representação do povo brasileiro, e a atuação de personagens femininas marcantes, temas esses que se repetem em suas obras. Tais personagens se destacam por representações de gênero/raça inscritas numa lógica racista sexista, travestidas de congacamento através da mestiçagem, e isso aparece, especialmente, nos seus chamados “romances proletários” como *Jubiabá* (1935).

Jubiabá (SANTOS, 1987) foi a segunda transposição fílmica de uma obra de Jorge Amado⁶⁷ realizada por Nelson Pereira dos Santos⁶⁸, filme este que se concentra na relação amorosa entre o negro Antonio Balduíno e a branca Lindinalva, revelando uma percepção das identidades e relações raciais e de gênero na sociedade brasileira dos anos 1980. Ao adaptar uma obra literária, cujo contexto inscrito fora os anos 1930, este filme é no mínimo instigante

⁶⁶ Antes dessa data, Jorge Amado havia publicado as obras País do Carnaval (1931), Cacau (1933) e Suor (1934).

⁶⁷ A influência de Jorge Amado em seus trabalhos pode ser notada também em filmes como *Rio, 40 Graus* (1955) e *Amuleto de Ogum* (1975) (SALEM, 1996). Não por acaso, Jorge Amado parecia também admirar os trabalhos de Nelson Pereira dos Santos, como descreve Helena Salem: “O que é admirável na obra do Nelson é que ele se aprofunda cada vez mais no sentido da realidade brasileira, da evolução da consciência brasileira”, disse-me Jorge Amado, um dos “pais intelectuais” de Nelson, durante o Festival de Cannes de 1985, do qual o escritor participara como jurado. “Desde o seu primeiro filme” – prosseguiu Jorge – “ele manteve uma consciência política, ao mesmo tempo em que foi ficando mais amplo. Um paulista que se fez carioca, e depois perdeu qualquer estreiteza regional”. Essa dimensão brasileira e, por extensão, universal de Nelson é certamente um ponto fundamental (SALEM, 1996, p.15-16).

⁶⁸ A primeira transposição havia sido *Tendas dos Milagres* (1977), já retratada neste capítulo.

para as mudanças que por ventura possam aparecer nas possíveis atualizações das representações das mulheres negras.

Percebemos uma recorrência temática nos filmes de Nelson Pereira dos Santos, ao retratar as representações sociais, raciais, lutas de classe e mestiçagem, tal qual Jorge Amado. Tais temas recorrentes os aproximam (BERTA, 2009). A produção do filme se deu através de uma colaboração franco-brasileira⁶⁹ e foi filmado na cidade de Cachoeira na Bahia. Na trama cinematográfica foi dado destaque à história de amor e aos conflitos provenientes de um relacionamento afetivo interracial nos anos 1930 no Brasil, girando em torno de questões afetivas e cotidianas das personagens, onde as questões raciais encontravam saída através dos ideais da luta de classes, característica do chamado “romance proletário”.

A pesquisadora Laura Moutinho, ao analisar a obra literária homônima⁷⁰, destaca que o romance é protagonizado por um casal inter-racial que funciona como suporte a partir do qual Jorge Amado vincula algumas representações correntes na sociedade (e na ciência da época). Não somente sobre a relação entre negros e brancos, como, igualmente, de uma nação, que se percebe mestiça, e em outro enfrentava (e enfrenta) o dilema da desigualdade racial. Desejo proibido e luta de classes, vividos pelo par homem negro e mulher branca em *Jubiabá* ([1935] 2008), são aspectos contrastados com erotismo, casamento e progresso. Desse modo, lança luz sobre algumas das representações de nação presentes na sociedade brasileira, por suas mais variadas instituições. O enfoque principal da pesquisadora na análise da obra é a presença da luta de classes e da miscigenação como saída primordial para os conflitos raciais, reiteradamente deixados de lado como problemas estruturais da sociedade brasileira. Sobre isso, o romancista se ancora nas ideias fomentadas por Gilberto Freyre desde *Casa Grande e Senzala*, como explicitado em *Tendas dos Milagres* ([1969], 2008), e em suas redes de sociabilidades já esboçadas anteriormente.

É oportuno compreender um pouco mais as relações entre Amado e Nelson Pereira dos Santos. Para isso trago a voz do próprio Nelson Pereira dos Santos, que nos conta como se deu o seu contato com a Bahia, através de Jorge Amado:

Do comecinho, do comecinho?... Eu conheci a Bahia com Jorge Amado. É bom lembrar que eu era paulistinha. Do Brasil, o máximo que eu conhecia era

⁶⁹ O elenco e produção se dividia entre atores e atrizes brasileiras/os e francesas/es. Basta observar o par protagonista: Lindinalva (Françoise Goussard) e Antonio Balduino adulto (Charles Baiano), ou Pai Jubiabá (Grande Otelo) e Amélia (Catherine Rouvel), por exemplo.

⁷⁰ Cf. MOUTINHO, Laura. *Entre o Realismo e o Ficcional: Representações sobre “Raça”, Sexualidade e Classe em Dois Romances Paradigmáticos de Jorge Amado*. *PHYSIS, Saúde Coletiva*, 14(2):307-327, Rio de Janeiro, 2004.

o rio Tietê, onde eu aprendi a nadar. E você veja tive um excelente professor de português, que abriu a minha cabeça para a literatura brasileira, a literatura de língua portuguesa. Mas, o Jorge Amado é que tinha uma coisa especial, que era o seguinte. O Jorge Amado. O Jorge Amado era proibido na família, porque tinha cenas de sexo, as maravilhosas cenas de amor. Muito liberal. Vamos lembrar que isso é nos anos 40. E, além disso, ele era proibido pela polícia, porque os heróis do Jorge Amado e o *happy-end* do livro de Jorge Amado eram do Partido Comunista. Os jovens iam parar no Partido Comunista e tava tudo resolvido, todo mundo feliz. Então, a Bahia que eu conheci primeiro foi essa, a Bahia de Jorge Amado. Uma vez eu disse isso pra ele aqui, caminhando pelo Mercado Modelo, que ele era meio dono, né? Ficava fiscalizando se as coisas estavam no lugar, se tava tudo certinho... Como é Jorge, você inventou tudo isso? – ele disse – a minha Bahia nunca existiu. A Bahia que o Jorge Amado escreveu, ele idealizou (...). Agora, essa Bahia eu fui conhecer diretamente com os meus próprios olhos na campanha nacional pela liberação do *Rio, 40 Graus*” (BERTA, 2009).

A partir dessas relações de sociabilidades e de influências evidentes, vale reiterar que conforme apresentado no presente capítulo, a intenção é ir além de discutir a fidelidade das representações cinematográficas ou estabelecer hierarquias entre as linguagens literárias e cinematográficas. O intuito foi o de compreendê-las igualmente em seus respectivos contextos de produção e de funcionamento como dispositivos de subjetivação de mulheres negras nos anos 1970 e 1980 no Brasil. O passo seguinte é compreender como as abordagens das representações e das subjetividades dessas mulheres negras se apresentam a partir de uma perspectiva interseccional nos filmes *Tendas dos Milagres* (SANTOS, 1987) e *Jubiabá* (SANTOS, 1977).

CAPÍTULO 3

Tenda dos Milagres (1977)

Aganju, Xangô
Alapalá, Alapalá, Alapalá
Xangô, Aganju

O filho perguntou pro pai:
“Onde é que tá o meu avô
O meu avô, onde é que tá?”

O pai perguntou pro avô:
“Onde é que tá meu bisavô
Meu bisavô, onde é que tá?”

Avô perguntou “ô bisavô,
Onde é que tá tataravô
Tataravô, onde é que tá?”

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

Aganju, Xangô
Alapalá, Alapalá, Alapalá
Xangô, Aganju

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

“Babá Alapalá” de Gilberto Gil
(SANTOS, *Tenda dos Milagres*, 1977, 0h0m30s)

3.1 Masculinidades e sexualidades racializadas

No filme *Tenda dos Milagres* (SANTOS, 1977) a maior parte do elenco⁷¹ é composta por homens brancos que representam predominantemente as elites e os poderes locais como o Estado, a polícia, os meios de comunicação e a intelectualidade. Dentre eles destacam-se: Fausto Pena (Hugo Carvana) como jornalista/poeta/pesquisador/cineasta, responsável por costurar toda a trama; Dr. Zezinho Pinto (Wilson Mello) como o diretor do jornal; Gastão Simas (Geraldo Freire) diretor da agência de publicidades; James D. Lenvenson (Laurence R. Wilson) como um pesquisador norte-americano⁷²; e as participações especiais de Carybé⁷³, Jenner Augusto⁷⁴ e Calazans Neto⁷⁵.

Já os homens negros são retratados em grupos sociais mais desfavorecidos e desclassificados⁷⁶. O personagem negro de maior destaque na trama é Pedro Archanjo⁷⁷ que

⁷¹ Cf. em Anexos a Ficha Técnica de *Tendas dos Milagres* disponível no acervo digital de dados da Cinemateca Brasileira (<http://cinemateca.org.br/>).

⁷² Outros personagens brancos da trama e seus respectivos intérpretes: Dadá (Severino Dadá) – montador do filme; Delegado Pedrito Gordo (Washington Ferrades); Professor Nilo Argolo (Nildo Parente); Chefe de polícia Fernando Góes (Emanuel Cavalcanti); Professor Fontes (Arlido Deda); Astério (Álvaro Guimarães); Professor Fraga Neto (Gildásio Leite); Professor Silva Virajá (José Passos Neto); Professor Calazans (Guido Araújo); Coronel Gomes (Jofre Soares); Professor Luna (Tuna Espinheira); Oficial de Gabinete (Vicente de Mello Franco); Promotor (Fernando Lona), etc.

⁷³ Nome artístico de Hector Julio Páride Bernabó que nasceu em 1911 em Lanús (Argentina), naturalizado brasileiro em 1957, falecendo em 1997 na cidade de Salvador (Bahia). Foi pintor, gravador, desenhista, ilustrador, mosaicista, ceramista, muralista e ilustrador de obras de Jorge Amado e Gabriel García Marquez, entre outros. Foi Diretor Artístico e figurante do filme *Cangaceiro* (1952) de Lima Barreto. Para maiores referências ver: CARYBÉ. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1199/carybe>>. Acesso em: 20 de jan. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

⁷⁴ Nasceu em 1924 em Aracaju (SE) e faleceu em 2003 em Salvador (BA), foi pintor, cartazista, ilustrador, desenhista e gravador. Foi também ilustrador do livro *Tenda dos Milagres* de Jorge Amado.

⁷⁵ Trata-se de José Júlio Calasans Neto: nasceu em 1932 em Salvador (BA) e faleceu em 2006 na mesma cidade. Foi pintor, gravador, ilustrador, desenhista, entalhador e cenógrafo. Entre os anos de 1956 e 1965, cria cenários para produções como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, e *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Ilustrou *Tereza Batista Cansada de Guerra* e *Tieta do Agreste* de Jorge Amado. CALASANS Neto. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5547/calasans-neto>>. Acesso em: 20 de jan. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

⁷⁶ Vejamos os personagens: Tadeu Canhoto (Jorge Serqueira Amorim), Lídio Corró (Manoel do Bonfim), Pai Procópio (Luiz da Muriçoca), Manuel de Praxedes (Gilberto Nonato Sacramento), Ligeiriza (Oswaldo dos Santos) e o Frequentador da Tenda dos Milagres (Camafeu de Oxóssi).

⁷⁷ Personagem representado pelos atores Jards Macalé e Juarez Paraíso, respectivamente: Jards Macalé, na verdade Jards Anet da Silva, natural do Rio de Janeiro/RJ do ano de 1943. [...] “Compositor, cantor, violonista, arranjador, produtor musical e ator. [...] Tem sua primeira composição, Meu Mundo É Seu, em parceria com Roberto Nascimento, gravada por Elizeth Cardoso em 1964. Em 1965, é convidado pelo violonista Roberto Nascimento a substituí-lo na montagem paulistana do show Opinião. No ano seguinte, faz a direção musical do recital da cantora Maria Bethânia no Rio de Janeiro e Nara Leão grava Amo Tanto, no disco *Pede Passagem*. A partir de então, integra o movimento tropicalista, seja como compositor, instrumentista ou produtor, a exemplo de sua participação no disco *Transa*, de Caetano Veloso, gravado em Londres em 1971, com referências do reggae de Portobello Road, e em discos de Gal Costa, Como *Cultura e Civilização*, no qual atua como violinista e *Legal*. Na época conhece o poeta baiano Waly Salomão, com quem compõe *Vapor Barato*, *Anjo Eternidade*, *Volto pra Curtir*, *Revendo*

aparece representado em fases distintas de sua vida, na mocidade/adulta e na idade mais avançada. Uma informação importante para contextualizar as condições de produção das diversas tramas que compõem *Tendas dos Milagres* (SANTOS, 1977), e que enfatizam como o documento literário de Jorge Amado pode dar condições e suporte para a obra cinematográfica, reside no fato de que esse personagem principal e seu antagonista, Nilo Argolo, como já foi apresentado no capítulo anterior, se destacam por representar uma linha de pensamento muito presente na construção da identidade nacional brasileira, por traduzir parte do pensamento da elite política/intelectual daquela época, calcado nas ideias de Raimundo Nina Rodrigues:

[...] famoso médico da escola baiana, adepto do darwinismo racial e dos modelos do poligenismo – que defendiam que as raças humanas correspondiam a realidades diversas, fixas e essenciais, e, portanto, não passíveis de cruzamento –, acreditava que a miscigenação extremada era ao mesmo tempo sinal e condição da degenerescência” (SCHWARCZ, 2012, p. 20-21)

Já na representação da vertente intelectual associada ao personagem Pedro Archanjo, vemos correspondência e afinidade com as ideias de Manoel Querino, um negro que transitava em diversos espaços sociais.

[...] Querino era artista, funcionário da Secretaria da Agricultura, diretor do clube carnavalesco Pândegos d’África, professor, associado da Sociedade

Amigos, Mal Secreto, Negra Melodia, um reggae precursor lançado em 1977, no momento em que o gênero ainda é pouco conhecido do público brasileiro, e *Rua Real Grandeza*, entre outras. Em sua obra, destaca-se a criação de trilhas sonoras para filmes de Nelson Pereira dos Santos (*Amuleto de Ogum*, 1973), de Joaquim Pedro de Andrade (*Macunaíma*, 1968), e de Glauber Rocha (*Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, 1969), e peças como *Tempo de Guerra e Arena Canta Bahia* (1967)”. JARDS Macalé. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12050/jards-macale>>. Acesso em: 02 de Mar. 2021. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

Já Juarez Paraiso, na verdade Juarez Marialva Tito Martins, nasceu em Arapiranga, município de Minas de Rio de Contas, BA, em 1934. Muralista, desenhista, gravador, professor, escultor, pintor, fotógrafo e crítico de arte. Sua atuação na área artística foi marcada pela criação de obras murais em espaços públicos e privados, iniciou sua carreira artística na década de 1950, angariando duas premiações no 2º Salão Universitário Baiano de Belas Artes, realizado em 1952, em Salvador. Destacou-se como membro da segunda geração modernista da Bahia, tendo realizado sua primeira exposição individual em 1960, na Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Participou de inúmeras exposições e teve destacada atuação no ensino superior na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Nos anos 1960 foi autor de relevante produção de arte abstrata em desenho e gravura e em obras murais figurativas e abstratas. [...] Juarez Paraiso integra a chamada segunda geração de artistas modernos da Bahia, juntamente com Calasans Neto, Sante Scaldaferrri, Jenner Augusto, Betty King, Adam Firnekaes, Riolan Coutinho, Leonardo Alencar, Sonia Castro e Jamison Pedra e teve destacada atuação a partir da década de 1960 [...]. Em diversas ocasiões Juarez Paraiso mereceu comentários positivos do escritor baiano Jorge Amado. Dicionário Manuel Querino de arte na Bahia / Org. Luiz Alberto Ribeiro Freire, Maria Hermínia Oliveira Hernandez. – Salvador: EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014. Acesso em 02 março de 2021, através de <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br>

Libertadora Baiana, jornalista na *Gazeta da Tarde*, além de ter fundado dois outros periódicos: *A Província*, em 1887, e *O Trabalho*, em 1892. A sua atuação na *Gazeta da Tarde* foi fundamental. Escrevia artigos, organizava conferências e *meetings*. Em 1882, como sócio do Liceu de Artes e Ofícios, Manoel Querino promoveu uma série de conferências abolicionistas. [...]. A atuação de Manoel Querino sem dúvida contradizia a imagem de que era apenas através da ação dos abolicionistas brancos que os recém-emancipados se tornavam aptos a compartilhar do “banquete da civilização”. Mesmo porque, para Querino, a ideia de civilização não excetuava os africanos nem a irracionalidade fazia parte das características da “raça negra”. Ao contrário, para ele, “foi o trabalho do negro que aqui sustentou, por séculos e sem desfalecimento, a nobreza e a prosperidade do Brasil; foi com o produto do seu trabalho que tivemos as instituições científicas, letras, artes, comércio, indústria, etc. [...] competindo-lhe, portanto, um lugar de destaque como fator da civilização brasileira (ALBUQUERQUE, 2009, p. 87).

Visivelmente tais personagens foram construídos como sínteses de figuras intelectuais proeminentes da história política e social do Brasil, portanto, tal citação anterior, se fez necessária por conta de sua relevância histórica. O que nos revela, o fato de que o pensamento desses personagens ainda está introjetado em representações culturais da contemporaneidade. Como bem analisou Reis:

Com efeito, *Tenda dos Milagres* pode ser lido como história social, cultural e até intelectual, alegórica, mas verossímil em muitos aspectos. Ajuda a criar essa impressão o fato de Jorge Amado ter construído personagens e tramas a partir da história real. Veja-se, por exemplo, de onde deriva boa parte do pensamento e da ação dos personagens Pedro Archanjo, o protagonista do livro, e Nilo Argolo, seu mais formidável adversário. A figura de Nina Rodrigues é o modelo para a criação do personagem Nilo Argolo. Já Pedro Archanjo resultaria de uma operação mais complicada. Amado declarou ser sua criação “a soma de muita gente misturada”, destacando Miguel *Archanjo* Barradas Santiago de Santana (1896-1974), descendente de avôs ibéricos (um espanhol, outro português) e avós africanas (uma tapa, outra ganense). Santana chegou a ser próspero homem de negócios no porto de Salvador dos anos 1930, dono de alvarengas e de uma empresa de intermediação da estivas, o que nada tem a ver com o personagem de Amado. Mas, como Pedro Archanjo, Miguel Archanjo seria mulhereço e tinha o alto posto de obá Aré no terreiro do Axé Opô Afonjá. Esse o lado “popular” de Pedro Archanjo. Mas o lado “intelectual” e militante foi inspirado no mestiço Manuel Querino (1851-1923), abolicionista, professor de desenho, sindicalista e estudioso da história e cultura do negro na Bahia, inclusive do candomblé (REIS, Apud AMADO, 2008, p. 294-295, grifos do autor).

Essas informações são também fundamentais para entender o contexto histórico e social em que Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos estão inseridos, e que se projeta também na construção das personagens de *Tenda dos Milagres* (SANTOS, 1977).

Inicialmente destaco para análise a imagem do personagem Pedro Archanjo, também conhecido como Ojuobá (olhos de Xangô)⁷⁸ no Candomblé, retratado como "mulato", capoeirista, tocador de violão e grande conquistador de mulheres, com uma sexualidade extremamente exacerbada e com uma intelectualidade reconhecida em seu meio social, como enfatiza a obra homônima de Jorge Amado. Sua imagem evoca determinada construção de masculinidade negra, calcada normalmente numa imagem predatória, voraz, insaciável e animalizada, onde suas experiências sexuais são exacerbadas, algo visivelmente atenuado nas lentes de Nelson Pereira dos Santos, em detrimento das imagens apresentadas nas letras de Jorge Amado, conforme já apontado anteriormente. Nesse ponto, por mais que haja afinidades entre esses intelectuais, fica perceptível que “os significados de masculinidade variam de cultura a cultura, variam em diferentes períodos históricos, variam entre homens em meio a uma só cultura e variam no curso de uma vida” (KIMMEL, 1998, p. 105). Nesse sentido, não podemos deixar de destacar o caráter interseccional das representações desse personagem.

Apesar de o protagonista principal ser um homem negro, na figura de Pedro Archanjo, o filme confronta modelos de masculinidades ao colocar homens brancos e negros em situações desiguais e de conflito racial. Os homens brancos aparecem predominantemente como professores da Universidade, intelectuais, empresários, coronéis, policiais e jornalistas, enquanto os homens negros são retratados de modo subalternizado; embora demonstrem resistência e questionamentos aos ataques e ameaças racistas, desde que estejam no lugar hierárquico naturalizado e “esperado” para os homens negros na sociedade brasileira. Assim, Pedro Archanjo (IMAGEM 1) é retratado como um “homem de seu tempo”, de sabedoria e de coragem no enfrentamento do racismo científico e na defesa da mestiçagem. Trata-se de um alter-ego do próprio Jorge Amado, e não de um acadêmico institucionalizado, mas de “um simples bedel”⁷⁹. É em torno desse personagem que observo o modo como as mulheres negras e brancas são representadas, ou como suas amantes, ou como meras coadjuvantes, ou em suas relações com o Candomblé, bem como o respeito que ele tem para com as mães-de-santo, muito provavelmente por darem legitimidade às representações inseridas no filme, no que se refere às mães-de-santo. Basta observarmos, especialmente, as relações que elas estabelecem com esse modelo de masculinidade negra, de sabedoria, de autoridade e de respeito não só na comunidade

⁷⁸ “O título de “Ojuoba” é usualmente dado a um homem influente que representa uma espécie de informante da mãe de santo sobre o que acontece na cidade, um embaixador e defensor do candomblé junto às autoridades da sociedade fora do terreiro” (FERREIRA, 2014, p. 8).

⁷⁹ **Professor:** Mas afinal, quem foi esse Pedro Archanjo? Um professor, um douto, um bispo, um prócer político, ao menos um comerciante rico? **Fausto Pena:** Pera aí, professor, o que eu tô tentando dizer é que... **Professor:** Eu lhe direi! Um reles bedel de faculdade. Um operário. Simplesmente um operário. *Tenda dos Milagres*, 1977, 0h23m38s.

negra do candomblé, mas também em um pequeno círculo de professores e de estudantes brancos.

IMAGEM 1 – Pedro Archanjo na Universidade



Fonte: *Tenda dos Milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1977, DVD)

Não por acaso, a mulher negra de maior respeito para Pedro Archanjo é a sua mãe-de-santo, que mesmo idosa participava das rodas de candomblé, sob o olhar e consideração/proteção desse personagem. As demais mulheres negras e brancas aparecem como personagens secundárias que, na relação sexual ou afetiva com Pedro Archanjo, conferem a ele prestígio, influência e poder.

É desse modo que a personagem Terência (IMAGEM 2) aparece no filme, como uma mulher negra, mãe e candomblecista que também se sente afetivamente atraída por Pedro Archanjo que, por sua vez, demonstra total indiferença aos sentimentos dela. Representada de maneira superficial e incipiente, como uma figura descartável, Terência apenas cumpre o papel de reforçar o afeto e o desejo que as mulheres negras têm por Pedro Archanjo no enredo da obra.

IMAGEM 2 – Terência



Fonte: *Tenda dos Milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1977, DVD)

A hipersexualização de Pedro Archanjo ganha também destaque quando é descrito como “macho de mil mulheres”⁸⁰, “fazedor de mulatos”⁸¹, aquele que “*nada sabe de amor, só sabe de mulheres*”⁸², pois suas relações com as mulheres negras e brancas são fortemente marcadas pelas relações sexuais. Desse modo, trata-se de um modelo de masculinidade negra que carrega os estigmas que foram apontados em trabalhos de Frantz Fanon, Patrícia Hill Collins ou bell hooks⁸³ que demonstram como essas construções desumanizadas e objetificadas estão historicamente introjetadas numa certa construção de imaginários sociais advindos da branquitude em toda diáspora negra⁸⁴. Tanto em Jorge Amado como em Nelson Pereira dos Santos, esse modelo se materializa em uma grande contradição, no que tange a essas representações.

Lembrando que, normalmente, a população negra em geral, e homens negros em particular, são reiteradamente construídos de maneira homogênea, cumprindo um papel a eles atribuído com certas variantes, mas com o mesmo *script* que vemos em vários personagens de nossa literatura e cinematografia. Como bem escreve bell hooks:

⁸⁰ *Tenda dos Milagres*, 1977, 1h17m20s.

⁸¹ *Tenda dos Milagres*, 1977, 1h17m22s.

⁸² *Tenda dos Milagres*, 1977, 1h24m54s.

⁸³ Ver: FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*; tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008; COLLINS, Patrícia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*; tradução Jamille Pinheiro Dias. 1ª.ed. – São Paulo: Boitempo, 2019; bell, hooks. *Olhares negros: raça e representação*; tradução Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

⁸⁴ Sugestivo reiterar o que nos fala Frantz Fanon em *Pele Negra, máscaras brancas*, numa análise ácida, apontando as perspectivas da branquitude na diáspora, quando afirma em tom de crítica a tais ideias: “(...) Quanto aos pretos, eles têm a potência sexual. Pensem bem, com a liberdade que têm em plena selva! Parece que dormem em qualquer lugar e a qualquer momento. Eles são genitais. Têm tantos filhos que não os contam mais. Vamos ficar atentos. Tomar cuidado senão eles nos inundarão com pequenos mestiços. [...] Pois o negro tem uma potência sexual alucinante. É este o termo: é preciso que esta potência *seja* alucinante (2008, p. 138). Grifo do autor.

O retrato da masculinidade negra que emerge dessas obras constrói os homens perpetuamente como “fracassados”, que são “fodidos” psicologicamente, perigosos, violentos, maníacos sexuais cuja insanidade é influenciada pela incapacidade de realizar seu destino masculino falocêntrico em um contexto racista. Muito dessa literatura é escrita por pessoas brancas, e uma pequena parte por homens negros acadêmicos. Ela não questiona a construção da masculinidade patriarcal, ou em qual medida os homens negros historicamente internalizaram essa norma (HOOKS, 2019, p. 174).

Em *Tenda dos Milagres* (SANTOS, 1977), vemos essa dubiedade, pois, ao mesmo tempo, Archanjo transmite equilíbrio, inteligência e sabedoria; enquanto por outro lado, representa o homem negro que está numa constante voracidade sexual, mesmo que apenas sugerida e atenuada na adaptação de Nelson Pereira dos Santos. Não por acaso, as relações sexuais ganham bastante destaque nas várias cenas do filme, como veremos mais adiante na análise das representações das mulheres negras, remetendo também ao “mito da sexualidade brasileira” (HEILBORN, 2006).

A preferência sexual e afetiva de Pedro Archanjo por Kirsi, uma mulher branca finlandesa ganha destaque em uma cena sexual carregada de romantismo (IMAGEM 3) enquanto em outra cena, também de performance sexual, mas com uma mulher negra (Dorotheia/Rosa de Oxalá), cujas vestes correspondem a uma estética típica de matriz africana, o sexo é retratado de maneira demonizada e animalizada, até mesmo com direito a urros de animais selvagens. Essa diferença nas cenas sexuais é permeada de representações racistas sexistas, com diferenças marcantes em relação às subjetividades e relações sexuais inter-raciais.

IMAGEM 3 – Romance e sexo entre Pedro Archanjo e Kirsi



Fonte: *Tenda dos Milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1977, DVD)

A representação das relações afetivas-sexuais de um homem negro com uma mulher branca, como bem demonstra a relação de Pedro Archanjo com a finlandesa, parece remeter não só à defesa da mestiçagem, mas, sobretudo, a um ideal de ascensão social do homem negro. Esse tipo de representação busca investir o homem negro de certo poder e tende também a escamotear a tensão racial presente nas relações inter-raciais. Segundo Sueli Carneiro, isso acontece em nossa sociedade:

[...] porque a exogamia e as trocas matrimoniais que ela rege asseguram a transformação de um estado de hostilidade ou de antagonismo real ou potencial num estado de paz e de aliança. A mulher circulando pela rede das trocas matrimoniais e o instrumento dessa conversão que a constitui como meio sinal ou penhor de aliança (CARNEIRO, 1995, p. 546).

No cinema, essa apropriação sexual da mulher branca pelo homem negro, ajudou também a forjar o “mito da ascensão social do homem negro” na contemporaneidade. Basta vermos a relação da personagem de Tadeu Canhoto e Lu em *Tenda dos Milagres* (SANTOS, 1977), os conflitos e contradições das relações afetivas e hierárquicas e suas respectivas representações e subjetividades em filmes como *Bahia de Todos os Santos* (1960) de Trigueirinho Neto, *Barravento* (1961) de Glauber Rocha ou *Compasso de Espera* (1973) de Antunes Filho. Ainda segundo a autora:

[...] escondendo através do subterfugio da primazia estética e social da mulher branca o desejo de pertencimento e de aliança com um mundo restrito aos homens brancos no qual para adentrar homens negros em suposto processo de ascensão social utilizariam-se de mulheres brancas como avalistas (CARNEIRO, 1995, p. 546).

Deste modo, o filme *Tenda dos Milagres* (SANTOS, 1977), promove também uma “coisificação” da mulher branca, pois a relação afetiva-sexual com a finlandesa confere a Pedro Archanjo certa importância e *status* como homem intelectualizado e mais refinado. Não por acaso, a atuação dessa personagem feminina no filme é curta e restrita, aparece apenas para cumprir com esse papel ou demarcar a importância da miscigenação racial e/ou processo de branqueamento. Como escreve Sueli Carneiro, este tipo de “coisificação” da mulher branca é “símbolo da aliança com aquele universo branco dominante que produz e reproduz as discriminações e desigualdades raciais e sexuais, tanto no universo concreto, como no imaginário” (1995, p. 551).

Outra passagem que configura o *status* das mulheres brancas em relação aos homens negros, é a da relação estabelecida entre Pedro Archanjo e a Condessa de Água Brusca, cujo nome é Isabel Tereza Gonçalves de Araujo e Pinho, antigamente Rainha do Recôncavo, e que notoriamente representa uma mulher à frente do seu tempo, com fortes indícios de refinamento, mas numa perspectiva eurocêntrica. “Foi por causa de um moreno assim, que minha avó Virgínia Martins perdeu o siso!”⁸⁵, essa fala de Isabel Tereza ao se despedir de Pedro Archanjo, logo que se conheceram na Tenda dos Milagres; mostra um certo flerte com Pedro Archanjo, bem como sinaliza para os riscos que uma mulher branca corre na sua atração sexual por um homem negro.

Essa personagem representa uma fetichização explícita em relação à dita masculinidade dos homens negros e à mestiçagem na sociedade da Bahia⁸⁶. Além disso, ela revela fascínio e curiosidade pelo candomblé. Sua incursão nesse espaço a torna uma “forasteira de dentro”. Nesse sentido, me aproprio do conceito de Patrícia Hill Collins em relação às mulheres negras, mas aqui faço uma analogia em relação a essa personagem branca que se insere nos espaços de negras e negros, como no Candomblé, mas que se mantém como uma verdadeira *outsiders within*. A imagem dessa personagem também aponta para um tipo de conagração das elites brancas em relação aos cultos afro-brasileiros, no apagamento das contradições e racismos existentes.

⁸⁵ *Tenda dos Milagres*, 1977, 1h10m04s. Grifo meu.

⁸⁶ Basta nos atentarmos quando Isabel Tereza afirma a Archanjo que “Não me fales de brancura na Bahia – Mestre Pedro(...) brancura na Bahia é igual a açúcar de engenho - mascavo”. *Tenda dos Milagres*, 1977, 1h36m32s.

No plano do tempo presente da trama, destacam-se o protagonismo dos homens brancos como Fausto Pena, o americano Levenson e o Doutor Zezinho. O ideal de masculinidade hegemônica, também aparece nas composições das representações destes personagens, o que nos permite observar o caráter racial da experiência branca retratada no filme. Esses homens brancos representam o lugar “natural” dado a branquitude, pois seus lugares de poder se configuram tanto no aspecto econômico, bem como no intelectual, materializados em cada homem branco que aparecem na narrativa de *Tenda dos Milagres* (SANTOS, 1977). Inclusive, ao retratar o papel do intelectual e pesquisador norte-americano, vemos como no Brasil era forte ainda na década de 1970, o colonialismo cultural e uma submissão também geopolítica de poder na crítica explícita operadas tanto por Jorge Amado como por Nelson Pereira dos Santos, ao representar o “acontecimento” com a chegada do norte-americano no Brasil.

No que tange às masculinidades brancas, também vemos um desfile de homens que se insinuam como os “predadores” de mulheres, como Levenson na tela com Ana Mercedes (personagem que será analisada) e o próprio Fausto Pena, com sua notória ambiguidade. Os demais da comissão para o seminário instaurado em memória de Pedro Archanjo são bons exemplos, especialmente no modo como se relacionam com a acadêmica e pesquisadora Dra. Edelweiss (mulher branca). Tais relações revelam uma postura machista e patriarcal em relação às mulheres brancas, mesmo sendo elas, do mesmo *status* social/racial desses homens. As hierarquias sociais estabelecidas, em nenhum momento são colocadas em suspeição. Tais imagens hierárquicas, construídas historicamente, reafirmam a superioridade de uma masculinidade branca hegemônica em relação às mulheres brancas e negras. Como escreve Gwaltney:

Minha mãe costumava dizer que a mulher negra é a mula do homem branco e que a mulher branca é o seu cachorro. Agora, ela disse isso para dizer o seguinte: nós fazemos o trabalho pesado e apanhamos, quer façamos um bom trabalho ou não. Mas a mulher branca está mais próxima do patrão, e ele faz um carinho em sua cabeça e a deixa dormir dentro de casa, mas não vai tratar nenhuma das duas como se estivesse lidando com uma pessoa (GWALTNEY, 1980, p.148 apud COLLINS, 2016, p.103).

No filme, o debate sobre raça e racismo instigado pelo reconhecimento das ideias de Pedro Archanjo, no plano do tempo presente, acaba sendo vetado pelos interesses dos meios de comunicação e de seus patrocinadores. Doutor Zezinho, homem branco, dono de uma rede de comunicação local, busca reunir os intelectuais. A sua primeira fala no filme é bastante significativa de sua arrogância e autoridade: “*procuramos fazer desta casa um ninho dos*

intelectuais. E o que acontece quando precisamos deles? Desaparecem! Acho que nossos intelectuais não passam de uns vagabundos e covardes!” (SANTOS, Tenda dos Milagres, 1977, 0h10m29s.). Assim ele reclama que não havia ninguém para replicar a matéria sobre Pedro Archanjo veiculada no jornal concorrente. Em seguida, ele aparece presidindo uma comissão formada por intelectuais que planejava um modo de comemorar o centenário do nascimento de Pedro Archanjo. Isso seria divulgado pela mídia local e incluiria também um seminário sobre democracia racial no Brasil, que devia ser organizado pela doutora Edelweiss. Por fim, Doutor Zezinho, orientado pelos empresários patrocinadores do evento, decide cancelar o seminário por se tratar de um “assunto explosivo” ou, como bem aparece na fala de um dos publicitários: “*não podemos misturar a figura de Pedro Archanjo com essas questões de preconceito de cor e de raça*” (SANTOS, Tenda dos Milagres, 1977, 0h49m05s.).

Em cenas do plano temporal presente, a doutora Edelweiss⁸⁷, que ganha destaque como a única mulher em um círculo de homens e brancos, é retratada como uma intelectual inteligente e cooptada pelos interesses de uma rede de comunicação liderada por Doutor Zezinho, cujo interesse é o oportunismo da súbita notoriedade da trajetória intelectual de Pedro Archanjo, através de uma performance publicitária. Apesar de reagir à recusa deste empresário em promover um seminário sobre relações raciais, pautados nas ideias de Archanjo, ela aparece na última cena do filme visivelmente constrangida, por ser testemunha ocular da hipocrisia instalada nas elites baianas, ao aplaudir a fala de Zezinho, enquanto ouve que Pedro Archanjo era aliado de Nilo Argolo, algo incoerente na trajetória de ambos, cujas ideias eram totalmente antagônicas. A atuação de Edelweiss destaca o flagrante desconforto de uma intelectual branca progressista naquele cenário, pois se trata de uma mulher consciente das mazelas sociais vigentes, cujo racismo e sexismo estão estruturados, e seu papel também pode ser compreendido a partir daquela mesma analogia anterior que tracei, como uma *outsiders within*, com base nos escritos de Patrícia Hill Collins.

Devemos lembrar que na trama literária a personagem da Dra. Edelweiss teve uma participação muito secundária, ocupando o papel de secretária do Centro Folclórico (AMADO, [1969] 2008, p.110), bem diferente da representação fílmica construída por Nelson Pereira dos Santos, que confere a ela certa importância, altivez e presença, destacando-a como uma mulher de personalidade reservada e ao mesmo tempo forte quando necessária. Basta atentarmos para como ela, corporalmente, se afasta e recusa um tipo de assédio físico movido contra ela por um

⁸⁷ Interpretado pela atriz Anecy Rocha, irmã de Glauber Rocha, que faleceu um pouco tempo antes da estreia do filme.

dos personagens masculinos brancos (SANTOS, *Tenda dos Milagres*, 1977, 0h53m26s.). Bem diferente da descrição da obra literária, onde é descrita como “(...) Mulata branca de rosto redondo e manso falar, sorriso modesto, simpatia de pessoa” (AMADO, [1969] 2008, p. 285). Já nas telas temos uma atriz branca que condiz com uma imagem mais a contento, ao reportar a uma intelectualidade feminina tida como “naturalmente” branca, ou seja, mais comum e aceitável no imaginário social, bem diferente da histórica invisibilidade das intelectuais negras, que tanto na obra literária, bem como na cinematográfica se mostram inexistentes⁸⁸. Como analisa Salem,

[...] Nelson introduziu alguns elementos novos: por exemplo, o filme dentro do filme, a locutora de televisão, a fusão dos muitos personagens. Deu mais vida própria às personagens femininas: [...]; a doutora Edelweiss Vieira (Anecy Rocha), soma de três personagens masculinos do livro mais ela mesma, também cresce, torna-se uma mulher crítica, que quer organizar seriamente um seminário sobre as idéias de Archanjo para as comemorações do seu centenário (1996, p. 327).

IMAGEM 4 – Dra. Edelweiss



Fonte: *Tenda dos Milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1977, DVD).

⁸⁸ Não é por acaso, a estranheza que causa quando se descobre que muitas intelectuais negras que tiveram grandes contribuições em suas áreas de atuação, são apresentadas com eufemismos nos moldes utilizados por Amado “mulata branca”. Destacando-se na Academia um total silenciamento/desconhecimento de seus reais marcadores raciais como sendo pertencentes da população negra. Podemos exemplificar com as intelectuais: Virgínia Leone Bicudo, Neusa Santos Souza ou a própria Lélia Gonzalez no Brasil.

Com a inovação de Nelson Pereira dos Santos, ao dar destaque a uma personagem feminina que foge à lógica mais evidente do patriarcado, vemos uma intelectual branca em um constante “jogo de cintura” ao ter que lidar com o grupo predominantemente de homens brancos, cujas masculinidades brancas hegemônicas se impõem evidentes nas cenas. Ao tentar, em alguns momentos, ludibriar a Dra. Edelweiss através de subterfúgios de constantes elogios, eles a colocam à margem das decisões, numa posição de mera figuração, ao mesmo tempo em que tentam passar uma imagem de sua importância, por se tratar de uma mulher que representa o prestígio da Universidade.

IMAGEM 5 – Lu, a noiva de Tadeu Canhoto



Fonte: *Tenda dos Milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1977, DVD).

Outro destaque é a personagem Lu (IMAGEM 5), noiva de Tadeu Canhoto, personagem negro que consegue galgar rumo a ascensão social através dos estudos, tornando-se engenheiro de renome e um dos responsáveis pelas reformas realizadas por Pereira Passos⁸⁹ na capital do Rio de Janeiro. Ele assume, portanto, uma posição privilegiada na sociedade, pressupondo que suas origens raciais foram ignoradas e que isso não o impediu de alcançar um lugar de destaque na sociedade moderna de seu tempo. Tal personagem corrobora com a ideia de que no Brasil

⁸⁹ Para uma discussão mais aprofundada, de quem foi Pereira Passos e sua reforma empreendida no Rio de Janeiro, então capital federal, ver: AZEVEDO, André Nunes de. A reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração conservadora. *Tempos Históricos*, Vol. 19, nº 2, 2015, p. 151-183. Notadamente, ao vincular a figura de Tadeu Canhoto a Pereira Passos, outorga um ar de civilidade e constituição eurocêntrica de sua imagem, bem distante das imagens atribuídas à população negra de tez escura, e próxima da construção/representação “mestiça” de então, que representa a saída para os conflitos raciais, por estar no processo de branqueamento.

predominam as lutas de classes e que o racismo estava em nítido declínio. Basta observar a passagem em que Lu descreve a mudança de tratamento da sua mãe para com Tadeu, onde Tadeu Canhoto deixa de ser negro e passa a ser visto como “moreno”, por conta de sua posição de prestígio e ascensão social. Tal narrativa fica explícita numa das passagens do filme, após a franca objeção de seu pai (Coronel Gomes)⁹⁰ ao casamento. Pelo fato de Tadeu ser negro, Lu afirma: “*mamãe já anda meia abalada, ainda hoje ela me disse que Tadeu é um bom rapaz, se não fosse...*”. Astério, seu irmão complementa “*negro!*”; Lu continua: “*já não diz mais negro, é moreno queimado*” (SANTOS, Tenda dos Milagres, 1977, 1h40m59s.). Lu é retratada na posição de mulher branca, jovem, bela da elite baiana e preparada para casar com um homem branco de seu meio social. Nessa história da trama, nota-se a presença do amor romântico que se consolida com o casamento inter-racial, mesmo contra a vontade do pai, cuja fala (dirigida a Tadeu) não deixa dúvidas:

“O senhor abusou da confiança que lhe depositamos por ser colega do meu filho.”, “nós o recebemos em casa, sem levar em conta sua cor e procedência”, “dizem que o senhor é inteligente, então porque não se deu conta que não criamos uma filha para casar com um negro!” (SANTOS, Tenda dos Milagres, 1977, 1h39m17s.).

Desse modo, o filme mostra como o casamento inter-racial que promove a mestiçagem, inclusive nesse caso com um final “feliz”, tem seus entraves e conflitos, mas se apresenta como saída possível.

Outro ponto que se deve destacar é que vemos a astúcia de Lu contra a vontade inicial de Pedro Archanjo de que o casal fugisse para viver o seu amor. A personagem resolve esperar o momento de sua maioridade e se casa sem a necessidade da autorização de seu pai. E este foi o desfecho, pois contava com parte da cumplicidade da elite branca aliada de Pedro Archanjo, como Isabel Teresa (Condessa de Água Brusca), o chefe de polícia e uma tia de Lu. Oportuno destacar que, bem diferente das telas de Nelson Pereira dos Santos, Jorge Amado demonstra em sua escrita o distanciamento que esse casamento inter-racial acaba estabelecendo entre Tadeu, Pedro Archanjo e agregados que frequentavam a Tenda dos Milagres. Depois do casamento, Tadeu se aproxima totalmente do universo da família branca de sua esposa, cumprindo o ritual de branqueamento esperado pela sociedade de seu tempo, num flagrante apagamento de suas origens.

⁹⁰ Interpretado pelo ator Jofre Soares, que estreou como ator em *Vidas Secas* (SANTOS, 1963), e atuando também em: *Os pastores da noite* (CAMUS, 1979), *Jubiabá* (SANTOS, 1977), *O Amuleto de Ogum* (SANTOS, 1974), *Memórias do Cárcere* (SANTOS, 1984), *A terceira margem do rio* (SANTOS, 1994).

A importância da mestiçagem e a valorização da beleza da mulher branca, bem como do *status* de um homem negro que se casa com uma mulher branca, estão presentes na relação de Lu e Tadeu. Basta verificar o diálogo que Tadeu, Pedro Archanjo e Lídio Corró estabelecem num determinado momento da trama:

Tadeu: *Eu acho que o senhor vai gostar de Lu, meu padrinho.*
Pedro Archanjo: *Claro meu filho! E a família dela... vai gostar de você?*
Lídio Corró: *ela é lorinha, dos olhos azuis?*
Tadeu: *é sim!!! Loura dos olhos azuis!!!* (SANTOS, Tenda dos Milagres, 1977, 1h27m45s.).

Não por coincidência, historicamente as configurações das relações afetivas atestam que, no mercado matrimonial brasileiro, as uniões “inter-raciais” registram a “predominância do casal em que o homem aparece como o elemento ‘mais escuro’” (MOUTINHO, 2004, p. 103), e “há maior disposição – fruto da ideologia do embranquecimento – do patriarcado e do machismo para homens não brancos se casarem com mulheres brancas do que o para homens brancos casarem com mulheres não brancas” (SCHUCMAN, 2018, p. 37). Nesse sentido, destaco como o cinema pode se constituir em matriz e efeito de tais práticas em nossa sociedade.

A seguir apresento uma análise das representações de mulheres negras no filme *Tenda dos Milagres* (SANTOS, 1977), atentando para as relações entre texto literário e fílmico no exercício de recriação e instalação de novas linguagens pelo cinema. Assim, destaco também as diferenças e peculiaridades do filme em relação à obra literária de Jorge Amado ([1969] 2008). Para isso, elejo as personagens Ana Mercedes, Rosa de Oxalá, Dorotéia e as Mães de Santo (Mãe Mirinha do Portão, Mãe Majé Bassã e Mãe Runhó do Bogum), pela presença significativa na trama e, especialmente, por nos permitir aqui o desenvolvimento de uma análise histórica dos processos de subjetivação das mulheres negras nas relações raciais e inter-raciais em curso na cultura brasileira.

Com o suporte teórico e historiográfico de estudos feministas e de gênero, sobretudo de pesquisas e reflexões críticas produzidas por feministas negras e decoloniais, busco iluminar tais personagens femininas coadjuvantes. A partir dessa iluminação, pretendo desvelar as condições de produção das representações dessas personagens, condições essas guiadas por um compromisso político, historiográfico e intelectual com a desnaturalização e a transformação de imaginários e de práticas sociais constitutivos do racismo/sexismo, que ainda operam na inferiorização, exclusão, opressão e dominação das mulheres negras no Brasil.

3.2 Ana Mercedes: a dita “mulata” e sua sexualidade

IMAGEM 6 – Ana Mercedes



Fonte: *Tenda dos Milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1977, DVD).

A personagem Ana Mercedes⁹¹ (IMAGEM 6), situada no plano temporal do presente na trama, aparece como jornalista, atriz e namorada do também jornalista, sociólogo e poeta Fausto Pena. Ana representa uma mulher negra de tez clara, hipersexualizada, sedutora, ativa e interesseira, transando com todos os homens que lhe eram convenientes. Essa imagem remete aos estereótipos construídos sobre as ditas "mulatas", mas com ares de modernidade e liberdade de mulheres emancipadas do final dos anos 1970 e início dos anos 1980. Trata-se de uma personagem que inclusive era aceita nos debates realizados nos círculos sociais e profissionais, predominantemente masculinos. Isso pode ser observado na cena em que ela discute a caracterização da subjetividade de Pedro Archanjo, junto a Fausto Pena e outros homens, na composição do filme sobre a vida daquele personagem (SANTOS, *Tenda dos Milagres*, 1977, 0h49m31s.).

A imagem de Ana Mercedes também remete à da mulher emancipada que circula em vários espaços sociais. Isso se torna possível em um contexto de grande protagonismo dos movimentos de mulheres e feministas dos anos 1960 e 1970, na promoção de questionamentos e mudanças no que se refere às representações das mulheres em sociedade. No período de 1971-

⁹¹ Atriz Sônia Dias – estreou no cinema em *Meteorango kid, herói intergalático*, dirigido por André Luiz de Oliveira, em 1969, época do conhecido Cinema Marginal, que aglutinou cineastas como: Rogério Sganzerla e Júlio Bressane. Nos anos 1970, participa no filme de estreia de direção do ator Hugo Carvana, em *Vai trabalhar vagabundo*, e em *Tenda dos Milagres* de Nelson Pereira dos Santos. Inicia nesta mesma década uma parceria com Júlio Bressane, atuando no longa *O gigante da américa* (1978), e no vídeo *Cidade pagã* (1979). Atuou em *Tabu* (1982), e *Brás Cubas* (1985). Integra o filme *Os sete gatinhos*, de Neville D’Almeida, e atua em *O homem do pau Brasil*, último filme de Joaquim Pedro de Andrade. Ver: <https://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/mulheres/visualiza/370/Sonia-Dias/3> Acesso em 12/02/2021.

1975, já se manifesta, fortemente, uma série de movimentos políticos de liberação das mulheres no plano internacional (COSTA; BARROSO, SARTI, 2019, p. 112).

Uma confluência de fatores vai contribuir para a eclosão dos feminismos brasileiros na década de 1970. Em 1975, a ONU declara o Ano Internacional da Mulher, como resultado dos impactos e pressões dos feminismos europeu e norte-americano no campo das políticas públicas, o que favoreceu a discussão sobre a situação das mulheres no cenário internacional. No Brasil, a modernização pela qual vinha passando a sociedade somou-se também às mudanças em relação à situação das mulheres, colocando em questão as tradicionais hierarquias de gênero. Como menciona Cynthia Sarti:

A expansão do mercado de trabalho e do sistema educacional que estava em curso em um país que se modernizava gerou, ainda que de forma excludente, novas oportunidades para as mulheres. Esse processo de modernização, acompanhado pela efervescência cultural de 1968, com novos comportamentos afetivos e sexuais relacionados ao acesso a métodos anticoncepcionais e com o recurso às terapias psicológicas e à psicanálise, influenciou decisivamente o mundo privado. Novas experiências cotidianas entraram em conflito com o padrão tradicional de valores nas relações familiares, sobretudo por seu caráter autoritário e patriarcal (SARTI, 2004, p. 39).

Além da “revolução feminista” promovida por esses movimentos de crítica e de negação dos costumes patriarcais, em 1960 a liberação da pílula anticoncepcional permitiu, pela primeira vez, que as mulheres pudessem deter o controle sobre a possibilidade de engravidar, o que propiciou que muitas vivessem uma vida sexual mais plena e livre. A partir da década de 1960, a intimidade, as relações de gênero e conjugais começam a passar por transformações significativas. Nesse contexto, novos arranjos afetivos/sexuais ganham visibilidade na desarticulação entre casamento, experiência sexual e amorosa. Embora a chamada “revolução sexual” ou movimento “contracultural” tenha introduzido mudanças importantes no comportamento, não chegou a promover uma reviravolta total nos princípios que ordenam o exercício da sexualidade (HEILBORN, 2006, p. 48). Como bem afirma Maria Luiza Heilborn:

o gênero e a assimetria nas relações entre homens e mulheres permanecem sendo organizadores poderosos do modo como se desenrolam a atividade sexual e a capacidade de negociação entre parceiros do que se passa em um intercurso sexual, nuançando no plano analítico a transformação profunda que a sexualidade teria presenciado (HEILBORN, 2006, p. 48).

Parto aqui do princípio de que as representações femininas difusas no filme constituem, ao mesmo tempo, matrizes e efeitos de subjetividades e práticas sociais. Nesse sentido, a construção da personagem de Ana Mercedes no filme, que difere da personagem apresentada na obra literária publicada em 1969 por Jorge Amado, aparece de modo emblemático, com um forte destaque à sua liberdade sexual, e à de circulação em diversos espaços comuns à nossa classe média. Esse destaque às suas sexualidade e liberdade sexual, nas lentes de Nelson Pereira dos Santos, pode resultar não só das possibilidades engendradas naquele momento histórico para as mulheres, mas também da construção de sua identidade como “mulata”, que ainda estava encrustado no nosso imaginário social.

A Ana Mercedes da literatura é construída a partir de um “conjunto de representações que, na cultura brasileira, situam a mulata num terreno ambíguo, em que a imputada sensualidade desmedida afirma a disponibilidade sexual” (GIACOMINI, 2006, p. 14). Basta dar voz ao próprio Jorge Amado, ao se referir a Ana Mercedes: “[...] Ah! Como descrever esta mulata de Deus, de ouro puro da cabeça aos pés, carne perfumada de alecrim, riso de cristal, construção de dengue e de requebro, e sua infinita capacidade de mentir!” ([1969] 2008, p. 48).

Lembrando que o termo mulata “[...] evoca uma sensualidade e sexualidade exacerbadas, legitimadas por uma narrativa tradicional sobre a formação da nacionalidade e do povo brasileiro” (GIACOMINI, 2006, p. 122). Nesse sentido, importante destacar que não só o termo “mulata”, como também o termo “mestiça”, por exemplo, foram evocados através de um “verniz” naturalizado, remetendo a animais de segunda categoria. Como bem explica Grada Kilomba:

Estes termos de nomenclatura animal foram altamente romantizados durante o período de colonização, em particular na língua portuguesa, onde são ainda usados com um certo orgulho. Esta romantização é uma forma comum da narrativa colonial, que transforma as relações de poder e abuso sexual, muitas vezes praticadas contra a mulher negra, em gloriosas conquistas sexuais, que resultam num novo corpo exótico, e ainda mais desejável. Além disso, esses termos criam uma hierarquização dentro da negritude, que serve à construção da branquitude como a condição humana ideal – acima dos seres animalizados, impuras formas de humanidade. Os termos mais comuns são: m. (mestiça/o), palavra que tem sua origem na reprodução canina, para definir o cruzamento de duas raças diferentes, que dá origem a uma cadela ou um cão rafeira/o, isto é, um animal considerado impuro e inferior; m. (mulata/o), palavra originalmente usada para definir o cruzamento entre cavalo e uma mula, isto é, entre duas espécies animais diferentes, que dá origem a um terceiro animal, considerado impuro e inferior (KILOMBA, 2019, p. 19).

Não por acaso, Ana Mercedes da tela vai além dos espaços domésticos, bem como do casamento e da maternidade prescritos tradicionalmente para as mulheres brancas, pois ela se apresenta como uma mulher que está no “entre lugar”, como “quase negra”, mas “não branca”. Ela transita em vários ambientes como o bar, o hotel, o teatro, as instituições jornalísticas, as casas da classe média e da elite e a rua. Há uma certa liberdade para lidar com seus prazeres, e ela se desloca por diversos espaços culturais e sociais, deslocamento esse proporcionado por seu trabalho como jornalista. Ela age com otimismo, leveza e sedução, no desenrolar das tramas em que aparece. A personagem demonstra também domínio de seu próprio corpo e desejo⁹². Ao mesmo tempo, é objetificada pelos homens e pelas mulheres brancas da trama, quando se referem a ela como o “*xibiu de Ana Mercedes*”⁹³ ou “*Que putinha mais oferecida, não!*”⁹⁴, imagens que revelam o contraste do moralismo em torno da sexualidade feminina e principalmente no que se refere as mulheres negras de tez clara: “*O gringo gosta de mulata*”, “*E a entrevista exclusiva, ao que eu penso, vai ser no quarto de Hotel*” (jornalista branco) (SANTOS, Tenda dos Milagres, 1977, 0h10m54s.). Nesse ponto, fica evidente a semelhança da sua representação no filme com a do romance literário, como mulher dissimulada e ao mesmo tempo oportunista, ao usar os homens para sua projeção profissional/intelectual⁹⁵, principalmente quando embarca como musa inspiradora nos projetos de Fausto Pena, tanto no teatro, bem como no filme que conta a história de Pedro Archanjo.

⁹² Nos anos 1970, “Enquanto em outros países as mulheres estavam unidas contra a discriminação sexual e pela igualdade de direitos, no Brasil, o movimento feminista teve marcas distintas e definitivas, pois a conjuntura histórica impôs que as mulheres se posicionassem também contra a ditadura militar e a censura, pela redemocratização do país, pela anistia e por melhores condições de vida. Contudo, ainda assim, ao lado de tão diferentes solicitações, debateu-se muito a sexualidade, o direito ao prazer e ao aborto. “Nosso corpo nos pertence” era o grande mote que recuperava, após mais de sessenta anos, as inflamadas discussões promovidas pelas socialistas e anarquistas do início do século XX. O planejamento familiar e o controle da natalidade passam a ser pensados como integrantes das políticas públicas. E a tecnologia anticoncepcional torna-se o grande aliado do feminismo, ao permitir à mulher igualar-se ao homem no que toca à desvinculação entre sexo e maternidade, sexo e amor, sexo e compromisso”. (DUARTE, 2019, p. 42)

⁹³ Diálogo entre um jornalista branco e seu superior: “*O que o Diário tem que nós não temos?* (chefe), “*O xibiu de Ana Mercês, patrão!*”. (Tenda dos Milagres, 1977, 0h10m47s).

⁹⁴ Diálogo de uma mulher branca ao ver Ana Mercedes se aproximar do intelectual norte-americano. (Tenda dos Milagres, 1977, 0h05m14s).

⁹⁵ Na obra literária, Jorge Amado descreve: “Musa e baluarte da novíssima geração poética, Ana Mercedes participou do movimento Comunicação através do Hermetismo, fórmula genial, palavra de ordem cuja atualidade só mesmo os quadrados e invejosos poderão negar. Nessas hostes da nova poesia meu nome é admirado e aplaudido. “Fausto Pena, autor de *O arrote*, um dos mais significativos líderes da jovem poesia”, escreveu no *Jornal da Cidade Zino Batel*, autor de *Viva o cocô*, não menos significativo. Estudante de jornalismo na mesma faculdade onde, dois anos antes, eu obtivera diploma de sociólogo, Ana Mercedes alugara, por vil salário, o brilho de sua inteligência à redação do *Diário da Manhã* (e em sua condição de repórter conheceu Levenson e com ele tratou) e concedera gratuitamente a este barbudo e desempregado vate as graças de seu corpo divino, incomparável. Ah! Como descrever esta mulata de Deus, de ouro puro da cabeça aos pés, carne perfumada de alecrim, riso de cristal, construção de dengue e de requebro, e sua infinita capacidade de mentir!” (AMADO, [1969] 2008, p. 47-48. Grifos do autor).

Ana Mercedes é também o objeto de desejo do norte-americano, o Doutor James D. Levenson, um filósofo, matemático, antropólogo, etnólogo, professor da Universidade de Columbia e ganhador do prêmio Nobel, conforme descrito na própria trama cinematográfica (SANTOS, *Tenda dos Milagres*, 1977, 0h15m49s)⁹⁶. Além disso, Levenson aparece como homem atraente, dentro dos padrões socialmente valorizados de branco heterossexual, cujo frenesi é instalado logo em sua chegada e pela curiosidade que fomenta ao referir-se à história de Pedro Archanjo, até então um nome desconhecido e ignorado pela elite intelectual/política/econômica local. O encantamento de Ana pelo “gringo” provoca ciúmes em Fausto Pena ou no mínimo um certo incômodo, basta atentarmos para o diálogo dele no bar (IMAGEM 7), logo após deixar Ana Mercedes no hotel com Levenson.

IMAGEM 7 – Fausto Pena no bar



Fonte: *Tenda dos Milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1977, DVD).

De certa forma, Fausto Pena parece um tanto preocupado ou talvez desconfortável por deixar Ana Mercedes na companhia de Levenson. Num dado momento, já dentro do bar, um professor, que estava em uma das mesas, faz várias digressões negativas em relação a Levenson por esse valorizar um “*relés bedel*” como Pedro Archanjo. Logo em seguida, quando Fausto Pena informa que Ana Mercedes estava trabalhando numa cobertura jornalística com o intelectual norte-americano, o professor ironiza o tipo de “*cobertura*” com o gringo, fazendo com que Fausto Pena partisse para cima dele em agressão, dizendo: “*quem é corno aqui? Seu velho filho da puta*” (SANTOS, *Tenda dos Milagres*, 1977, 0h24m22s).

Como bem analisou Douglas Rodrigues de Sousa:

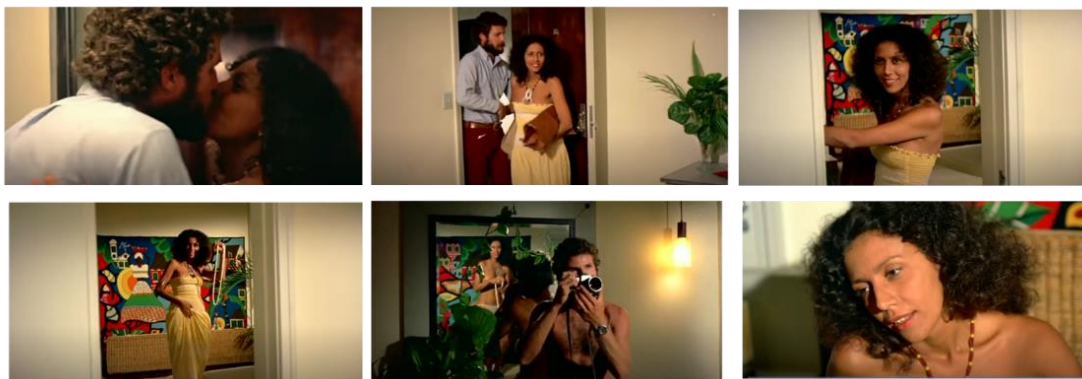
⁹⁶ Nota-se um escárnio e/ou uma crítica a figura estereotipada do “intelectual”, tanto no Brasil como nos EUA, feitas por Jorge Amado e muito bem retratadas por Nelson Pereira dos Santos.

Passada a euforia na recepção da chegada do entrevistado [à Bahia], a narrativa fílmica prossegue com o flagrante interesse de Ana Mercedes por Levenson. Mercedes está acompanhada de Fausto Pena, de seu namorado, com quem está de braços dados. Ao entrar o convidado esperado ela larga o braço de Pena e se aproxima do nobel. Iniciam-se comentários de juízo de valor sobre a mulata, o que deixa Fausto Pena constrangido. A presença de outros personagens como a grã-fina baiana Mariucha e suas amigas se somam à cena. Tanto no roteiro, como no filme, cabe a Mariucha tecer críticas negativas sobre Ana Mercedes, com a seguinte fala: “Que putinha mais oferecida, não?”. Esta fala está tanto no roteiro como na película (SOUSA, 2017, p. 149).

Pedro Archanjo é colocado em evidência após ser mencionado pelo norte-americano em sua visita à Bahia, algo bem típico do colonialismo cultural que tanto Jorge Amado como Nelson Pereira dos Santos se esmeraram por apresentar em suas narrativas, com destaque à influência estrangeira no Brasil. Isso nos mostra uma flagrante e oportuna crítica social, num Brasil “moderno” e ao mesmo tempo calcado numa lógica de hipocrisia, ao não reconhecer a importância de personagens de sua própria história, necessitando do aval de um olhar estrangeiro.

Ana Mercedes tem um papel fundamental na trama, especialmente, por ser um “exemplo” dos resultados da mestiçagem no Brasil, tão bem defendidos por Pedro Archanjo e pelo próprio Jorge Amado. A miscigenação aparece como saída para as questões raciais no Brasil, como bem sugere o norte-americano na entrevista, onde afirma que ela é um exemplo no que se refere à mistura de raças (SANTOS, Tenda dos Milagres, 1977, 0h06m49s). Logo em sua chegada à Bahia, ao conhecer Ana Mercedes na coletiva de imprensa, fica extasiado com a presença dela ao se destacar entre os presentes. Esta, por sua vez, no decorrer da trama, aceita ter um envolvimento sexual com Levenson. Na sequência seguinte, prestes a consumir o ato sexual com o pesquisador, o diálogo entre Ana Mercedes e Levenson (IMAGEM 8) se mostra bastante significativo: Ana Mercedes: “*Agora é que eu quero ver se você é bom mesmo, ou se é só fachada*”, Levenson: “*Vamos descobrir!*” (SANTOS, Tenda dos Milagres, 1977, 0h30m24s).

IMAGEM 8 – Ana Mercedes e Levenson no quarto de Hotel



Fonte: *Tenda dos Milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1977, DVD).

Numa cena posterior, Ana Mercedes fala para Fausto Pena: “*Você pensa que foi divertido passar a noite com um gringo, falando de antropologia física nos países tropicais? Me fotografou como se eu fosse um bicho, um espécime raro, quiçá*” (SANTOS, *Tenda dos Milagres*, 1977, 0h32m16s.). Aqui notamos como Ana Mercedes é também dissimulada ao omitir que se divertiu e teve relações sexuais com o “gringo” naquela noite, fazendo Fausto Pena acreditar que ela apenas foi espetacularizada/objetificada, como um experimento antropológico.

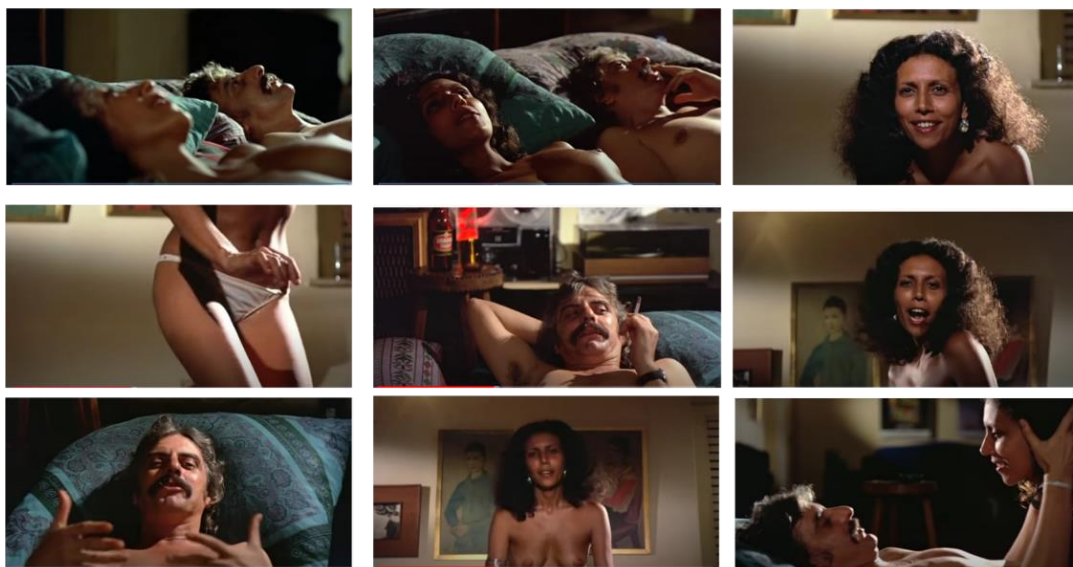
É oportuno lembrar aqui as análises de Robert Stam sobre o filme *Tenda dos Milagres* (1977), especialmente quanto à crítica que o filme traz a respeito do “colonialismo cultural”. Assim escreve o autor:

O filme credita a “descoberta” de Pedro Archanjo ao Dr. Livingston, mas o crítica por sua ingênua presunção. Ele fotografa Ana Mercedes (Sônia Dias), sua companheira brasileira, cuja beleza mestiça ele louva, em poses exóticas e animais. Apesar de seu anticolonialismo eloquentemente proclamado, Livingston age como um típico gringo, explorando os brasileiros que ele afirma admirar. Infelizmente, para um público norte-americano essa figura calculadamente bidimensional soa dolorosamente falsa; seus modos sugerem mais um imbecil pomposo do que o presumível ganhador do Prêmio Nobel” (STAM, 2008, p.423).

Não há como negar que Ana Mercedes é uma personagem complexa, por explorar sua sensualidade em prol de seus interesses profissionais como jornalista e atriz. Ela circula em vários espaços, joga com os homens e usa seu corpo como “moeda de troca”, utilizando sua sensualidade. Ela aparece, especialmente, em algumas cenas de sexo onde seu corpo seminu (IMAGEM 9) é exibido pela câmera. Não fica claro, entretanto, se isso lhe dava prazer ou

apenas se eram atos deliberados por mera conveniência social, muito oportunamente apresentados na trama.

IMAGEM 9 – Ana Mercedes e Fausto Pena no quarto



Fonte: *Tenda dos Milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1977, DVD).

A caracterização da personagem Ana Mercedes revela em parte uma representação feminina coerente com as subjetividades e as práticas femininas de vanguarda nos anos 1970. Essa representação se relaciona também com a atenção que Nelson Pereira dos Santos dava aos debates e às perspectivas feministas de seu tempo. No entanto, ele apresenta uma mulher negra mais densa, cativante e ao mesmo tempo contraditória, que parece assumir o “mito da sexualidade brasileira”⁹⁷. Ana Mercedes representa uma mulher independente e segura de sua sexualidade e de seu corpo, com forte personalidade, mas ao mesmo tempo “exótica”, infantilizada e objetificada no sexo. Por circular em vários espaços, ela tem a possibilidade de atuar como parceira de Fausto Pena, embarcando em seus projetos, numa ampla cumplicidade. No entanto, sua representação cinematográfica marca a “mulata” como mulher disponível para o consumo sexual do homem branco, preferencialmente. É assim que Ana Mercedes também atrai o interesse sexual de um dos homens que trabalhavam com ela e Fausto Pena no teatro.

⁹⁷ Para dar uma ideia dessa construção histórica, ver os trabalhos: BOCAYUVA, Helena. *Erotismo à brasileira*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001 e HEILBORN, Maria Luiza. *Entre as tramas da sexualidade brasileira*. *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis, v. 14, n. 1, pág. 43-59, abril de 2006. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2006000100004&lng=en&nrm=iso>. acesso em 23 de março de 2021. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2006000100004>.

Isso provoca ainda mais ciúmes e ira de Pena num dado momento, porém é na companhia de Fausto Pena, no final da trama, que Ana Mercedes decide ficar, por ter a segurança e a parceria, que permeavam o casal nas lentes de Nelson Pereira dos Santos, envoltas ao mesmo tempo, numa aura de aventura.

Segundo bell hooks, essa imagem da mulher negra birracial, como mulher trágica, sexualmente ardente e selvagem, já vinha sendo difundida há muito tempo na literatura e no cinema.

Nos filmes, ela era a sedutora temida pelos homens brancos. Como Julie Burchill afirma com ousadia em *Girls on Film* [Garotas no cinema]: “No final dos anos 1940, Hollywood decidiu fazer um esforço para compreender o suculento e confuso tema do romance multirracial, mas era um negócio mórbido. Mesmo quando as mocinhas eram lindas garotas brancas, o romance multirracial trazia lágrimas, traumas e suicídio. A mensagem era clara: você homem branco inteligente sofre de culpa suficiente pelo que o seu tataravô fez – você não quer sofrer mais! Mantenha distância dessas garotas”. Filmes contemporâneos com estrelas birraciais apresentam a mesma mensagem. [...] A mensagem expressa por sua imagem sexualizada não muda, ainda que continue a perseguir homens brancos como se apenas eles tivessem o poder de confirmar que ela é realmente desejável (HOOKS, 2019, p. 148-149).

Como também observou Mariza Correa, “a mulata pareceria oferecer a resolução cultural dessa incompatibilidade entre o sistema de classificações racial e o de gênero” (1996, p. 35). Trata-se, historicamente, de uma figura imaginária e contraditória “que parece ora renegar, ora confirmar um e outro sistema (CORREA, 1996, p. 35). No Brasil, a “mulata” tornou-se assim objeto de discursos cinematográficos, literários, médicos e carnavalescos que a converteram em símbolo nacional; exemplos não faltam nas obras do próprio Jorge Amado como *Gabriela, cravo e canela*, (1958); *Os pastores da noite*, (1964) e *Dona Flor e seus dois maridos*, (1966). Ainda segundo a autora:

[...] No discurso de alguns críticos literários (José Veríssimo, Silvio Romero), no de alguns historiadores (Capistrano de Abreu), no discurso médico (Raimundo Nina Rodrigues e muitos outros) e no literário (repito, de Gregório de Matos a Guimarães Rosa) que serviu de lastro para a construção dessa figura mítica, a mulata é puro corpo, ou sexo, não “engendrado” socialmente. O *mulato*, do mesmo Aluísio Azevedo, os mulatos de *Sobrados e Mucambos* e os de Jorge Amado são agentes sociais, carregam o peso da ascensão social, ou do desafio à ordem social, nas suas costas *espadaúdas*; com sua *cintura fina* as mulatas, no máximo, provocam descenso social, e, no mínimo, desordem na ordem constituída do cotidiano (CORREIA, 1996, p. 40-41).

Metáforas de cheiros, gostos e cores são também evocados nas frases onde a mulata é sujeito (CORRÊA, 1996, p. 39). É assim que Jorge Amado escreve também sobre Ana Mercedes:

[...] nada ficou a lhe dever em requebro e dengue. A bunda solta, os seios livres, sob a bata de cambraia e rendas, o olhar de frete a pedir cama e estrovenga competente – porque essa mulata, ai, não é para qualquer bimbina de fazer pipi –, enlouqueceu a praça e o povo. Quem não sonhou com as coxas altas, o ventre liso, o oferecido umbigo? Bêbados e caretas arrojaram-se a seus pés de dança (AMADO, [1969] 2008, p. 290).

Desde a segunda metade do século XIX, observa-se nessa gama de discursos que a representação da “mulata” define o seu lugar social como o do “encontro das raças”, numa espécie de “pororoca cultural” (CORRÊA, 1996, p. 47). Assim, ela escapa das classificações de sexo para as classificações de gênero, como bem explica Mariza Corrêa, transformando-se em “objeto social, símbolo de uma sociedade (que se quer) mestiça”. No imaginário social, a construção da “mulata” contribuiu:

[...] no âmbito das classificações raciais, para expor a contradição entre a afirmação de nossa democracia racial e a flagrante desigualdade social entre brancos e não brancos em nosso país: como "mulato" é uma categoria extremamente ambígua e fluida, ao destacar dela a mulata que é a tal, parece resolver-se esta contradição, como se se criasse um terceiro termo entre os termos polares Branco e Negro. Mas, no âmbito das classificações de gênero, ao encarnar de maneira tão explícita o desejo do Masculino Branco, a mulata também revela a rejeição que essa encarnação esconde: a rejeição à negra preta (CORRÊA, 1996, p. 50).

Nessa perspectiva, compreendo que a representação de Ana Mercedes tem também o potencial de engendrar processos de subjetivação de mulheres negras de tez clara como belas, graciosas, dengosas, sedutoras, lascivas e, ao mesmo tempo, ardilosas, inteligentes, independentes, insubordináveis e indomáveis pelos homens, como objetos de desejo e conscientes de seu poder de sedução sexual. Trata-se de um modelo de subjetivação que concede, às “mulatas”, um aparente poder e uma aparente influência sobre os homens, os quais resultam apenas de seu corpo e de sua sexualidade. Tais aparentes liberdade e poder sexual conformam subjetividades inscritas no racismo/sexismo, o qual marca essas mulheres e limita suas possibilidades de ser e de estar em sociedade, especialmente, nas relações com os homens brancos. Tal representação relega, portanto, as mulheres negras a um lugar social inferior. Não por acaso, as capacidades intelectuais ou profissionais de Ana Mercedes são ignoradas na trama,

restando sua importância apenas atrelada ao sexo. Assim, ressalto a importância do filme *Tenda dos Milagres* (SANTOS,1977) na produção de memórias visuais que funcionaram (e ainda funcionam) como dispositivos de subjetivação que reafirmam, junto ao racismo/sexismo constitutivo das hierarquias e desigualdades sociais, o “mito da sexualidade brasileira”. Nesse sentido concordo com Maria Luiza Heilborn quando afirma que:

Os indivíduos são socializados para a entrada na vida sexual por meio da cultura, que orienta roteiros e comportamentos, considerados aceitáveis para cada grupo social. Consequentemente, as práticas sexuais se diferenciam no interior de cada sociedade, variando de acordo com os referenciais dos diversos segmentos sociais que a compõem. As expressões e manifestações relativas à sexualidade correspondem distintos significados, segundo os valores vigentes em um dado estrato sócio-cultural. [...] Homens e mulheres são modelados socialmente de maneiras muito variadas. Nesse processo intervêm representações sociais profundamente entranhadas no modo de conceber a sociedade, na produção de discursos e nas próprias práticas sociais. Essas diferenças são particularmente notáveis tanto entre as classes sociais como entre os gêneros, podendo ser acompanhadas pelos roteiros sexuais que os indivíduos seguem (HEILBORN, 2006, p. 45-46).

Nessa análise, acrescento o componente racial numa perspectiva interseccional do gênero, por serem perceptíveis as performances e as representações que são destinadas às mulheres negras de tez clara. No imaginário social, o “mito da sexualidade brasileira” também é atravessado pela diferença de raça, hierarquizando as mulheres tidas como mais belas, sensuais e desejadas sexualmente, conferindo destaque às mulheres negras de tez clara por estarem no caminho do branqueamento. Ou são animalizadas, por serem consideradas “exóticas”, no pior sentido que essa palavra confere, e sintetizadas em personagens como Ana Mercedes ou Gabriela, do próprio Jorge Amado, ou em Ana Mercedes de Nelson Pereira dos Santos. As representações da mulata nessas personagens reiteram e encarnam as contradições de nossa intelectualidade progressista. Lembrando que são personagens construídas a partir da fetichização desses intelectuais brancos que as transformam em seres para o deleite e gozo do olhar masculino, com a cumplicidade de um público que também comunga com essa lógica machista/sexista e patriarcal. Assim, reverberam, no ideário e na imagem da fatídica “mulata”, todos os estereótipos e todas as representações aos quais esse termo remete.

3.3 Rosa de Oxalá: abnegação do amor romântico e da maternidade

IMAGEM 10 – Rosa de Oxalá



Fonte: *Tenda dos Milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1977, DVD).

No filme *Tenda dos Milagres*, Rosa de Oxalá⁹⁸ (IMAGEM 10) é uma personagem coadjuvante, candomblecista e pobre, representada de forma superficial na adaptação cinematográfica. Sua imagem se distancia daquela que aparece na obra literária de Jorge Amado, onde sua representação ganha mais detalhes que permitem compreender até mesmo o seu perfil psicológico. Ao descrevê-la, Amado nos dá uma ideia da potência dessa personagem na trama. Como escreve o autor:

[...] Dizer como era Rosa, Rosa de Oxalá, a negra Rosa, descrevê-la com as chinelas de veludo, seu olor noturno, esse cheiro de fêmea, esse perfume, a pele negro-azul em seda e pétala, seu poderio inteiro, da cabeça aos pés, a profunda bizzarria, a prosopopeia, os balangandãs de prata, o langor dos olhos iorubás; ah, meu amor, para fazê-lo só um poeta de provada fama, de lira e de melenas, e não os trovadores da ladeira, em sete sílabas, violeiros bons no desafio, mas para Rosa, ah muito pouco! (AMADO, [1969] 2008, p. 83).

No filme, a personagem tem relevância apenas no relacionamento com o melhor amigo de Pedro Archanjo, Mestre Lídio Corró, especialmente, no seguinte diálogo: Rosa: “*Lídio, você foi o melhor homem que conheci na minha vida. Tudo acabou, Lídio*” (SANTOS, *Tenda dos*

⁹⁸ Atriz Janete Ribeiro da Silva. Infelizmente nas minhas pesquisas não encontrei informações mais profundas em relação a sua trajetória.

Milagres, 1977, 0h57m31s). No desenvolvimento dessa relação, percebemos que ela tem uma paixão não assumida por Pedro Archanjo⁹⁹. Isso só reforça ainda mais o prestígio desse personagem ao ser desejado pelas mulheres negras de sua comunidade.

A forma que o envolvimento de Rosa de Oxalá, Lídio Corró e Pedro Archanjo foi estabelecida na trama de Nelson Pereira dos Santos, e na própria obra literária de Amado, nos remete à noção da concretude das representações afetivas e sexuais aos moldes do amor romântico, tão disseminado em nossa literatura e nas telas do cinema quando se refere aos casais brancos e, em alguma medida, entre casais inter-raciais. Lembrando que essas relações foram estabelecidas historicamente numa sociedade de origem escravocrata, por isso mesmo as relações afetivas inter-raciais podem não ser tão harmoniosas e igualitárias, pois muitas vezes envolviam interesses de sobrevivência, tão em voga em todo período colonial e que permaneceram no decorrer do tempo. Os desdobramentos das subjetividades da população negra, bem distante do modelo construído para o grupo social hegemônico branco, ficaram relegados a uma invisibilidade tamanha, e num incômodo apagamento. Saliento que:

O sistema escravocrata e as divisões raciais criaram condições muito difíceis para que os negros nutrissem seu crescimento espiritual. Falo de condições difíceis, não impossíveis. Mas precisamos reconhecer que a opressão e a exploração distorcem e impedem nossa capacidade de amar (HOOKS, 2000, p. 188).

O que nos aponta bell hooks fica evidenciado ao analisar, de maneira mais atenta, como se dão as relações afetivas-sexuais entre negros e negras, diferindo de uma realidade que imprime relações estratégicas de sobrevivência; muito bem representadas nas relações das personagens aqui analisadas. Rosa de Oxalá sintetiza o que normalmente é atribuído como “natural” nas trajetórias de mulheres negras no campo afetivo. Basta atentarmos para o que foi reiteradamente apresentado nas pesquisas e escritas das intelectuais/pesquisadoras Virginia Bicudo¹⁰⁰, Lélia Gonzalez e Beatriz Nascimento, ao se referirem às implicações das relações raciais e de gênero no Brasil¹⁰¹, onde se atribuem “relevância aos padrões estéticos que

⁹⁹ Na trama temos Rosa de Oxalá procurando e desabafando com a mãe de santo Majé Bassã – “*Gosto de Archanjo. O que posso fazer, mãe? Não posso tirar ele do meu pensamento*” (SANTOS, Tenda dos Milagres, 1977, 0h44m45s).

¹⁰⁰ Para melhor conhecer a trajetória de Virginia Bicudo, ver: GOMES, Janaina Damaceno. *Os Segredos de Virgínia: Estudo de Atitudes Raciais em São Paulo (1945-1955)*. 2013. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

¹⁰¹ Para uma análise mais detalhada, a partir das perspectivas dessas pensadoras, ver o artigo de PEREIRA, Bruna Cristina Jaquetto. Um “olhar oposicional” sobre o amor: afetividade e sexualidade pelo olhar de intelectuais negras, 2021 (no prelo).

privilegiam a branquitude e que associam a negritude e traços a ela referidos à inferioridade estética e moral” (PEREIRA, 2021).

Rosa de Oxalá também tem uma filha com um “coronel” casado, que no filme é citado de maneira displicente, sem maiores detalhes. Por conta dessa relação, fica impedida, num dado momento da trama, de viver sua sexualidade plena e livre, em nome de uma melhor educação e posição social para sua filha, condições essas impostas pelo “coronel”, o qual dá garantias de educação e de prestígio social à filha em troca da subserviência de Rosa de Oxalá. Interessante como na cena em que aparece com Lídio, a câmera destaca uma mulher negra extremamente elegante e bem vestida. Tal imagem se distanciando da representação displicente e casual dada às personagens e à própria Rosa no mesmo local e no dia a dia, o que sugere uma ruptura e um distanciamento social da imagem de Rosa ao se relacionar com o “coronel”. Vejamos o diálogo que transcorre na cena:

Lídio Corró: Ô, Rosa! Dá um beijinho! **Rosa de Oxalá:** Não, Lídio. [Afastando-o com as mãos]. Vem cá. Senta.; **Lídio Corró:** Que que houve, Rosa? Teve alguma coisa? **Rosa de Oxalá:** Lídio, você foi o melhor homem que conheci na minha vida. Tudo acabou, Lídio. **Lídio Corró:** Acabou o que, Rosa? O que foi que houve? **Rosa de Oxalá:** Nunca mais volto aqui. Sabe de onde estou vindo? Do cartório de escrivão, do cartório de registro. Mimi agora, Lídio, é igual às filhas dele com Dona Maria Amélia. Com direito à herança e tudo. Você entende isso, Lídio? **Lídio Corró:** É o barão, não é, Rosa? **Rosa de Oxalá:** Por isso eu não posso mais vir aqui. Tu entende isso? **Lídio Corró:** Pela última vez, Rosa. [pegando no rosto de Rosa] **Rosa de Oxalá:** Não Lídio, eu dei a minha palavra. Adeus. **Lídio Corró:** Você não volta mesmo, mais? Nem vai esperar Archanjo pra dizer adeus? **Rosa de Oxalá:** A mestre Pedro, diz que Rosa de Oxalá morreu (SANTOS, Tenda dos Milagres, 1977, 0h57m18s.).

A personagem de Rosa apresenta uma atitude que parece se adequar à manutenção forçada de um sistema econômico racista e patriarcal, o mesmo que coloca as mulheres negras em um lugar de assujeitamento aos interesses e às vontades dos homens brancos. No filme, Rosa apenas se mostra decidida a acatar as condições estabelecidas pelo “coronel”, pai de sua filha, dando indícios de que isso acarretaria uma melhor posição social à sua filha, como forma de garantir todos os privilégios que a mestiçagem poderia trazer. Mas o filme não nos fornece nenhum indício de qual seria o seu real destino: se se tornaria totalmente assujeitada sexualmente ao “coronel”, como típica propriedade sexual, ou se passaria a viver em melhores condições de vida. Vemos na tela a sugestão de que sua filha – de pai branco e mãe negra –, terá vantagens em detrimento dos desejos afetivo-sexuais de sua mãe, cuja moeda de troca será

a garantia de ascensão social de sua filha, típica imagem da mãe negra que abre mão de sua vida para seus filhos e filhas¹⁰².

Na literatura, Rosa de Oxalá também nutre um amor não consumado por Pedro Archanjo. A lealdade que Pedro nutre pelo seu amigo Lídio Corró impede esse amor correspondido, porém seus destinos são melhor delineados, pois seus sentimentos ficam mais evidentes. Já no filme, Archanjo se mostra ao mesmo tempo indiferente e displicente para com Rosa. Mas para melhor compreender Rosa de Oxalá na obra literária, vale atentarmos para o diálogo travado com Pedro Archanjo, na ocasião do casamento de sua filha na igreja, local este que Rosa, enquanto mãe e negra, não poderia estar presente ou ser vista.

- Tu também não entende? – perguntou Rosa quando pôde falar: – Tu bem sabe que eu tive de me decidir. Um dia, ele me disse: “Miminha é a minha filha mais querida e quero que ela seja tão minha filha e minha herdeira quanto as outras duas. Já avisei a todos em casa, já comuniquei a Maria Amélia...”. É o nome da mulher dele... “Já tratei tudo no cartório, só tem uma condição...” Nem perguntei pela condição, só quis saber: o que foi que sua mulher disse? Respondeu na mesma hora: “Disse que não tem nada contra Miminha, que Miminha é inocente, não tem culpa, ela só tem raiva de você”. Enquanto eu ria da raiva da despeitada, ele acabou comigo. “A condição para legitimar Miminha é que ela será criada pelas tias, afastada de sua companhia.” Nunca mais vou ver minha filha? “Pode ver quando quiser mas minhas irmãs a educarão, viverá em casa delas, vindo aqui só vez por outra. Está de acordo ou não quer o bem de sua filha?” Foi nessa ocasião que fiz o trato com ele, foi de boca, mas se ele cumpriu direito por que eu não havia de cumprir? *Nem por ser negra sou falsa e sem palavra*. Será que tu entende? Era para o bem de Miminha! Tu não entende, eu sei que tu não entende. Tu queria que eu brigasse. Tu pensa que eu não sei? (AMADO, [1969] 2008, p. 202, grifo meu).

Esse fragmento da obra literária faz parte de um diálogo entre Rosa de Oxalá e Pedro Archanjo, dentro da igreja em que sua filha iria se casar, com a condição de que não fosse vista por ninguém presente, a não ser Pedro Archanjo, seu grande amor e agora confidente. No filme não há essa passagem, mas observamos a presunção do tipo de relação que lhe foi imposta pelo “coronel”. Muito a contento, nos remetendo a Lélia Gonzalez quando fala sobre o significado de “concubinagem”, ao nos informar que “mulher negra não se casa legalmente com homem branco; é uma mistura de concubinato com sacanagem, em última instância” (PEREIRA; HOLLANDA, 1979 *Apud* RIOS; RATTS, p. 52). Desse modo, a autora nos apresenta uma crítica bem perspicaz, que se encaixa na forma como interpretamos as representações de Rosa de Oxalá no filme e na literatura.

¹⁰² Estereótipo e representações das mães negras tão bem discutidas nas obras de Patrícia Hill Collins e bell hooks.

Na literatura, Rosa de Oxalá se mostra altiva, dona de seu corpo, respeitada e desejada por todos/as ao seu redor. Possui um papel preponderante no Candomblé, é cheia de mistérios, além de possuir uma beleza fora do comum e a todos encantar¹⁰³. No entanto, Rosa, no contexto das relações raciais e inter-raciais, tem o exercício da maternidade interdita. Embora no filme isso não seja colocado em questão, pois nada é dito ou mostrado sobre essa interdição de maneira contundente, a situação revelada aponta muito mais para o impedimento de um possível relacionamento afetivo-sexual com um homem negro, indicando circunstâncias que a impedem de constituir uma possível família negra. Sua presença, na trama do filme, confirma o modo como as relações inter-raciais podem afetar a vida das mulheres negras, ao conferir ascensão social e econômica aos filhos e filhas (inter-raciais), e, de certo modo, também à mãe negra. As cenas do filme retratam uma mudança nas vestimentas de Rosa, a partir do acontecimento no cartório, sugerindo uma certa alteração cultural e de *status* na sua vida, a partir do “contrato” de reconhecimento da paternidade de sua filha. Já na literatura, Jorge Amado explora com mais detalhes esse episódio do reconhecimento da filha, concebida no relacionamento extraconjugal com o “coronel”, descrevendo o lugar que a menina passa a ter na família desse homem, bem como a imagem e o destino de Rosa diante de uma situação que envolve um conflito com Pedro Archanjo.

No filme, o cuidado com a filha é colocado em primeiro plano, como possibilidade de ascensão econômica e social. Ao mesmo tempo, as roupas, com as quais Rosa aparece vestida após o reconhecimento paterno da filha, parecem demonstrar uma nova chave em sua história pessoal, uma projeção a uma melhor posição social, diferente dos tempos em que tinha uma vivência efetiva no Candomblé ou na própria Tenda dos Milagres. Tal mudança nos remete ao período escravocrata, quando mulheres negras/escravizadas eram estupradas pelos senhores/colonizadores, a fim de obter filhos para reprodução de mão de obra explorável. Com isso, os filhos de mulheres negras, herdavam delas a sua condição de escravizados (SMITH, 2014, p. 215). No filme, o retrato do pós-abolição, em defesa da mestiçagem, sugere que os homens brancos poderosos passam a reconhecer a paternidade de seus filhos e filhas, gerados em relações extraconjugais com mulheres negras, concedendo-lhes privilégios e heranças, embora na literatura fiquem mais nítidos os limites desse privilégio na manutenção da família nuclear branca-burguesa e patriarcal.

¹⁰³ “Morre na flauta mestre Lídio Corró, paixão exposta, rompe seu peito aflito. Para tê-la vez por outra come sapos e lagartos, cascavéis. Em sua frente Rosa dança e canta, se oferece e se recusa. Em frente aos dois. Pedro Archanjo nada demonstra; do fogo a devorá-lo ninguém há de saber; Lídio não pode sequer desconfiar e Rosa muito menos. Seu rosto se fechou, de pedra sua face. Esse enigma de Archanjo, essa adivinha sem resposta, nem mãe Majé Bassã decifra” (AMADO, [1969] 2008, p. 85).

A esposa do “coronel” não assume o papel de mãe da filha bastarda. A menina é assim, enviada para a casa das irmãs do “coronel” que devem assumir o papel de educadoras. Na literatura, o modelo de família nuclear branca-burguesa permanece intocável, dominante e superior, por não sofrer transformações com o reconhecimento da paternidade da filha de Rosa. Não por acaso, a esposa do coronel aceita facilmente esse reconhecimento paterno, mas sente “raiva” apenas de Rosa, como se a culpa por esse nascimento fosse exclusivamente de Rosa e não do “coronel”, o que naturaliza o desejo sexual masculino e faz com a esposa aceite normalmente a filha de uma relação extraconjugal de seu marido com uma mulher negra.

Essas imagens remetem, historicamente, aos processos de subjetivação das mulheres negras engendrados ainda no contexto escravocrata, como corpos de sedução, culpados por provocar o desejo sexual nos homens brancos. Tal qual a Eva do Éden ela é ardilosa e culpada, ela é puro corpo e sexo, vista por natureza como sedutora e rival de mulheres casadas, cujos maridos são vistos como vítimas inocentes dessa sedução. Essa imagem reforça a rivalidade, competição e raiva entre as mulheres, pois tende a naturalizar/normatizar o desejo e até mesmo a violência sexual masculina-branca diante de mulheres negras, vistas como corpos naturalmente disponíveis, descartáveis, estupráveis e sempre prontos para o sexo.

Na obra literária de Jorge Amado, esse viés e todas as nuances e subjetividades que envolviam as afetividades de Rosa de Oxalá foram construídas e trabalhadas com riqueza de detalhes, levando a personagem a uma importância tal qual a do protagonista Pedro Archanjo. É nessa relação com Rosa de Oxalá que Pedro Archanjo se revela como “uma das mais instigantes e singulares personagens amadianas, talvez por se constituir, de fato, numa espécie de *alter ego* do próprio escritor, numa projeção das idealizações do papel do escritor, enquanto intelectual, e do próprio homem” (OLIVEIRA, 2014, p. 51, grifo do autor). Na literatura, como analisou Humberto de Oliveira:

[...] Pedro Archanjo é uma figura aparentemente paradoxal: irresistível sedutor, conquistador de mulheres, exatamente para provar o senso moral dos “negros, pardos e mestiços” – dos quais as teorias raciais alegavam a degenerescência, – no entanto, colocará a honra acima do amor e se negará a trair seu amigo-irmão Lídio Corró, deixando de amar a mulher dos seus sonhos, o seu verdadeiro amor, a “mais bela das belas, Rosa de Oxalá” [...] É que Pedro Archanjo, o invejável macho criado por Amado, é, na verdade, um homem sensível, que não apenas gosta, mas também ama a mulher, diferente do mito do Don Juan e seu fastio pela vida e desprezo pela mulher. Longe do conquistador compulsivo que se compraz no ato da conquista, na posse da “presa”, Pedro Archanjo é cobiçado, desejado, pelo seu jeito especial de ser, distanciando-se da figura tradicional do “macho predador”. As mulheres o amam em completa liberdade (OLIVEIRA, 2014, p. 52).

Compreendo que a análise feita pelo pesquisador é satisfatória no que se refere à masculinidade de Pedro Archanjo, e foge das representações que transformam os homens negros em verdadeiros predadores sexuais insensíveis e próximos a uma animalização exacerbada. Mas, o que acho oportuno destacar é como Amado e o próprio Nelson Pereira dos Santos tratam de questões caras e conferem certa centralidade à presença coadjuvante, mas não ausente, das mulheres negras. A riqueza na construção da subjetividade de Rosa de Oxalá, feita por Jorge Amado na obra literária, toca em pontos extremamente caros aos feminismos negros, o da maternidade negada às mulheres negras e do amor não vivenciado em sua plenitude, a negação de um direito de pertencimento, no que tange às afetividades que não se restringem apenas ao sexo.

Na literatura isso remete à precariedade da vida dessa mulher negra como mãe que, por seu amor desmedido pela filha, abnega da maternidade ao aceitar que a filha seja criada pelas irmãs do “coronel”, para garantir-lhe acesso aos bens e à educação nos moldes de uma família burguesa. Essa representação engendra processos de subjetivação de mulheres negras como incapazes economicamente de assumirem a maternidade, ao mesmo tempo em que constrói a família branca e burguesa como espaço ideal para a criação dos/as filhos/as. A função de mãe é transferida de Rosa para as irmãs do “coronel”, inclusive denotando uma contradição histórica, pois normalmente as mulheres negras (em variados momentos históricos) eram as que criavam os filhos/as das mulheres brancas, as chamadas “mães pretas”!

Já no filme, a negação do amor romântico e da possibilidade de um relacionamento com um homem negro, constrói uma imagem de Rosa em associação com a negação da existência de famílias negras. O filme tende a mostrar como o arranjo familiar burguês se impõe também à mulher negra, como resultado do relacionamento inter-racial, já que Rosa, para garantir o sustento da filha, tem também que renunciar à sua relação afetiva com Lídio. A chance do reconhecimento paterno tem um preço que envolve a negação de sua relação com um homem negro, ou seja, a sua possibilidade de constituir família com um homem negro, o que remete ao controle de sua sexualidade.

No entanto, os feminismos negros destacam como as mulheres negras se constituíram como “mães superfortes” e resilientes ao ter que abdicar da maternidade. Como explica Collins:

[...] A imagem de controle da “mãe negra superforte” é um elogio à resiliência das mulheres negras em uma sociedade que frequentemente as retrata como mães ruins. Ainda assim, para que possam permanecer no pedestal, essas mães

negras superfortes devem colocar as necessidades dos outros, especialmente as dos filhos e das filhas, acima das suas (COLLINS, 2019, p. 293).

O contexto tratado pela intelectual estadunidense pode perfeitamente se aplicar ao contexto brasileiro. As questões que envolvem as mulheres negras são um ponto extremamente sensível, principalmente quando olhamos para as reivindicações históricas dos feminismos hegemônicos, pautados normalmente por mulheres brancas de classe média, predominantemente ligadas à nossa elite intelectual. Percebemos que suas reivindicações foram pautadas numa perspectiva que exclui a grande maioria das mulheres negras e trabalhadoras brancas e pobres, ao reivindicarem o direito à igualdade política e econômica com os homens brancos, colocando inclusive a maternidade como um fardo por dificultar projetos de projeção profissional. Tais reivindicações não levam em consideração o modo como a maternidade é interdita às mulheres negras¹⁰⁴. Como nos informa Beatriz Nascimento:

Devido ao caráter patriarcal e paternalista, atribui-se à mulher branca o papel de esposa do homem, mãe dos seus filhos e dedicada a eles. Deste modo seu papel é assinalado pelo ócio, sendo amada, respeitada e idealizada naquilo que este ócio lhe representava como suporte ideológico de uma sociedade baseada na exploração do trabalho [e da pessoa] de uma grande camada da população (NASCIMENTO, 1976., *apud* Ratts, 2006, p.103).

As mulheres negras lutam para ter o direito à maternidade plena e satisfatória, pois essas mulheres sempre estiveram ligadas ao trabalho fora do lar que são desprestigiados/desqualificados como o trabalho doméstico, o ofício de lavadeiras e/ou cuidadoras, historicamente pouco valorizados na sociedade racista patriarcal. Segundo Nepomuceno, “essas caracterizações conviveram durante muito tempo com a condição de alegoria da personagem negra, principalmente a feminina, eternizada em papéis subalternos, desvinculada de laços familiares e destituída de história própria” (NEPOMUCENO, 2012, p. 404).

Não podemos esquecer que “o cinema é notoriamente um meio de disseminação de imaginários, representações, valores, normas, crenças e códigos de conduta construídos socialmente” (NASCIMENTO, 2020, p. 99). Portanto, imagens de uma mãe negra “superforte”, que abre mão de sua plena vivência maternal, ou até imagens de mães negras negligentes com

¹⁰⁴ As mulheres negras muitas vezes deixam de cuidar/educar seus filhos/as, para cuidarem dos filhos/as de suas patroas, ou através de ofícios subalternos e insalubres, dedicam a grande parte de seu tempo em funções que afetam o uso de seu tempo, não usufruindo o direito pleno da maternidade. Ver: COLLINS, Patrícia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*; tradução Jamille Pinheiro Dias. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

sua própria prole, são comuns e disseminadas através de imagens e representações reiteradas, sem levar em consideração as condições em que se dão essas vivências disfuncionais dentro de um cotidiano nada amigável. Por essas mulheres não estarem enquadradas no padrão esperado, onde as brancas são as referências de feminilidade e maternidade plena, acabam, assim, incorporando uma imagem negativa desatrelada da feminilidade maternal.

3.4 Doroteia: sexo e desumanização

[...] o caso da iabá que veio de enxerida danar o mulherego e se enrabichou pelo pachola, virou trapo em sua mão; desse caso assombroso quem bem sabe é ele. Ah! Doroteia! Ai Tadeu! (AMADO, [1969] 2008, p.33).

IMAGEM 11 – Dorotéia



Fonte: *Tenda dos Milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1977, DVD).

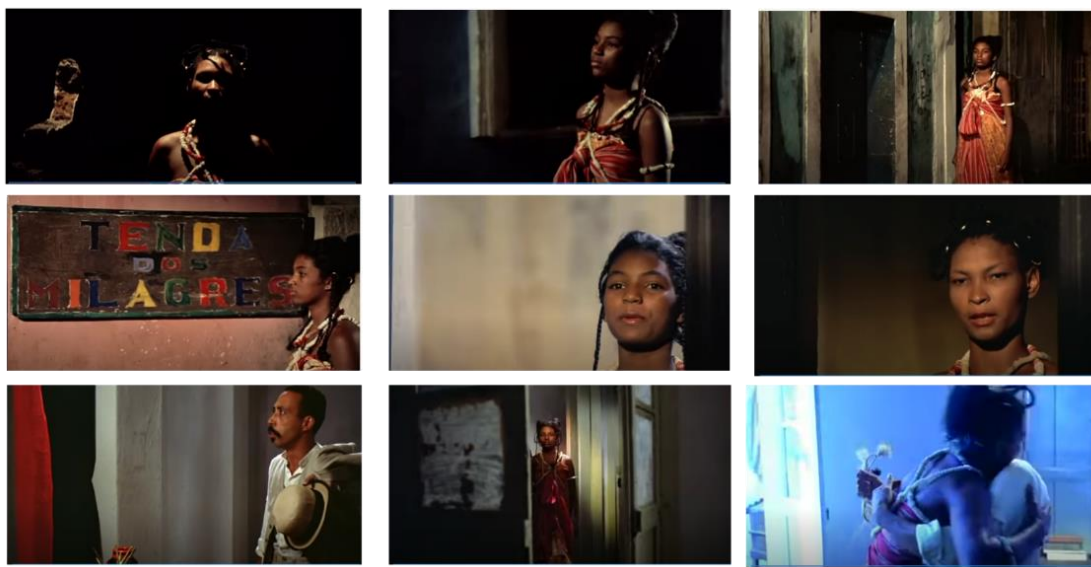
Doroteia (IMAGEM 11) é uma personagem negra que se destaca pela sua sexualidade exacerbada e animalizada. Ela encarna uma Iabá¹⁰⁵ insaciável e que acaba tendo um filho com Pedro Archanjo depois de uma noite intensa de sexo¹⁰⁶. O ato sexual desse casal negro (IMASGEM 12) ganha uma representação que os aproxima do mundo animal, até mesmo com direito a sonoplastia de urros, trovões e tempestades, que lembram animais selvagens em conflito. E tais cenas se complementam na própria descrição de Jorge Amado:

¹⁰⁵ Conforme Edison Carneiro em *Candomblés da Bahia*, as Iabás são orixás femininos das águas, dos ventos e outros elementos da natureza, as principais são: Nanã (representada pelas cores vermelho e branco), Iemanjá (as cores azul e vermelho), Iansã (vermelho e branco), Oxum (amarelo-ouro) e Oçãe (dona das folhas, representada pelas cores rosa e verde).

¹⁰⁶ A referência de que as Iabás são insaciáveis aparece no diálogo entre o personagem Mané Praxedes e Lídio Corró no interior da *Tenda dos Milagres*: **Mané Praxedes**: Pelas minhas contas já acabou, já começou de novo 48 vezes. **Lídio Corró**: Eu acho que o senhor que errou na conta, vai mais de 50. **Mané Praxedes**: Iabá não goza nunca!.. Pelo o que vejo, era uma vez mestre Archanjo” (SANTOS, *Tenda dos Milagres*, 1977, 0h56m23s).

Mas logo tudo se acalmou em júbilo e bonança; o arco-íris se estendeu em cores: Oxumarê inaugurando a festa e a paz. Ao fedor de enxofre, sucedeu um cheiro de desabrochadas rosas e a iabá já não era iabá, era a negra Doroteia. Em seu peito crescera, por arte de Xangô, o mais terno coração, o mais submisso e amante. Negra Doroteia para sempre, com seu xibiu de fogo, sua atrevida bunda insubmissa, o coração de rola ([1969] 2008, p.119).

IMAGEM 12 – Doroteia e Pedro Archanjo



Fonte: *Tenda dos Milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1977, DVD).

Essas imagens de negras e negros como seres sexualmente animalizados e vorazes, permeiam o pensamento moderno colonial, pois, como muito bem analisa María Lugones, “as fêmeas não brancas eram consideradas animais no sentido de seres ‘sem gênero’, marcadas sexualmente como fêmeas, mas sem as características da feminilidade” (2020, p. 74). A representação cinematográfica está assim de acordo com a lógica do sistema de gênero moderno colonial que relega a população não branca ao *status* de natureza como seres “incivilizados” em suas relações sexuais. Essa representação é bem distante das representações do amor romântico em que o próprio Pedro Archanjo vivencia com a personagem branca (Kirsi), em cenas anteriores. Como explica Collins:

Dentro dos pressupostos da heterossexualidade normalizada, independentemente do comportamento individual, ser branco marca a categoria normal da heterossexualidade. Em contraste, ser negro indica a hiper-heterossexualidade desenfreada e descontrolada do apetite sexual excessivo (COLLINS, 2019, p. 226).

Nesse caso, evidencia-se mais uma vez a diferenciação que o patriarcado racista estabelece entre mulheres brancas e negras, na sutil forma de representá-las em suas relações sexuais. Doroteia comporta o estereótipo da mulher negra incontável, que foi "domada" por um homem construído como extremamente viril, na figura de Pedro Archanjo. É assim que, após o ato sexual, Doroteia diz a Pedro Archanjo: *Tu me virou em mulher, comeu a minha força e meu segredo. Tu agora é o cão solto na Bahia* (SANTOS, Tenda dos Milagres, 1977, 0h56m43s). Nesse diálogo, percebemos também que o sexo emerge como metáfora de dominação. O sexo como forma de dominação, transfere de Doroteia para Pedro Archanjo a força da sua animalidade, ao convertê-lo em "cão solto na Bahia". Na relação sexual com Doroteia, ele parece absorver (metaforicamente) a sua natureza sexual livre, como a dos animais. Não por acaso, o filme reforça isso no poder de atração sexual que ele exerce sobre as mulheres. No entanto, ao final de sua aparição no filme, Doroteia não se desvincula dessa representação, já que permanece associada a essa natureza livre/indomável, como discutirei mais adiante.

A construção da subjetividade de Doroteia se entrelaça com as representações das Iabás, que nesse caso dialogam a partir de uma "sexualidade humana" e de uma "sexualidade mítica"¹⁰⁷ por haver uma correspondência entre a orixá (Iansã), também descrita como orixá com "temperamento 'quente', é voluntariosa, lutadora e agressiva" (SEGATO, 2004, p. 50); e suas "filhas"¹⁰⁸ de santo, descritas como "dotadas de inesgotável energia, mulheres dinâmicas, nervosas, inquietas. [...] mulheres de intensa vida sexual, provocantes, que conquistam e

¹⁰⁷ No que se refere aos arquétipos da sexualidade dos/as orixás, ver: TEIXEIRA, Maria Lina Leão. *Lorogun – Identidades Sexuais e Poder no Candomblé*. In: Candomblé: religião do corpo e da alma: tipos psicológicos nas religiões afro-brasileiras. Carlos Eugênio Marcondes de Moura (orgs), Rio de Janeiro: Pallas, 2000.

¹⁰⁸ Conforme nos informa José Flávio Pessoa de Barros e Maria Lina Leão Teixeira em *O Código do Corpo: Inscrições e Marcas dos Orixás*, "As comunidades de candomblé possuem características próprias referentes a sua organização social extremamente regrada e hierarquizada, bem como aos respectivos processos de aquisição e transmissão de conhecimentos. Tais padrões e maneiras de ser são passados e reafirmados, quase sempre, através da iniciação religiosa e da vivência constante num terreiro ou casa-de-santo. Independentemente da configuração espacial e das autodenominações que se atribuem, os terreiros de candomblé congregam indivíduos que, mediante um processo de iniciação adequado a cada caso, são integrados à hierarquia sócio-religiosa e ficam ligados por laços de parentesco mítico. [...] os terreiros desenvolvem uma rede de relacionamentos sociais entre si, bem como com outros grupos de culto que fazem parte das chamadas religiões afro-brasileiras, mantendo, porém, bem demarcada a identidade de cada associação religiosa. A manutenção de um constante intercâmbio sócio-religioso faz com que se perceba uma comunidade mais ampla e complexa de "macumbeiros", isto é, daqueles que praticam e/ou acreditam em uma das formas de culto aos orixás, inquices e voduns, o que torna possível a formação de um conjunto que pode ser chamado genericamente de "povo-do-santo". A iniciação é condição básica para a inserção não só no povo-do-santo, mas para inserção numa família-de-santo. [...] Estes laços de parentesco assumidos subentendem direitos e deveres, e talvez sejam os responsáveis principais pela minimização de diferenças sociais e de procedência étnica porventura existentes entre os membros de cada uma das casas-de-santo. [...] A iniciação faz com que os participantes de um grupo de culto se tratem como "irmãos", "tios", "sobrinhos", "filhos" etc. Isto quer dizer que partilham uma "família", opiniões e rituais; melhor dizendo, possuem bens simbólicos comuns. (BARROS; TEIXEIRA, 2004, p. 105-106).

dominam os homens” (LÉPINE, 2004, p. 150). Portanto, essas descrições corroboram com as de Jorge Amado, ao afirmar que “Doroteia fez santo, bravia filha de Iansã” (AMADO, [1969], 2008. p. 120), tão bem representado por Nelson Pereira dos Santos nas primeiras cenas em que surge Doroteia.

A crítica da feminista decolonial María Lugones nos permite historicizar essa representação da sexualidade que se manifesta na cena de sexo de Doroteia com Pedro Archanjo, observando como o pensamento moderno colonial opera também na construção de uma memória cinematográfica das relações íntimas/sexuais dos/as negros/as. No filme, o encontro sexual do homem negro e da mulher negra, tende a aproximá-los da natureza, por isso o recurso cinematográfico cuja sonoplastia aponta para o lado desumanizador da cena. O mesmo não acontece nas cenas de sexo inter-raciais e entre brancos, já que se inscrevem no âmbito das relações tidas como “humanas”, como as cenas entre Archanjo e Kirsi. Como explica Lugones, isso se deve à:

[...] distinção dicotômica, hierárquica entre humano e não humano [...] imposta sobre os/as colonizados/as a serviço do homem ocidental. Ela veio acompanhada por outras distinções hierárquicas dicotômicas, incluindo aquela entre homens e mulheres. Essa distinção tornou-se a marca do humano e a marca da civilização. Só os civilizados são homens ou mulheres. Os povos indígenas das Américas e os/as africanos/as escravizados/as eram classificados/as como espécies não humanas – como animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens. O homem europeu, burguês, colonial moderno tornou-se um sujeito/ agente, apto a decidir, para a vida pública e o governo, um ser de civilização, heterossexual, cristão, um ser de mente e razão. A mulher europeia burguesa não era entendida como seu complemento, mas como alguém que reproduzia raça e capital por meio de sua pureza sexual, sua passividade, e por estar atada ao lar a serviço do homem branco europeu burguês. A imposição dessas categorias dicotômicas ficou entretecida com a historicidade das relações, incluindo as relações íntimas (LUGONES, 2014, p. 936).

Assim, a sexualidade negra animalizada é uma metáfora constitutiva dos processos coloniais de desumanização, inferiorização, dominação e exclusão dos/as negros/as na sociedade. Nessa perspectiva, ao enfatizar tais circunstâncias, importa registrar que “a organização do social em termos de gênero é hierárquica e dicotômica, e a organização do social em termos do sexo é dimórfica e relaciona o macho ao homem, inclusive para marcar uma falta. O mesmo é verdade para a fêmea” (LUGONES, 2014, p 943). Dentro desse dualismo, o homem negro e a mulher negra convertem-se em machos e fêmeas. Assim, a racialização opera através de uma modelagem muito peculiar do gênero e do sexo.

A representação cinematográfica da sexualidade de um casal negro em *Tenda dos Milagres* (SANTOS, 1977), remete, portanto, ao racismo do século XIX e que “permanece incrustado no fundo das consciências: intermediário entre o homem e o animal, manifestação de incompletude humana” (CARNEIRO, 2005, p. 127). Desse modo, como bem afirma Lugones:

Diferentemente da colonização, a colonialidade do gênero ainda está conosco; é o que permanece na intersecção de gênero/classe/raça como construtos centrais do sistema de poder capitalista mundial [...] Ver a colonialidade é ver a poderosa redução de seres humanos a animais, a inferiores por natureza, em uma compreensão esquizoide de realidade que dicotomiza humano de natureza, humano de não-humano, impondo assim uma ontologia e uma cosmologia que, em seu poder e constituição, indeferem a seres desumanizados toda humanidade, toda possibilidade de compreensão, toda possibilidade de comunicação humana (LUGONES, 2014, p. 939-946).

Elucidando ainda mais essa dimensão interseccional das identidades e sexualidades, destaco ainda as análises de Sueli Carneiro sobre o “dispositivo de racialidade/biopoder”:

[...] Se o sexo será o demarcador de uma verdade sobre o sujeito, como Foucault demonstra na História da Sexualidade, que definirá a sua normalidade ou anormalidade, em nosso entendimento a raça será outro demarcador para a apreensão dessa verdade do sujeito; por meio dela se evidencia o valor de cada agrupamento humano na sua diversidade étnica/racial, a medida de sua humanidade, a normalidade de cada qual (CARNEIRO, 2005, p. 51).

Ainda no filme, depois da noite de sexo entre os dois personagens, Doroteia aparece com um filho e Pedro Archanjo decide assumir o papel de "padrinho" do menino, ficando responsável pelos rumos de sua educação, cuja vontade é explicitada por Doroteia no decorrer da trama. Interessante notar que, num dado momento, a personagem abre mão de seu papel de mãe e tutora de seu filho, abnegando também a maternidade ao entregar o menino para ser educado por Pedro Archanjo. Tal passagem, mais uma vez, corrobora as descrições atreladas às filhas de Iansã como “mulheres orgulhosas e teimosas, rebeldes e impertinentes” e “não gostam de crianças nem de afazeres domésticos; quando apaixonadas, são extremamente dedicadas ao seu homem. Mas, de modo geral, são ingratas e egoístas” (LÉPINE, 2004, p. 150), mesmo que bastante discutíveis tais afirmações. Assim ela desaparece, indo embora sem destino, da mesma forma como surgiu na vida de Pedro Archanjo, de repente.

Segundo Augras, “a exaltação da fecundidade, no entanto, não esgota o significado da sexualidade feminina. No candomblé brasileiro, as Iabás não são descritas apenas como mães,

mas também como esposas e amantes” (2004, p. 23). Isso fica evidente no filme de Nelson Pereira dos Santos, quando a personagem informa a Pedro Archanjo:

Pedro, já chegou o dia de tu levar o Tadeu e cuidar dele. Ele tem de crescer junto contigo de estudar, foi pra isso que ele nasceu; **Pedro Archanjo:** Tá certo. Levo ele pra Tenda, vou botar ele na escola; **Doroteia:** E eu vou embora; **Pedro Archanjo:** Prá onde?; **Doroteia:** Por acaso você sabe dá onde eu vim? Prá que quer saber prá onde eu vou? (SANTOS, Tenda dos Milagres, 1977, 1h07m07s).

É perceptível na construção da subjetividade desta personagem, uma mulher negra independente, altiva, dona de seu corpo e de seu próprio destino, não se sujeitando ao homem que lhe “fez” mulher, embora isso tenha um alto custo para as mulheres negras no geral: a solidão¹⁰⁹. Essa imagem também a torna incompatível com a maternidade na perspectiva racista patriarcal, como já dito, tema caro e sensível aos feminismos negros. Por ser um traço constante e que historicamente marca as representações das mulheres negras, num campo afetivo pautado pela solidão e desqualificação e que normalmente as colocam em posições desfavoráveis afetivamente. Oportuno destacar que, tanto nas letras literárias, bem como nas telas cinematográficas, tais representações também se comportam de maneira contraditória, pois ao mesmo tempo em que Doroteia é insubmissa, personifica a “fêmea” domada. Nesse caso, Bebel Nepomuceno, ao historicizar e chamar atenção para um “protagonismo ignorado”, nos recorda que:

Se nas primeiras décadas do século XX era bastante difundido o dito “branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar”, hoje, mesmo com todas as mudanças culturais, mulheres afrodescendentes, principalmente as mestiças ou “mulatas”, continuam a ser alvos do estereótipo de as mais sensuais e libidinosas entre as mulheres, perpetuado, principalmente, através da mídia, particularmente a televisão. Esta herdou (e reproduziu até muito recentemente) dos romances e folhetins do período escravista personagens negras que obedecem a certo padrão de comportamento: ora humilde e resignada, ora infantilizada, ora irresponsável ou má, ora imoral ou sedutora. (NEPOMUCENO, 2012, p. 404).

Portanto, as alegorias utilizadas para representar Doroteia nos levam a perceber que, por meio de uma sexualização mítica, performada a partir das iabás do Candomblé, onde se coaduna

¹⁰⁹ Para melhor compreensão no que se refere a afetividade e solidão de mulheres negras, ver as obras: PACHECO, Ana Cláudia Lemos. [posfácio], Isabel Cristina Ferreira dos Reis. *Mulher Negra: Afetividade e Solidão*. Salvador: ÉDUFBA, 2013; e PEREIRA, Bruna Cristina Jaquetto. *Dengos e zangas das mulheres-moringa: Vivências afetivo-sexuais de mulheres negras*. Pittsburg, Estados Unidos: Latian America Research Commons. 2020.

esquemáticamente um olhar hierarquizador e castrador de uma “natureza” livre, dotada de juventude e energia, ao final, ela é enquadrada em uma lógica maniqueísta no desfecho de dominação e de solidão.

3.5 Mães-de-Santo: matriarcas negras e religiosidades de matriz africana

IMAGEM 13 – Mães-de-Santo



Fonte: *Tenda dos Milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1977, DVD).

Embora o filme de Nelson Pereira dos Santos tenha como foco principal a questão da miscigenação na Bahia do século XX, *Tenda dos Milagres* (1977) também revela imagens significativas das religiosidades de matriz africana, já que o protagonista (Pedro Archanjo) ocupa um lugar de honra e prestígio no candomblé de Mãe Majé Bassã, como um Ojuobá, os olhos de Xangô. As Mães-de-Santo, retratadas no filme, também merecem uma análise histórica a partir das perspectivas do feminismo negro, levando em conta suas representações cinematográficas acompanhadas de dignidade e respeito, dentro e fora dos terreiros de Candomblé¹¹⁰. Tais mulheres ganham destaque e amplo papel também nas obras de Jorge Amado. A imagem destas personagens nos permite discutir os imaginários e práticas sociais relacionadas ao feminino negro nos territórios de pertencimento aos cultos de matriz africana na década de 1970. Na adaptação fílmica de Nelson Pereira dos Santos, elas aparecem nas personagens (IMAGEM 13): Mãe Mirinha do Portão, Mãe Majé Bassã e Mãe Runhó do Bogum.

Tania Montoro e Ceíça Ferreira chamam atenção para a importância de tais mulheres negras na história:

[...] história oficial, ao mistificar a atuação do feminino negro restrita ao âmbito do corpo e da sexualidade, nega e silencia o protagonismo e a insubordinação das mulheres negras que, diante da escravidão, do racismo, do

¹¹⁰ “O lugar onde os negros da Bahia realizaram as suas festas religiosas era chamado terreiro, roça, aldeia, casa ou Axé. Os candomblés situavam-se no meio do mato ou nos arrabaldes e subúrbios mais afastados da cidade. Em geral, eram localizados em sítios de difícil acesso, como Casa Branca, Tumba Junsara, Oxumarê e Gantois, na Avenida Vasco da Gama no Engenho Velho; Axé Opô Afonjá, Bate Folha e Cacundas de Iyá Iyá, na Mata Escura ou Cabula; Alaketo e Maroketo no Bairro de Brotas (JOAQUIM, 2001, p.31).

sexismo e da pobreza, engendraram e ainda hoje elaboram cotidianamente mecanismos de resistência e estratégias de preservação da sua cultura e dignidade (MONTORO; FERREIRA, 2014, p. 149).

Ainda de acordo com Ceíça Ferreira, a presença destas Mães-de-Santo no filme *Tenda dos Milagres* (SANTOS, 1977):

indica também o papel do cinema na construção da história, visto que a narrativa cinematográfica reconhece tais matriarcas por sua autoridade religiosa e também por sua voz como ser político, muitas vezes ignorada ou ocultada na historiografia oficial (2014, p. 10).

Mãe Mirinha do Portão (Altamira Maria da Conceição, 1924-1989) foi de fato uma mãe-de-santo e fundadora, em 1948, do terreiro São Jorge Filho da Goméia, na cidade de Lauro de Freitas na Bahia. Foi homenageada por seu município, dando nome ao terminal rodoviário local. Há também o acervo do Museu Comunitário Mãe Mirinha do Portão que trazem memórias importantes sobre suas vivências e atuações. (SCHUMAHER; BRAZIL, 2007, p. 147). Segundo o que nos informa Ceíça Ferreira, “essa matriarca teve uma atuação significativa no desenvolvimento desta comunidade, e sua amizade com o escritor Jorge Amado rendeu-lhe participações em filmes baseados na obra do romancista, como *Tenda dos Milagres* e *Os Pastores da Noite* (Marcel Camus, 1975)” (2014, p. 10-11).

Já Mãe Doné Runhó (Maria Valentina dos Anjos Costa, século XIX-1975), também foi uma memorável mãe-de-santo do terreiro do Bogun. Durante quase duas décadas desempenhou seu sacerdócio com firmeza e sabedoria. Recebeu homenagem pública, tendo um busto seu no centro da praça do Engenho Velho da Federação, bairro de Salvador, a qual também leva seu nome. Trata-se do único monumento erguido a uma sacerdotisa das religiões de matriz africana no Brasil (SCHUMAHER; BRAZIL, 2007, p.143).

Mãe Mirinha do Portão e Mãe Runhó do Bogum são, portanto, mulheres da vida real, cujas personagens retratadas na trama, remetem às suas próprias vivências e identidades no candomblé na década de 1970. Um dado importante na caracterização do filme, pois Nelson Pereira dos Santos busca conferir realidade à representação, ao trazer essas figuras reais, conferindo certo realismo à narrativa ficcional, e buscando legitimidade a sua caracterização na trama. Nesse ponto, concordo com Ella Shohat e Robert Stam, quando afirmam que “ficções cinematográficas inevitavelmente trazem à tona visões da vida real não apenas sobre o tempo e o espaço, mas também sobre relações sociais e culturais” (2006, p. 263). O simbolismo e a força que essas matriarcas trazem ao enredo de *Tenda dos Milagres* (SANTOS, 1977) são

inegáveis e, inclusive, referendam a própria história e o próprio posicionamento político de Jorge Amado, no que se refere ao Candomblé, dentro do qual o literato, em diversos momentos, fez questão de explicitar o respeito e o vínculo com essas mesmas mães-de-santo. Lembrando que “filmes que representam culturas marginalizadas de um modo realista, mesmo que não se refiram a qualquer incidente histórico específico, ainda assim possuem bases factuais implícitas” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 263).

Mãe Mirinha aparece no início do filme, quando Ana Mercedes e Fausto Pena levam o antropólogo Levenson a uma festa em seu terreiro (IMAGEM 14). Toda a cena mostra a reverência e a importância que esta mãe-de-santo possui perante sua comunidade, ao apresentar de maneira não estereotipada e de visível respeito, no que tange os rituais sagrados, como as danças e as incorporações dos/as orixás nas filhas e filhos de santo.

IMAGEM 14 – Terreiro de Mãe Mirinha



Fonte: *Tenda dos Milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1977, DVD).

A outra mãe-de-santo que aparece na trama é Mãe Runhó de Bogum, uma das mães de santo entrevistadas por Pedro Archanjo quando esse faz suas pesquisas para a escrita de um de seus livros. Ela lhe conta detalhes sobre a importância dos rituais do candomblé no cotidiano da população da Bahia, destacando suas raízes africanas, tão vivamente presentes naquele cenário. Mãe Runhó é entrevistada de maneira respeitosa, sua centralidade demonstra a sabedoria de uma sacerdotisa mais velha que detém um imenso conhecimento sobre a cosmovisão do Candomblé. Nessa entrevista, a Mãe-de-Santo enfatiza a importância da água

dos rios para os cultos afros e fala sobre as divindades de nação jeje, na qual se cultua Dan, a serpente sagrada (FERREIRA, 2014, p. 11). Nesse ponto do filme, Pedro Archanjo, ao pesquisar com profundidade os preceitos, significados e importância do Candomblé e suas especificidades, busca dar voz àquelas/es que não estão na Universidade, mas que representam e conhecem os segredos e sabedorias ancestrais, a partir do reconhecimento e da autoridade destas matriarcas.

Já a personagem Mãe Majé Bassã é a mãe de santo de Pedro Archanjo, pois na trama ganha centralidade na vida do personagem, exercendo grande influência nas decisões do protagonista, tanto em relação às suas pesquisas e escritas, quanto às questões cotidianas e políticas relacionadas aos rituais do Candomblé e as resistências às perseguições policiais. Através das orientações de Mãe Majé Bassã, Pedro Archanjo evoca Ogum para proteger um pai-de-santo perseguido pelo poder policial local. Além disso, ela o estimula a assumir seu protagonismo ao escrever um livro que dá voz a uma sabedoria ancestral. Fica nítida a forte ligação e respeito que Pedro Archanjo tem por essas mães-de-santo, sendo um Ojuobá. Lembrando que “[...] a mãe-de-santo, como liderança no candomblé, procurou assegurar um espaço de resistência que preserva tradições, culto, rituais e a identidade afro-brasileira” (JOAQUIM, 2001, p. 54). Assim também, no processo histórico, observa-se que:

[...] que o candomblé foi um dos principais focos de resistência do negro na sociedade brasileira. Constituiu um espaço de preservação das tradições e afirmação da sua identidade, e a mãe-de-santo foi um elemento fundamental neste processo (JOAQUIM, 2001, p. 35).

A relevância dessas mães-de-santo é incontestável, basta atentarmos para a presença significativa delas na trama que envolve Pedro Archanjo e a comunidade negra retratada no filme. Assim, destaco o cuidado estético em suas representações, bem como a escalação de mães-de-santo autênticas para desempenharem, no filme, suas próprias subjetividades dentro das religiosidades de matriz africana, tão bem retratadas por Jorge Amado, bem como por Nelson Pereira dos Santos. O respeito e a deferência, nas diversas passagens em que estas mães aparecem, denota um registro cinematográfico condizente com uma memória positiva acerca do protagonismo destas sacerdotisas em suas respectivas comunidades; algo muitas vezes silenciado ou estigmatizado nas pesquisas e no ensino de história em nossa sociedade, devido ao racismo religioso e epistêmico ainda operante na produção e difusão de conhecimentos históricos (OLIVA, 2019). Assim, o filme parece romper com as imagens dos candomblés vistos de maneira pejorativa e/ou estereotipada, como meras “manifestações populares”, sem

importância política e científica. O que nos é apresentado nas telas do cinema ganham ares de flagrante homenagem também a essas mulheres, e ao mesmo tempo, de acordo com representações naturalizadas de lugares de cuidados, relegados às mulheres negras mais velhas, onde a sexualidade e outros prazeres são apagados. Essas Mães-de-Santo conferem prestígio e legitimidade a esses intelectuais, que procuram retratar uma cosmovisão atrelada a uma ancestralidade negra.

CAPÍTULO 4

Jubiabá (1987)

Homem pobre nunca roubei
Pois não tinha o que roubar
Mas os ricos de carteira
A nenhum deixei escapar

Aletra “u” é vogal
Com “a”, “e”, “i”, “o” também
Adeus Caldeirão da Feira
Adeus também mais alguém

Zombei de moços e velhos
Também zombei de meninos
Chegou hoje o meu dia
Vou cumprir o meu destino

Mulatas de bom cabelo
Cabrinhas de boa cor
Crioulinhas só por debique
Branquinhas não me escapou.

Canção “ABC” de Batatinha e Jorge Amado
(SANTOS, Jubiabá, 1987, 0h0m33s).

4.1 Subjetivação e sistema moderno colonial de gênero

O filme *Jubiabá* (SANTOS, 1987) se passa na Bahia, mais especificamente na cidade de Salvador. Seu personagem principal é Antônio Balduíno, conhecido como Baldo¹¹¹. O título da obra literária é conseqüentemente o mesmo do filme, que foi dado em homenagem a um dos personagens que têm forte influência na vida de Baldo, tanto espiritual quanto pela força que representa em sua comunidade, desde sua primeira infância, Pai Jubiabá¹¹². Este personagem está sempre presente nos momentos mais emblemáticos da trajetória de Antônio Balduíno. Trata-se de um Pai-de-Santo com forte atuação num terreiro de candomblé localizado na comunidade em que Baldo viveu sua primeira infância.

A trama do filme começa com Baldo ainda criança, com um olhar curioso, próprio de sua idade, em meio às brincadeiras de meninos, típicas de seu cotidiano. Ali se revela o lugar onde ele vivia com sua Tia Luíza¹¹³, uma mulher negra que trabalhava vendendo quitutes em

¹¹¹ Interpretado nas fases criança, adolescente e adulta, respectivamente, por: Antônio José Santana, Luís Santos de Santana e Charles Baiano.

¹¹² Interpretado por Sebastião Bernardes de Souza Prata, mais conhecido como “Grande Otelo”, “nasceu em Uberlândia/MG em 1915, e faleceu na França em 1993. Foi compositor, cantor, ator, comediante e poeta. Foi adotado por Isabel Gonçalves, mãe de Abigail Parecis, da Companhia de Comédia e Variedades Sarah Bernhardt, que o leva para São Paulo, onde estuda no Liceu Coração de Jesus. Em 1926, ingressa na Companhia Negra de Revistas, viajando para o Rio de Janeiro., Pernambuco e Espírito Santo. Retorna ao palco em 1935, no Rio de Janeiro, com a companhia Tro-Lo-Ló, de Jardel Jércolis, que muda seu nome artístico para Grande Otelo. Atua na revista *Maravilhosa*, em 1936, no Teatro Carlos Gomes, na qual interpreta *No Tabuleiro da Baiana*, de Ary Barroso, com Déo Maia. Integra o elenco do Cassino da Urca desde 1939 até seu fechamento em 1946, contracenando com atrizes como Josephine Baker, no quadro *Casamento de Preto*, em que cantam os sambas *Boneca de Piche*, de Ary Barroso, e *Bruxinha de Pano*, de Vicente Paiva e Luís Peixoto. Faz a carreira no teatro de revista, rádio, cinema e televisão. Como compositor, dedica-se principalmente ao samba. Compõe *Vou pra Orgia*, em 1940, gravada por Nuno Roland, e também lança seu primeiro disco como cantor, com a marcha *Maria Bonita*, de Odaurico Motta. Compõe, em parceria com Herivelto Martins, *Praça Onze*, que empata com o samba *Amélia* (Ataulfo Alves e Mario Lago) no concurso carnavalesco do Flamengo, em 1942. Com o mesmo parceiro faz *Pixaim* (1943); *Bom Dia Avenida, Mangueira, Não!* (1944); *Fala Claudionor* (1946) e *Vida Vazia* (1954). Com Haroldo Lobo cria *Bate o Sino Juvenal* (1946); com Alvarenga, a marcha *Abaixo o Chope* (1943); e com Blecaute, *Batuque Salvador* (1954). Em 1945, grava seu samba *Botafogo* e faz várias tentativas de emplacar marchinhas de carnavais. Muitas de suas composições fazem parte de trilhas dos filmes dos quais participa, gravadas por interpretes como Linda Batista, Dirce Batista, Trio de Ouro, Chico Alves e Jorge Goulart. O samba *Rainha da Gafieira*, em parceria com Dilson Noronha, faz parte da trilha da novela *Bandeira 2*, na voz da cantora e atriz Jacira Silva. Trabalha no filme *Rio, Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos em 1957. Participa do filme *Crônica da Cidade Amada*, 1966, de Carlos Hugo Christensen, para o qual compõe a música homônima, cantada por Taiguara, e atua no episódio *Um Pobre Morreu*. Recebe em 1969 o Prêmio Molière por sua interpretação em *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade. Em 1978, grava um compacto duplo com a cantora Claudia Savaget, com duas parcerias, *Por Mim Rosa* (com Herivelto Martins) e *Chora Trombone* (com Ari Cordovil). Em 1985, grava *A Noiva do Condutor*, opereta de Noel Rosa escrita em 1935, com a atriz Marília Pêra e o Conjunto Coisas Nossas. Deixa duas composições inéditas, os sambas *Ela Mora em Madureira* e *Saudades do Elite* (s.d). Em 2011, o liceu em que estudou na infância inaugura o Teatro Grande Otelo”. GRANDE Otelo. IN: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo. Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12087/grande-otelo>. Acesso em : 15 de Abr. 2021. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

¹¹³ Interpretada pela atriz Ruth Pinto de Souza, mais conhecida como Ruth de Souza, que nasceu no Rio de Janeiro em 1921 e faleceu em 2019. Foi atriz “pioneira no teatro, cinema e televisão, é a primeira artista negra a conquistar

seu tabuleiro e que logo no início da trama parece enlouquecer, ficando sem condições de cuidar de Baldo. Tempos depois, Tia Luíza morre no local onde havia sido internada, conforme a obra literária de Jorge Amado¹¹⁴, pois no filme isso não parece explícito. Após esse destino trágico

projeção na dramaturgia brasileira. Em sua longa trajetória, de repercussão internacional, contraria as construções estereotipadas de personagens negros. Com consciência política, cria gestuais e universos próprios para as mulheres que representa. Nasce na zona norte do Rio de Janeiro, no bairro de Engenho de Dentro, e logo se muda com a família para um sítio em Porto Marinho, interior de Minas Gerais. Aos 9 anos de idade, volta para a capital carioca após a morte do pai. Encanta-se pelo teatro e o cinema quando assiste ao filme *Tarzan, o Filho das Selvas* (1932). Com ingressos que a mãe, lavadora de roupas, ganha das patroas, vai assistir a espetáculos no Theatro Municipal. Enfrenta reações de descrença e chacota à decisão precoce de ser atriz, numa época em que é incomum para artistas negras fixarem uma carreira profissional de atuação, por causa da estrutura social racista. No começo da década de 1940, Ruth conhece o [Teatro Experimental do Negro \(TEN\)](#), grupo capitaneado pelo escritor e dramaturgo [Abdias Nascimento \(1914-2011\)](#), ao qual se integra em 1945. Estreia nos palcos do Theatro Municipal do Rio de Janeiro aos 24 anos, como ponta na peça *O Imperador Jones*, do dramaturgo norte-americano Eugene O'Neill (1888-1953). Sua primeira grande atuação acontece em 1947, em *O Filho Pródigo*, do escritor [Lúcio Cardoso \(1912-1968\)](#). Nesse início de carreira, tem seu trabalho reconhecido por parte da imprensa. Em 1948, a colunista Maria Nascimento aponta-a como exemplo da “nova mulher negra” no jornal *Quilombo*: “Além de intérprete dotada de rara sensibilidade e poder expressional, ela é uma personalidade forte e interessante, estudiosa de todos os problemas de arte, inteligência alerta e sequiosa de aprender sempre mais”. Com o TEN, Ruth assume papel provocador de um teatro de intervenção e experimentação cênica, voltado à denúncia da exclusão social e da opressão cultural do negro no Brasil. Em 1949, inicia carreira no cinema em filmes produzidos pelo estúdio carioca Atlântida. Na década seguinte, muda-se por um ano para os EUA, graças a uma bolsa da Fundação Rockefeller. Estuda e pesquisa artes cênicas na American National Theater and Academy, na Karamu House e na Universidade de Harvard. É convidada para representar uma mulher escravizada no épico histórico *Sinhá Moça*, lançado pelo estúdio paulista Vera Cruz em 1953. A obra aborda a luta abolicionista nos últimos anos de escravidão no Brasil. Sabina, personagem de Ruth, organiza uma fuga da fazenda onde é mantida. Numa cena-chave, é agredida pelo capataz no lado de fora da casa grande, enquanto a sinhá toca piano no de dentro. Ao se desvencilhar do opressor, a personagem altera a expressão facial, ergue a cabeça, modula o caminhar e segue até a senzala. O caráter determinado da atriz se traduz na postura de resistência na história. *Sinhá Moça* compete ao Leão de Ouro no Festival de Veneza. Ruth disputa o prêmio de melhor atriz, mas perde para a alemã Lili Palmer (1914-1986). A interpretação de Sabina é saudada por se recusar a compor um retrato tolo da personagem. De acordo com a atriz, “aquela mulher não era assim. Ela tinha um olhar. Ela sabia pensar”. Torna-se a primeira artista negra a aparecer na capa da revista *Manchete*. Muitas das personagens das peças e filmes nos quais trabalha ao longo das décadas de 1950 e 1960 remetem à resistência do corpo e à vivência negra na sociedade brasileira. Entre elas, a representação da escritora [Carolina Maria de Jesus \(1914-1977\)](#), autora do livro [Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada](#), publicado em 1960. A obra é adaptada para o teatro no ano seguinte, com texto de Edy Lima, direção de [Amir Haddad \(1937\)](#) e cenário de [Cyro Del Nero \(1931-2010\)](#). Ao lado da própria Carolina e do jornalista Audálio Dantas (1929-2018), visita a Favela do Canindé, onde a escritora morou, para compor as experiências narradas no livro. Em 1983, volta a interpretar Carolina Maria de Jesus na minissérie *Caso Verdade: Quarto de Despejo*, na Globo. Esta recriação, é elogiada pelo jornalista Artur da Távola (1936-2008) em O Globo por “traduzir a solidão, a tristeza e a certeza do abandono daquela mulher” e encontrar “uma forma de olhar desconfiada e temerosa, tão comum entre pessoas machucadas pela vida”. A carreira na televisão se inicia com teleteatros nas TVs Tupi e Record nos anos 1950. Em julho de 1969, contratada pela Rede Globo, torna-se a primeira protagonista negra de um folhetim televisivo brasileiro, *A Cabana do Pai Tomás*. A personagem Cloé, casada com o personagem-título [Sérgio Cardoso \(1925-1973\)](#), é outra mulher escravizada e resistente às opressões de um grupo de fazendeiros. Apesar do papel central, o nome de Ruth não encabeça os créditos na abertura, o que ela considera comprovação do preconceito sobre artistas negros. Em março de 2019, aos 97 anos, é homenageada no Carnaval carioca pela escola de samba Acadêmicos de Santa Cruz, com o samba-enredo “Ruth de Souza – Senhora Liberdade, abre as asas sobre nós”, que a celebra em versos como “talento é dom pra vencer/preconceito não pôde calar”. Ruth de Souza contribui com a reconfiguração do imaginário social brasileiro em relação à população negra. Por estrear nos palcos menos de seis décadas após a abolição da escravatura, supera preconceitos e torna-se figura importante na cultura popular, na representação e representatividade da mulher negra na dramaturgia do país”. RUTH de Souza. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349507/ruth-de-souza>>. Acesso em: 02 de Mar. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

¹¹⁴ Amado, Jorge. Jubiabá, posfácio Antonio Dimas, São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 56.

da Tia, Baldo é levado por uma vizinha para viver na casa de uma família branca da elite local, a casa do “comendador” Ferreira¹¹⁵ onde, desde a sua chegada, foi hostilizado pela funcionária da família Amélia¹¹⁶, uma mulher branca e portuguesa extremamente racista. Em uma das cenas ela diz: *Isso não vai dar boa coisa, um negro aqui dentro!* (SANTOS, Jubiabá, 1987, 0h13m10s.). Mas Baldo, ainda adolescente, já sabia lidar com palavras de ódio, destituído de afeto por parte de Amélia, então logo se adapta e cresce nesse espaço hostil, sabendo se defender quando necessário.

Baldo, desde o início, se torna próximo a Lindinalva¹¹⁷, a filha da família que o acolheu, evidenciando a grande afinidade e afetividade que existia entre ambos. Porém, Amélia acaba presumindo o amor dele pela menina e decide contar ao patrão, de maneira mentirosa e deturpada, com intuito de causar um conflito. Com isso, o “comendador” espanca Baldo e o expulsa de casa, e assim ele passa a viver nas ruas de Salvador, continuando apaixonado por Lindinalva. Toda a trama de *Jubiabá* (SANTOS, 1987) é tecida em torno das experiências vividas por Baldo, onde o amor platônico por Lindinalva ganha centralidade, com flagrantes infortúnios e conquistas até sua vida adulta.

A narrativa do filme é marcada pela trajetória do personagem Antônio Balduino e a impregnação do racismo na vida das personagens. Na literatura, Jorge Amado enfatiza a luta política e social dos negros e negras no Brasil, enquanto no filme de Nelson Pereira dos Santos, a ênfase recai sobre a busca da identidade de Baldo (personagem central) e a história do amor impossível entre brancos e negros. Assim, a obra aborda o eugenismo da época retratada, algo que também foi abordado pelo cineasta em *Tenda dos Milagres* (SANTOS, 1977).

No entanto, em *Jubiabá* (SANTOS, 1987), não observo a mesma defesa da mestiçagem na possibilidade, mesmo que forçada e conflitiva, da realização de um casamento inter-racial. Em *Tenda dos Milagres* (SANTOS, 1977), a representação do casamento do negro Tadeu e da branca Lu, apesar de mostrar a sua face problemática e conflituosa, acontece de modo forçado em meio a intensos debates e conflitos em torno do racismo que se colocava com a não aprovação do pai da noiva (branca). Lembrando que num breve momento, a noiva perde seus vínculos com a família paterna, porém, esse vínculo é restabelecido posteriormente, com um final de congraçamento entre as famílias, algo que é bem detalhado na obra literária e que fica subentendido no filme, conforme analisamos anteriormente.

¹¹⁵ Raymond Pellegrin, ator francês, nasceu em 1925 e faleceu em 2007.

¹¹⁶ Catherine Rouvel, atriz francesa nascida em 1939.

¹¹⁷ Interpretada na infância e na fase adulta, respectivamente pelas atrizes Tatiana Issa e pela francesa Françoise Guossand.

Já em *Jubiabá* (SANTOS,1987), o conflito entre a população branca e negra parece se resolver, em várias partes do filme, por meio da violência física e simbólica constitutiva do racismo dos brancos. Só assim se sobressai a hegemonia de uma cultura branca racista/sexista. Por outro lado, como também observou Maria Angela Pavan e Dennis de Oliveira:

[...] os referenciais da cultura negra aparecem para o personagem como uma reserva de resistência, um espaço onde é possível captar as energias necessárias para o enfrentamento com o branco. Daí, a importância do pai Jubiabá que, no filme, representa simbolicamente a reserva das tradições culturais negras. É a esta “reserva de energia” que o personagem Baldo vai buscar forças para os diversos enfrentamentos (2010, p. 12).

No que se refere ao elenco¹¹⁸ de *Jubiabá* (SANTOS, 1987) e suas classificações de gênero/raça/classe, destaco a atuação dos/as seguintes personagens: seis homens brancos (Comendador Ferreira, Soldado Osório, Gustavo, Mestre Manoel, Luigi, “Amigo do Comendador Ferreira”), três mulheres brancas (Amélia, Lindinalva e Madame Zaira), seis mulheres negras (Tia Luíza, Dona Augusta, cantora da Saveiro, Rosenda, Sinhá Laura e sua filha) e três homens negros (Baldo, Pai Jubiabá e o melhor amigo de Baldo – Gordo¹¹⁹).

Os homens brancos atuam também nos núcleos principais da trama do filme. Eles estão representados em todas as classes sociais, principalmente na elite local, sempre no topo das hierarquias sociais, desempenhando papéis de liderança e/ou autoridade através de diversas instituições. Na figura do “comendador” Ferreira e no círculo de homens que frequentavam o Bordel com prostitutas brancas, onde as mesmas serviam sexualmente aos homens das elites, observo como os homens brancos/casados aparecem associados ao dinheiro e à exploração sexual das mulheres, atuando no jogo esperado das masculinidades dominantes instituídas. Eles possuem ainda o licenciamento para se relacionarem com prostitutas e amantes, desde que cumpram as prerrogativas de mantenedores financeiros do lar, bem como a autorização instituída de viverem livremente, já que são respaldados por valores e princípios racistas e patriarcais.

¹¹⁸ Cf. em Anexos a Ficha Técnica de *Jubiabá* disponível no acervo digital de dados da Cinemateca Brasileira (<http://cinemateca.org.br/>).

¹¹⁹ Personagem interpretado pelo ator Romeu Evaristo, que nasceu em 1956 e atuou em várias novelas e no Cinema nos filmes: *Rio Babilônia* (1982, Neville d’Almeida), *O Quinto Macaco* (1990, Eric Rochat), *O circo das Qualidades Humanas* (2000, Jorge Moreno, Paulo Augusto Gomes, Milton Alencar Jr. e Geraldo Veloso), *Copacabana* (2001, Carla Camurati), *O Homem do Ano* (2003, José Henrique Fonseca) e *Garrincha – Estrela Solitária* (2003, Milton Alencar Jr.). Na obra literária, essa personagem não tinha nome e nem sobrenome, como a maioria das personagens negras, era nomeado como Gordo. Aliás, na obra cinematográfica, nem seu apelido foi proferido, por isso, minha referência para identificar a personagem será a mesma da obra literária de Jorge Amado.

A figura do “comendador” Ferreira representa piamente essas imagens e construções sociais da masculinidade branca hegemônica. Ao mesmo tempo, Nelson Pereira dos Santos inspirado pela obra homônima, mostra como esse personagem também evoca um processo de decadência moral, política e social, flagrante naquela sociedade decadente retratada no filme. Como também observamos na obra literária de *Tenda dos Milagres* (AMADO [1969], 2008), os homens brancos e casados das elites da Bahia tinham o privilégio de buscar relacionamentos extraconjugais, já que concebidos dentro de um modelo naturalizado de sexualidade masculina/branca, que detém o controle do sexo¹²⁰. Historicamente, essa relação dos homens brancos/casados com prostitutas:

[...] (mas também com amantes ou moças "desclassificadas", obviamente mais pobres) era reconhecida como válvula de escape legítima para o homem que queria preservar a pureza de sua noiva e a virtude da mãe de seus filhos. Claro, porque havia sempre perigo em dar asas à sexualidade feminina. Sobre isso, as representações também iam de um extremo a outro: ou a mulher é "ávida", "voraz" e "insaciável" ou é "passiva" e "frígida", indiferente ao prazer sexual (PINSKY, 2012, p. 473).

Entretanto, devemos notar que esse modelo de representação se limita à sexualidade masculina branca inscrita no “sistema moderno colonial de gênero” (LUGONES, 2014) que subjetiva de modo desigual homens e mulheres, brancos/as e negros/as nas suas relações afetivas/sexuais e matrimoniais. As análises feministas decoloniais (LUGONES, 2008) nos permitem aqui avançar no entendimento do modo como as conexões de raça, gênero e classe também operam nesse sistema que tem como princípio a distinção entre humanos e não-humanos. Dentro da categoria “humanos”, opera um modelo de dualidade hierárquica do gênero (feminino/masculino), concebido para pessoas brancas. Nesse modelo, a sexualidade masculina/branca é tida como dominante, instintiva e natural, associada a homens livres, burgueses, letrados e heterossexuais que possuem o controle de seus corpos. Já o seu contrário, a sexualidade feminina/branca é tida como passiva, controlável e disponível para o prazer do homem branco. A mulher branca/burguesa é associada ao sexo, à reprodução e ao amor romântico, estando disponível para o casamento, sempre marcada pelo sexo e pela relação de dependência (econômica e afetiva/sexual) dos homens brancos.

Como escreve a historiadora feminista Tania Navarro-Swain:

¹²⁰ Veja no capítulo 3 desta tese as análises em torno do episódio de reconhecimento da paternidade da filha de Rosa de Oxalá com o “coronel” casado, bem delineada na obra literária de Jorge Amado.

A naturalização das imagens e das práticas sexuais não passa de mais uma essencialização dos corpos, travestidos em sexo. [...] O que, afinal, determina a importância do sexo e da sexualidade como raízes da identidade, do ser-nomundo, da socialização, do processo de subjetivação? Poderia ser apenas mais uma manifestação do humano, mas nas articulações do social é a significação dada ao que se valoriza e que circula com valor de verdade, sobretudo com a marca da natureza, indiscutível, soberana, massa inerte do *dejà-là*, do pré-construído, das tradições históricas e datadas que adquirem o peso do natural. Da religião à psicanálise, da história à biologia, o sexo e a sexualidade adquirem foros de fundamento, de marcas hierárquicas, o selo que distingue e ordena segundo uma pré-classificação do humano em feminino em masculino, em função de sua genitália (2008, p. 288).

Como bem disse a autora, esta é a marca do “humano”. Porém, entendendo essa classificação dentro da complexidade do sistema moderno colonial de gênero, podemos ver como a dualidade “humanos”/“não-humanos” que, divide e opõe “brancos” e “não-brancos”, estabelece, dentro de cada uma destas categorias, modelos variáveis e hierárquicos de masculinidades e feminilidades. De acordo com Lugones, essa lógica acaba distorcendo os seres e fenômenos sociais que existem na intersecção (LUGONES, 2008, p. 82).

Os sujeitos constituídos fora dessa classificação do “humano”, como por exemplo negro/as e indígenas, são marcados também pela diferença e desigualdade étnico-racial, especialmente pelo racismo/sexismo que se impôs com o avanço de projetos coloniais e a difusão de valores eurocêntricos (LUGONES, 2008, p. 98). Na categoria “não-humanos”, os/as negros/as ganham, assim, contornos identitários específicos que os inscrevem no mundo da natureza como machos e fêmeas (LUGONES, 2008), regidos por uma sexualidade ainda mais exacerbada, desregrada e descontrolada, que os coloca em uma posição social de inferiorização, subordinação e precariedade perante homens/mulheres classificados como “humanos”.

Nesse sistema moderno colonial de gênero, os estereótipos da sexualidade das mulheres negras foram construídos nas relações escravistas e coloniais, como justificativa para exploração, violência e abuso sexual de seus corpos pelos homens brancos/colonizadores. Desse modo, foram vistas e tratadas como corpos dóceis, sensuais, quentes, sedutores, estupráveis, prostituíveis e bons de cama (CARNEIRO, 2002). Lembrando que nesse sistema as mulheres negras são colocadas em um estado de quase animalização, associadas à satisfação sexual, longe do afeto e do amor romântico que é signo das mulheres brancas; e longe da razão, signo dos homens brancos.

Assim, entendo que o *dispositivo da sexualidade* (FOUCAULT, 1988), por meio de representações raciais e de gênero que se difundem na cultura, se inscreve também no *dispositivo de racialidade* (CARNEIRO, 2005), como parte de um aparato de saber/poder que

é, ao mesmo tempo, racista e patriarcal, no modo como estabelece as várias conexões de gênero, raça e classe. Mais adiante, veremos como tais dispositivos operam no modo como as representações de homens e mulheres negras ganham contornos mais específicos no filme.

Como já dito, os homens negros são minoria no filme *Jubiabá* (SANTOS, 1987), mesmo tendo o personagem Baldo como protagonista e Pai Jubiabá como mentor espiritual e responsável pelo título do filme. É notável como os homens negros aparecem como sujeitos centrais de toda a narrativa de *Jubiabá* (SANTOS, 1987), tal qual na obra homônima de Jorge Amado. Esses homens são subjetivados como “malandros”, “vagabundos” ou “trabalhadores”. A sexualidade destes homens negros, assim como a de Pedro Archanjo em *Tenda dos Milagres* (SANTOS, 1977), é bastante exacerbada e racializada, como observei no capítulo anterior da presente tese. As relações sexuais e afetivas de Baldo com as mulheres também apontam para a construção desse imaginário social, acerca da sexualidade masculina negra como desregrada, perigosa e insaciável, especialmente na forma como ele deseja Lindinalva, uma mulher branca que, associada a um desejo proibido e não consumado, é para ele apenas um amor platônico.

Porém, diferente de Pedro Archanjo, retratado no filme *Tenda dos Milagres* (SANTOS, 1977) como um intelectual com qualidades suficientes para uma possível ascensão social, Baldo foi caracterizado como um negro de pouca escolaridade e hostilizado pelos brancos, os quais o acolheram na infância e no período de sua adolescência. Nesse período, perambulava pelas ruas de Salvador com outros garotos, mendigando e cometendo até pequenos furtos, típicos de experiências disfuncionais de meninos e meninas negras e pobres, algo bem retratado em obras como *Capitães de Areia* (1937) de Jorge Amado ou no filme homônimo¹²¹, por exemplo.

Baldo, retratado por Jorge Amado como “malandro”, carrega os estigmas da população negra em geral, o que demonstram o não pertencimento de Baldo a laços familiares mais estruturados, como podemos observar neste breve trecho da obra literária:

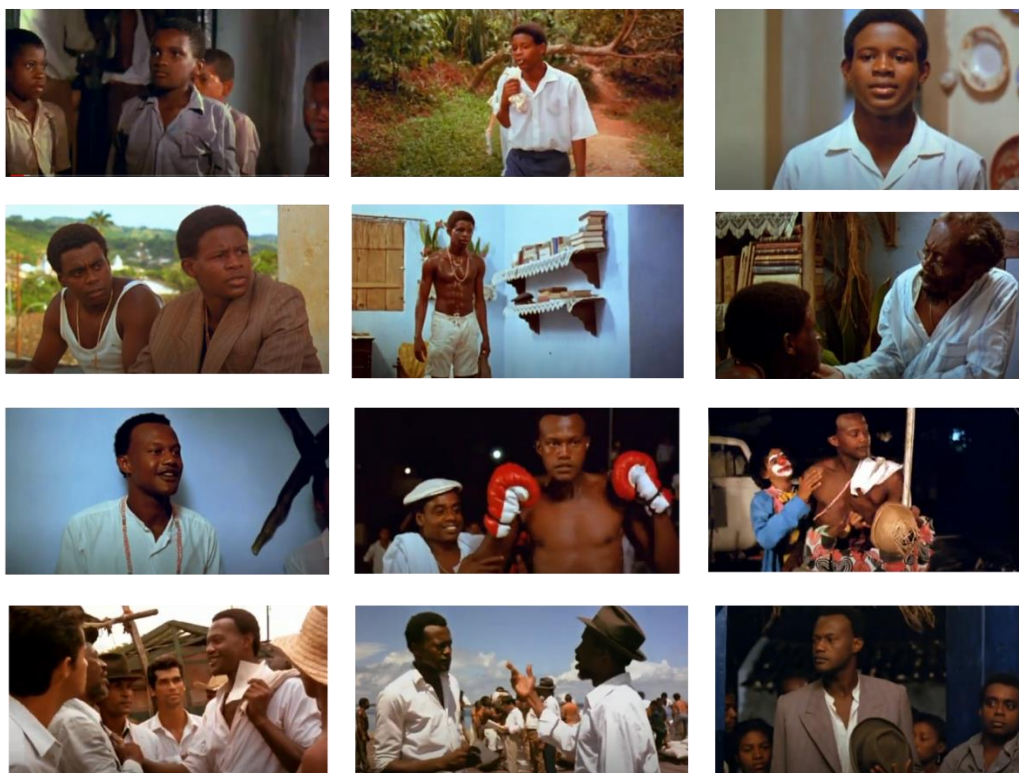
Sua tia Luíza fora-lhe pai e mãe. De seu pai Antônio Balduíno apenas sabia que se chamara Valentim, que fora jagunço de Antônio Conselheiro quando rapazola, que amava as negras que encontrava a cada passo, que bebia muito, bebia valentemente e que morreu debaixo de um bonde num dia de farra grossa. Coisas que ele ouvia da tia quando essa conversava com os vizinhos sobre o finado irmão. Ela concluía sempre: – Era um negro bonito de encher a boca d’água. Também brigão e cachaceiro como ele só... (AMADO, [1935] 2008, p. 17).

¹²¹ *Capitães de Areia* (2011) dirigido por Cecília Amado, neta de Jorge Amado.

Essas caracterizações nos trazem uma peculiaridade nas representações das masculinidades negras, que mais uma vez remetem a homens desajustados, bêbados, brigões e com uma sexualidade exacerbada. Nas lentes de Nelson Pereira dos Santos, essas referências não são explicitadas, pois Antônio Balduino/Baldo, desde as tomadas iniciais ainda criança, deixa evidente que sua ligação afetiva mais próxima é sua tia Luíza, portanto, havia um pertencimento familiar. Quanto à mãe de Baldo, encontramos uma breve referência na obra literária, que aponta a sua ausência, diferente de seu pai, mesmo que ausente ganha alguma característica. A menção a sua mãe se resume a uma pequena fala: “da mãe Antônio Balduino não sabia nada” (AMADO, [1935] 2008, p. 18). Essa fala sobre ela é bastante significativa.

Com o desenrolar do filme, fica nítida a referência e ligação espiritual e afetiva que Antônio Balduino nutria pelo pai Jubiabá. A cada infortúnio em sua vida, Baldo recorria aos seus conselhos. Isso acontece, por exemplo nas seguintes ocasiões (IMAGEM 15): quando foge da residência do “comendador” Ferreira, por conta das intrigas da racista Amélia; quando foi preso por um furto que cometeu nas ruas de Salvador com um bando de garotos que o acompanhava; na sua breve atuação como boxeador e depois em sua derrocada; nas suas andanças e confusões na lavoura de cana-de-açúcar; nas aventuras no circo e na sua redenção como um “trabalhador/operário” nas docas, e quando finalmente, se torna sindicalista.

IMAGEM 15 – Fases da trajetória de Baldo



Fonte: *Jubiabá* (Nelson Pereira dos Santos, 1987, DVD).

Um bom exemplo da transformação e de amadurecimento da identidade de Baldo se mostra evidente nos diálogos finais do filme, onde ele fala simultaneamente na reunião do Sindicato e no terreiro de Candomblé de Pai Jubiabá. Vejamos:

Antônio Balduino (Candomblé): Meu povo! **Antônio Balduino** (Sindicato): Kaô!! Kabeci!! Sou negro burro! Não sei palavras bonitas, mas sei que aqui têm homem com filho com fome, mulher com fome... **Antônio Balduino** (Candomblé): Vocês não sabem nada, o que adianta nego vim cantá! Nego vim rezar prá Oxóssi, prá Oxóssi! Um dia policiais fecharam a festa de Oxalá, quando ele era Oxalufã – o velho! E pai Jubiabá foi com eles prá cadeia. O que é que negro pode fazer? Sem negro cadê luz? Só tem as estrelas. Negro é a luz! Negro e branco pobre são escravos, mas tem tudo na mão. Só não querer, não é mais escravo! **Antônio Balduino** (Sindicato): Vamos votar! Eu sou pela greve! (SANTOS, *Jubiabá*, 1987, 1h38m08s.).

No que se refere às mulheres brancas, na obra cinematográfica elas estão representadas em todas as faixas etárias e classes sociais, como mulheres da elite local, mas também trabalhadoras e prostitutas. As da elite são subjetivadas no matrimônio e, assim, educadas para serem donas de casa, cuidadoras, mães em tempo integral, responsáveis pela educação de seus filhos e submissas aos seus maridos. Desse modo, as representações de mulheres brancas

recorrem aos velhos estereótipos de feminilidade (PINSKY, 2012, p. 485-488), onde só lhes restam duas possibilidades de subjetivação, como esposas ou prostitutas.

No que se refere às prostitutas, o filme revela duas categorias: as de luxo (mulheres brancas) que servem aos homens da elite, e as que trabalham em locais visivelmente decadentes (mulheres negras e pobres), situadas nos bairros pobres de Salvador e que servem a todos os homens sem distinção. Desse modo, as mulheres brancas aparecem no filme quase sempre subjetivadas dentro de uma lógica heteronormativa que limita as suas possibilidades de existência, já que suas subjetividades se constituem no modo como se relacionam sexualmente ou afetivamente com os homens. Essa percepção também aparece nas práticas culturais da época em que o filme foi produzido:

As garotas desde cedo aprendiam que o casamento feliz coroado pela maternidade e um lar impecável é negado às “levianas”, as que se permitem ter intimidades físicas com homens. Na atualizada classificação moral das imagens femininas, a “leviana” está a meio caminho entre a “moça de família” e a “prostituta”. Pode até “fazer sucesso com os rapazes”, mas nunca se casa, pois nenhum homem honesto vai querer alguém como ela para “mãe de seus filhos”. Segundo a regra, é o homem quem escolhe a esposa, preferindo as dóceis e recatadas e repudiando as “defloradas” por outro sujeito ou mesmo as de comportamento suspeito, com fama de “emancipada” ou “corrompida”, “garota fácil”, “vassourinha” ou “maçaneta” (que passa de mão em mão, namoradeira, promíscua) (PINSKY, 2012, p. 481).

A personagem Lindinalva, a princípio, representava muito bem esse modelo de feminilidade branca, educada para o casamento e a maternidade, dentro de uma lógica racial e heteronormativa de regência da sexualidade e da família burguesa. No entanto, no seu destino ao final da trama, é jogada para fora do casamento, resultando na degeneração de sua imagem feminina inicial. Desde a infância, ela aparece cercada de cuidados e destinada a um casamento “promissor” com um homem de sua mesma classe social.

IMAGEM 16 – Lindinalva no Bordel



Fonte: *Jubiabá* (Nelson Pereira dos Santos, 1987, DVD).

Com a decadência financeira, causada pelos gastos excessivos de seu pai no bordel frequentado pela elite local e, posteriormente, por ela mesma, Lindinalva automaticamente entra no rol da decadência social, sendo abandonada por seu noivo, depois de ter relações sexuais com ele e engravidado em seguida. Torna-se mãe “solteira” e passa a se prostituir no mesmo bordel de luxo em que seu pai frequentara (IMAGEM 16). Com o passar da idade, ela perde o vigor dos primeiros anos de prostituição, onde agregava juventude, saúde e novidade, e se torna uma prostituta de “baixo calão”, numa flagrante decadência, aparecendo sozinha, doente, alcoólatra e sem esperanças, em um ambiente insalubre e decadente em uma zona de prostituição destinada, normalmente, às mulheres negras e pobres de Salvador.

Lindinalva, enquanto objeto de desejo platônico de Antônio Balduino, é representada, inicialmente, no filme, como uma mulher branca pura e angelical na sua infância. Já no auge de sua decadência, ao se prostituir depois de diversas frustrações, torna-se marcante o quanto a sociedade patriarcal em que vivia era repleta de relações hipócritas e nocivas; especialmente na relação com o noivo carreirista e oportunista que a abandona em um momento de grande fragilidade pessoal, por conta da morte de seu pai. A morte de Lindinalva, no fim da trama, revela as expectativas em torno do destino de feminilidades brancas em idade avançada e que se constituem, portanto, fora do casamento ou da tutela econômica dos homens brancos.

A dramaticidade na vida de Lindinalva está justamente nessa sensação de que algo está fora do lugar. Por ser uma mulher branca e não negra, sua prostituição parece um “sacrilégio” dentro de um olhar naturalizado pela branquitude brasileira¹²². Como escreve Cardoso:

A branquitude é um lugar de privilégios simbólicos, subjetivos, objetivo, isto é, materiais palpáveis que colaboram para a construção social e reprodução do preconceito racial, discriminação racial ‘injusta’ e racismo. Uma pesquisadora proeminente do tema Ruth Frankenberg define: a branquitude como um lugar confortável do qual se pode atribuir ao outro aquilo que não se atribui a si mesmo (CARDOSO, 2010, p. 50).

A trajetória e visível decadência de Lindinalva causa certa comoção e incômodo, pois dentro dos imaginários instituídos da branquitude, o destino dela se materializa numa exceção, cujo desconforto desperta sentimentos de empatia com a personagem. Isso nos remete ao que já foi analisado no capítulo anterior, ou seja, à lógica de uma estrutura patriarcal onde as mulheres brancas se encontram numa posição de vulnerabilidade, quando saem dos “trilhos”

¹²² Para melhor compreensão do conceito de branquitude ver: *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Iray Carone; Maria Aparecida Bento (organizadoras). 6. Ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

pré-determinados, daquilo que se imagina como a “natureza feminina”. Não por acaso, ao escapar das normas e ideais de uma feminilidade branca, o seu destino é a punição (com a doença) e a morte.

No filme, Lindinalva só tem como opção se prostituir para alimentar seu filho (IMAGEM 17), já que não conta com o apoio do pai da criança, o noivo que, no primeiro sinal de falência moral e econômica, a abandonou antes mesmo de saber que ela estava grávida. Nessa situação de vários desencontros, o amor que ela nutria secretamente por Antônio Balduino, seu amigo de infância e pré-adolescência, não pôde resultar em uma relação amorosa estável. Trata-se de uma mulher branca, cuja situação econômica e de classe idealizada pelo pai com um casamento arranjado, lhe impôs a impossibilidade de um relacionamento afetivo/sexual inter-racial. Desse modo, a intersecção de gênero, raça e classe se impõe no destino desta personagem.

IMAGEM 17 – Lindinalva e seu filho



Fonte: *Jubiabá* (Nelson Pereira dos Santos, 1987, DVD).

A prostituição das mulheres aparece, assim, em contrapartida ao padrão de família branca/burguesa. Segundo Simone de Beauvoir, “meninas abandonadas pelos pais, pelos amantes ou maridos, falta de oportunidade de trabalho, falta de capacitação, sedução e exploração, escravidão sexual, medo, são causas arroladas” para a prostituição (BEAUVOIR apud NAVARRO-SWAIN, 2004, p. 25). A partir disso, Tania Navarro-Swain interpreta que a prostituição é:

[...] o resultado de relações sociais hierárquicas de poder; como resultado igualmente de uma situação moral; como objetificação total do feminino nas instâncias sexual e econômica, submetido à ordem masculina; como instituição partícipe do funcionamento do sistema patriarcal; como uma forma de violência e apropriação social das mulheres/meninas/crianças pela classe dos homens (2004, p. 25).

A representação de Lindinalva no casamento, remete à construção das mulheres/brancas como corpos sexuais, reprodutivos e dependentes dos homens. Essa lógica abriga a divisão sexual do trabalho e a heterossexualidade como a norma. As mulheres/brancas são imaginadas/tratadas como corpos maternos e de cópula sexual, como corpos de necessidades e dificuldades que “evoluem” na medida em que buscam o “contrato sexual”, e assim se tornam dependentes dos homens. A perda desse “contrato sexual” no casamento, só pode resultar no destino decadente da prestação de serviços sexuais aos homens, por meio da prostituição de seu corpo.

É assim que na prostituição, Lindinalva se desloca do modelo ideal de feminilidade/branca/burguesa pela degeneração que a prostituição a impõe. A prostituição permite a continuidade e exacerbação de seu papel como corpo sexual e de dependência dos homens. Ela só tem duas possibilidades de existência: na prostituição ou na maternidade (como veremos adiante, isso é o que a torna “santa”). No filme, entretanto, o seu destino se encerra na prostituição, como algo que aprisiona e marca esse corpo feminino/branco, com os mesmos signos da degeneração racial/sexual que se passou a associar, sobretudo, às mulheres negras.

De acordo com Patrícia Hill Collins, na Europa do século XIX, a “prostituta branca” simbolizava a mulher sexualizada.

[...] representava a encarnação da sexualidade e de tudo que a sociedade européia associava a ela: doença e paixão. Como aponta Gilman: “É essa impureza, essa doença, que forma o último elo entre duas imagens de mulher, a negra e a prostituta. Assim a genitália da hotentote [Sarah Bartmann] era vista como comparável à genitália doente da prostituta, (...) o poder da ideia de corrupção liga ambas as imagens”. (...) Essas conexões entre os ícones da mulher negra e da prostituta branca mostram a interdependência de raça, gênero e sexualidade na formação das percepções européias de classe social (2019, p. 249).

Os feminismos decoloniais chamam ainda a nossa atenção para a complexidade do modo como as mulheres brancas são concebidas/imaginadas/construídas como prostitutas, empregadas domésticas, serventes e lavadeiras, “como seres que não podem ser captados pelas lentes do binarismo sexual ou de gênero e que, por sua vez, são racializados de forma ambígua,

mas não mais como brancos ou negros” (LUGONES, 2008, p. 99. Tradução nossa). Baseando-se em Anne McClintock (2010), Lugones assinala que estas mulheres situam-se em uma zona intermediária e ambígua, entre o lado visível/claro e o lado oculto/obscuro, no “umbral entre a raça branca e a negra” (LUGONES, 2008, p. 97. Tradução nossa).

Assim, as imagens cinematográficas de prostituição e de decadência (na pobreza e adoecimento) de Lindinalva, nos remetem às análises históricas de McClintock em “Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial” (2010), no seu entendimento das múltiplas contradições da hierarquia imperial inglesa no século XIX, “a cor da pele como marcadora do poder era imprecisa e inadequada” para aqueles que passaram a ser imaginados/construídos como ‘negros brancos’, entre eles prostitutas, judeus, irlandeses, a classe trabalhadora e os trabalhadores domésticos (2010, p. 93). Assim, tal qual Lindinalva, as mulheres brancas inscritas nessa categorização, eram concebidas como mais degeneradas dentro do gênero feminino/branco. Segundo a autora:

[...] colocadas de maneira ambígua na divisão imperial (enfermeiras, babás, governantas, *prostitutas* e serventes) serviam como marcadoras de fronteiras e mediadoras. Com as tarefas de purificação e manutenção de fronteiras, elas eram especialmente fetichizadas como perigosamente ambíguas e contaminantes (MCCLINTOCK, 2010, p. 84, grifo nosso).

A representação cinematográfica de Lindinalva nos remete, assim, à permanência histórica dos mesmos princípios racistas/sexistas que ordenavam as sociedades coloniais de outrora, e que se perpetuam na contemporaneidade por meio da “colonialidade do gênero” (LUGONES, 2014). Assim, observo também a expressão da colonialidade cinematográfica nas imagens racializadas de mulheres/brancas na trama de *Jubiabá* (SANTOS, 1987).

Dentro do contexto hierárquico de representação social, Lindinalva é “quase” negra, portanto, sem qualificação aos olhos dos homens brancos de sua classe social. Signo de decadência e desprestígio, sua trajetória ao se deteriorar, se aproxima ao grupo social que “naturalmente” ocupa esse lugar. Basta atentarmos para a aproximação de Antonio Balduino através do pedido de ajuda de Amélia (IMAGEM 18), a mesma portuguesa/racista que o hostilizou, mentiu e prejudicou:

Amélia: Baldo! Entre!... **Amélia:** Ela ficou muito velha para as pensões de luxo. Os homens ricos não vão mais com ela. Ela está sempre bêbada. Mas vem aqui sempre que pode. Traz o dinheiro que têm. Cada vez mais magra, mais doente. Mas perto do filho, ela volta ser Dona Lindinalva, uma santa! Ela gosta tanto do menino. Ele é tudo que ela tem na vida. Você vai ajudá-la,

não vai? **Baldo:** Onde ela está agora? **Amélia:** Acho que na Rua do Baixo (SANTOS, Jubiabá, 1987, 1h30m16s.).

IMAGEM 18 – Amélia conversa com Baldo



Fonte: *Jubiabá* (Nelson Pereira dos Santos, 1987, DVD).

Como também analisam Pavan e Oliveira,

Baldo e Lindinalva se envolvem com amores instrumentais já que não podem elevar para o real o amor imaginário. Isso abre espaço para uma atitude passiva de Lindinalva em relação a concepção de sua classe social. Só quando não há mais possibilidades para manter a vida constituída, que a empregada e dama de companhia de Lindinalva busca a ação instrumental de Baldo (2010, p. 8).

Aliás, é comum o conformismo da mesma sociedade racista, ao “aceitar” algum vínculo entre uma mulher branca “desqualificada” com um homem negro representante de uma classe social marginalizada, numa sociedade que impõe todos os estigmas do patriarcado racista e sexista. Para o próprio Baldo e seu amigo Gordo, encontrar seu grande amor idealizado, numa visível decadência, causou muito incômodo e inconformismo (IMAGEM 19).

IMAGEM 19 – Baldo vê Lindinalva na decadência



Fonte: *Jubiabá* (Nelson Pereira dos Santos, 1987, DVD).

Mesmo que em sua trajetória, Antônio Bauduíno tenha se relacionado sexualmente com todas as mulheres que apareciam em sua vida, todas se transformaram, aos olhos de Baldo, na branca Lindinalva¹²³. Isso era um sonho, sinal da impossibilidade de um homem negro vivenciar um amor real com uma mulher branca totalmente inacessível. Ao vê-la em circunstâncias degradantes, coloca-se numa realidade em que suas responsabilidades deveriam ser efetivadas.

Na trama, Lindinalva em seu leito de morte (IMAGEM 20) pede a Baldo e Amélia que cuidem de seu filho para que não tivesse um destino de privações e sofrimentos, semelhantes aos que Baldo vivenciou em sua trajetória e aos da própria Lindinalva. No filme podemos

¹²³ Evidência manifestada pelo próprio Jorge Amado na obra literária, conforme a diversidade de mulheres que passaram por sua vida, construção de uma masculinidade negra desenfreada. Quanto a Lindinalva, esta ocupou o campo do seu imaginário afetivo, através dos corpos dessas mulheres: “Sim, ninguém a possuiu porque todos a compraram. Só o negro Antônio Balduíno, que nunca dormiu com ela, a possuiu e de todas as formas, no corpo virgem de Dos Reis, nas ancas que dançavam de Rosenda Rosedá. Só ele a possuiu no corpo de todas as mulheres que dormiram com ele. Na maravilhosa aventura de amor do negro Antônio Balduíno e da branca Lindinalva, esta foi branca, preta e mulata, foi também aquela chinesinha do beco de Maria da Paz, foi gorda e magra, teve uma voz masculina certa noite no cais, mentiu como a preta Joana (AMADO, [1935] 2008, p. 276-277).

apreender a dramaticidade das últimas palavras de Lindinalva em seu leito na eminência de morte: Lindinalva: *Baldo! Fui ruim com você!* Antônio Balduino: *Deixe disso.* Lindinalva: *Me perdoa!* Antônio Balduino: *Não diga isso, não me faça chorar!* Lindinalva: *Ajude Amélia a criar meu filho. Olhe por ele!!!*¹²⁴

IMAGEM 20 - Morte de Lindinalva



Fonte: *Jubiabá* (Nelson Pereira dos Santos, 1987, DVD).

Essas cenas comportam o simbolismo da degeneração da mulher/branca prostituída e pobre, cuja morte representa o prenúncio de um novo recomeço para Antônio Balduino, um homem adulto com responsabilidades, ao criar o filho de seu grande amor não plenamente vivenciado. Arelado às ideias de Jorge Amado, o filme de Nelson Pereira dos Santos deixa evidente a ideia de que o racismo não era uma pauta central e sim a luta de classes. O que está em jogo no filme é a classe trabalhadora contra a elite econômica. O que realmente conta é o contexto das hierarquias sociais, pois negros e brancos pobres no Brasil são todos “escravos”, conforme atesta Antônio Balduino na assembléia do Sindicato.

Já as mulheres negras são representadas em *Jubiabá* (SANTOS, 1987) como trabalhadoras domésticas, quituteiras, dançarina de circo, trabalhadoras rurais e prostitutas, alijadas do mercado formal de trabalho. Não se trata de mulheres-esposas passivas, dependentes, submissas aos maridos ou dedicadas exclusivamente ao lar. Elas circulam, especialmente, nas ruas e lavouras, marcando presença em espaços públicos. No entanto, suas

¹²⁴ *Jubiabá*, SANTOS, 1987, 1h36m32s.

atuações no filme se dão em papéis coadjuvantes como os de Tia Luíza, Dona Augusta, Siá Laura, Arminda e Rosenda. Neste caso, é importante observar que a presença das mulheres negras, como também observamos no filme *Tenda dos Milagres* (SANTOS, 1977), tem apenas a função de reforçar valores e imagens ligadas ao protagonismo das masculinidades negras.

A seguir apresento uma análise das representações dessas personagens femininas negras no filme, atentando também para suas construções na obra literária de Jorge Amado. Tais análises seguem no sentido de historicizar as condições de produção e funcionamento destas representações, o que permite aqui discutir o modo como o sistema moderno colonial de gênero opera também no cinema e na literatura, bem como na colonialidade de representações que engendram processos de subjetivação marcados pelo racismo/sexismo.

4.2 Tia Luíza – quituteira, cuidadora e doente mental

Ruth de Souza¹²⁵ é a atriz negra de maior destaque no filme, mesmo aparecendo na trama muito rapidamente no início como Tia Luíza. Essa personagem tem uma participação especial e muito marcante na trama, pois retrata uma mulher visivelmente sofrida e de meia idade que atua como tia e cuidadora de Baldo ainda criança. Ela mora numa casa simples da comunidade, o que evidencia a pobreza do lugar onde vive e de sua situação social. Demonstra um cuidado especial com o bem-estar de Baldo, cuida dos trabalhos domésticos e vende quitutes fora de casa para o sustento deles (IMAGEM 21). Tia Luiza: *Baldo! Baldo! Vem jantar seu peste. Essa hora... já passando da hora!* (SANTOS, Jubiabá, 1987, 0h04m17s). Tia Luiza: *Você não pode ficar doente. Você é o hominho da casa. Precisa trocar essa camisa* (SANTOS, Jubiabá, 1987, 0h04m36s).

¹²⁵ Lembrando que se trata de uma grande atriz que atuou no Teatro Experimental do Negro, na década de 1940.

IMAGEM 21 – Tia Luzia



Fonte: *Jubiabá* (Nelson Pereira dos Santos, 1987, DVD).

Os vínculos de Tia Luíza com a comunidade, também se mostram através do candomblé, cujo líder é Pai Jubiabá. Aliás, ele foi o primeiro a quem Baldo foi pedir ajuda para socorrê-la e acalmá-la no momento do surto que sua tia teve. “Tia Luiza: *Eu não vou mais. Eu não vou. Quem quiser que vá!* [joga tabuleiro no chão]” (SANTOS, *Jubiabá*, 1987, 0h05m28s.). Este momento retrata a possível fragilidade da saúde mental da população negra, por conta das grandes adversidades enfrentadas, com demandas extenuantes e desumanizadoras, lembrando o peso que literalmente as mulheres negras carregam. Isso também nos remete ao peso do racismo, sexismo e solidão, talvez representado (metaforicamente) pelo tabuleiro que Tia Luíza joga no chão. No caso desta personagem feminina, há um vínculo e demonstrações de respeito e solidariedade, contando com a forte liderança de Pai Jubiabá naquela comunidade e o apoio daquele grupo social num momento tão delicado, frágil e de adoecimento.

A saúde mental da população negra é um tema muito caro para entender a dinâmica que o racismo exerce. Nesse caso, concordo com as considerações de Marizete Gouvea Damasceno

e Valeska Zanello quando recordam que “historicamente, a vinculação entre raça e doença mental da teoria e da prática alienista do final do século XIX no Brasil, levou os psiquiatras a construírem relações entre doença mental e as ‘raças’ que eram consideradas inferiores” (2018, p. 452). Naturalizando que a população negra em geral estava “naturalmente” destinada à loucura, confirmando a ideia de povos degenerados por excelência, olhar este que legitimava a urgência de interferência e controle social sobre ela.

As cenas de Tia Luíza revelam três representações significativas que remetem às experiências das mulheres negras no Brasil: como quituteiras, cuidadoras e doentes mentais. Como quituteira, não foi possível identificar no filme o que exatamente Tia Luíza comercializava e fica evidente que era o seu principal meio de sobrevivência, muito semelhante ao das ditas “negras de tabuleiro”¹²⁶, que costumavam comercializar gêneros alimentícios, “designação que acompanhou pelo Brasil colonial aquelas mulheres dedicadas ao comércio ambulante” (FIQUEIREDO, 2008, p. 151), e que, historicamente, continuou acompanhando as diversas trajetórias de sobrevivência de mulheres negras em condições similares no país afora.

Quando tia Luíza estava fora de si, uma das vizinhas – Dona Augusta – comenta: *Coitada! É de tanto carregar aquele tabuleiro quente na cabeça.* Uma outra vizinha responde: *É não! É coisa ruim que baixou nela!* (SANTOS, Jubiabá, 1987, 0h06m43s.). Possivelmente ela comercializava, por exemplo, acarajés, abarás e cocadas, algo típico no cotidiano das ruas de Salvador na Bahia. Pelo fato de referirem à sua rotina carregando um tabuleiro quente na cabeça, como um fardo em seu cotidiano, ela certamente comercializava alimentos. E fica visível no auge de seu surto que aquela rotina era exaustiva e que havia afetado sua saúde mental e não algo espiritual como também fora sugerido.

Outra representação relacionada à Tia Luíza é a de cuidadora, uma imagem historicamente atrelada às mulheres e, especificamente, às “mães pretas” que tudo deviam aguentar e sofrer no cuidado de outros, colocando em primeiro plano o bem-estar de suas crianças, não importando se são ou não seus filhos biológicos. Saliento que tanto na obra literária como nas telas de Nelson Pereira dos Santos, a figura materna/biológica se evidencia numa total ausência/invisibilidade, mas que se materializa na figura de Tia Luíza, ao desempenhar um papel de “mãe de criação”. Esta imagem nos remete, historicamente, ao fato de que “nas comunidades da diáspora negra, os cuidados comunitários das crianças e as relações

¹²⁶ Lembrando que no século XIX, representava um ofício transgressor, pois mulheres negras forras e/ou escravizadas, por serem aliadas ao desvio de recursos que eram destinados aos seus “patrões”, e por facilitar a associação a prostituição, e por terem muita proximidade aos quilombos, contrabando de ouro e diamantes. Ver FIGUEIREDO, Luciano. *O avesso da memória: cotidiano e trabalho da mulher em Minas Gerais no século XVIII*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

entre mães de sangue e mães de criação em redes centradas em mulheres assumiram diversas formas institucionais” (COLLINS, 2019, p. 302).

Já a imagem de Tia Luíza associada à doença mental nos remete à historicidade da relação entre saúde mental e racismo no Brasil, que se traduz mais uma vez na observação das psicólogas Marizete Damasceno e Valeska Zanello:

[...] Em um dos raros escritos nacionais (não indexado) sobre o tema, Silva (2005) afirma “sem medo de errar” (p. 129) que a grande maioria da população negra vive em incessante sofrimento mental devido, por um lado, às condições de vida precárias atuais e, por outro, à impossibilidade de antecipar melhor futuro. Ela aponta diversos sintomas físicos e psíquicos advindos da permanente condição “de tensão emocional, de angústia e de ansiedade, com rasgos momentâneos dos distúrbios de conduta e do pensamento” (p.130), vivida cotidianamente pela pessoa alvo do racismo. Essa condição constante causa transtornos tais como taquicardia, hipertensão arterial, úlcera gástrica, ansiedade, ataques de pânico, depressão, dificuldade de se abrir, ataques de raiva violenta e aparentemente não provocada, comprometimento da identidade e distorção do autoconceito (2018, p. 452).

Importante enfatizar que a associação entre raça e doença mental, remonta ao século XIX, especialmente, às teorias científicistas raciais em voga naquele período e que penetraram também na psiquiatria. Ainda segundo as autoras, isso se deve

[...] Por meio das concepções eugenistas, estava, portanto determinado, preparado e justificado o tratamento a ser dado ao sofrimento psíquico do negro, uma vez que não havia como interferir na etnia das pessoas, na sua destinação à degeneração e à loucura. É válido supor que o pensamento eugenista não considerava que o negro passasse por sofrimento algum: ele apenas seguia seu destino determinado por sua genética. E desta forma, por meio da apropriação de ideias e ideais eugênicos, o sofrimento de minorias raciais e étnicas permaneceu alheio à construção do conhecimento, às ciências humanas, por tempo demasiado longo (DAMASCENO; ZANELLO, 2018, p. 452).

A imagem de Tia Luíza na associação da morte com a doença mental simbolicamente reitera um destino previsível para a população negra no pós-abolição que, sem assistência médica e direito à saúde, fica relegada à precariedade da vida. Tanto na doença como na morte sua imagem é expressão de um genocídio racista. Essa opressão sofrida pelas mulheres negras está associada ao seu sofrimento psíquico, e isso ainda se materializa na atualidade, “na taxa de mortalidade por transtornos mentais, superior ao de pacientes brancas, provavelmente resultantes de tratamento racializado” (GOUVEIA; ZANELLO, 2018, p. 456).

A imagem de Tia Luíza engendra processos de subjetivação para as mulheres negras, ao naturalizar, no imaginário social, a relação entre elas e a doença mental. Desvelar a historicidade dessa representação que ganha força com o racismo constitutivo das teorias psiquiátricas, desde o século XIX, é uma tarefa urgente no sentido de desnaturalizar os problemas mentais que afetam a população negra. Na promoção de políticas públicas de combate ao racismo e à desigualdade racial, isso é fundamental para que essas mulheres tenham também o direito igualitário à saúde, a partir de um olhar mais assertivo quanto ao peso do racismo e sexismo na saúde mental.

4.3 Dona Augusta: resistência e inocência

A personagem Dona Augusta¹²⁷ também tem uma passagem rápida na trama do filme. Faz parte da comunidade em que Baldo vivia quando criança e era vizinha de sua Tia Luíza. Foi a responsável por levar Baldo à casa da família branca que iria criá-lo posteriormente. Por sua atitude na trama, parece preocupada com o destino e futuro de Baldo. Porém, não há profundidade na construção dessa personagem, como, por exemplo, nada é dito sobre sua profissão e relações afetivas ou de parentesco, não se sabe se era casada ou solteira, com filhos/as ou sem filhos/as. Ela apenas aparece após a doença e morte de Tia Luíza, demonstrando certa solidariedade para com a criança (Baldo), conduzindo-o (de maneira informal) até uma família abastada onde passaria a viver (IMAGEM 22), numa atitude de crença na família branca como lugar ideal para a criação de Baldo. Porém, no decorrer da trama fica evidente o seu tratamento desigual dentro daquela família, sobretudo, pelo “comendador”.

¹²⁷ Infelizmente nas pesquisas que fiz não consegui identificar o nome da intérprete da personagem. Inclusive esse apagamento é significativo, pois ter nome e sobrenome registrado no cinema é uma maneira de dar voz e negar invisibilidade.

IMAGEM 22 – Dona Augusta e Baldo



Fonte: *Jubiabá* (Nelson Pereira dos Santos, 1987, DVD).

Dentre suas poucas falas, Dona Augusta diz a Baldo: *Eles são muito rico, mas parece que são gente muito boa!* (SANTOS, *Jubiabá*, 1987, 0h09m43s.). Essa subserviência está presente no olhar e nos modos como ela se dirige à família branca e à própria Amélia, numa visível distinção hierárquica em relação ao núcleo branco. Essa atuação na trama me incomodou bastante, especialmente por sua fala e sua admiração diante da casa e da família do “comendador” Ferreira, em nítida atitude de idealização, subserviência e reverência àquele modelo de família como lugar ideal para um menino negro. Entretanto, devemos notar que sua atitude remete, historicamente, aos processos de circulação de crianças negras e órfãs, como parte das alternativas de resistência também adotadas “pelos famílias empobrecidas e referenciadas por mulheres negras para não terem os filhos acolhidos em espaços institucionalizados”, como uma forma de garantir a sobrevivência “e assegurar, de alguma maneira, o não rompimento dos laços afetivos na conjuntura histórica marcada pelo racismo e pela desigualdade social” (SARAIVA, 2020, p. 87). Como bem evidencia Vanessa Saraiva,

[...] circular crianças é prática inspirada na tradição africana, asseguradora de direitos e adotada por famílias referenciadas por mulheres negras como forma de resistência. Nessa organização, a criança não é vista como objeto ou mercadoria, mas sim como um filho de todos os integrantes do grupo familiar. Essa é uma alternativa adotada por esses grupos na perspectiva de manutenção da família negra, bem como dos hábitos culturais próprios desses agrupamentos. Uma forma de resistir mediante a desresponsabilização e

abandono estatal, negação de direitos e desumanização da vida (...) (2020, p. 86).

Há muitos indícios de crianças negras que desde o pós-abolição eram adotadas por famílias brancas e ricas, apenas para servi-los e que estiveram vulneráveis aos maus tratados de seus tutores. Nessa perspectiva, apesar da prática de circulação de crianças ser bastante naturalizada no Brasil e percebida por alguns autores como “mecanismo de negligência, perpassado por uma relação de poder e interesse econômico entre os atores envolvidos nesse processo”, pelo fato “de que a circulação de crianças seria uma forma de fomentar as adoções ilegais, quer dizer, a mercantilização da criança, a qual permanece objetificada”, tratando-se, especialmente, de “prática perpassada por disputas familiares marcadas pelas relações patriarcais, que colocavam as mães dessas crianças em lugar de subalternidade e sem poder decisório sobre o futuro dos filhos”, Vanessa Saraiva argumenta que, “no âmbito das famílias negras, essa é uma estratégia de sobrevivência e de manutenção do grupo familiar” (2020, p. 89).

Porém, no filme essa estratégia vislumbrada por Dona Augusta parece comportar certa inocência, fragilidade e engano, pois não leva a um bom resultado, já que Baldo não foi plenamente inserido naquela família. Nessa estratégia, a personagem parece associada a uma imagem negativa, historicamente construída sobre as mulheres negras como negligentes, descuidadas e que colaboram em redes de mercantilização de crianças negras, ao contribuir em processos de adoções ilegais, mal interpretados e criminalizados pelo Estado (SARAIVA, 2020).

Desse modo, o que pode parecer uma estratégia de resistência ganha outros sentidos que subjetivam a mulher negra (Dona Augusta) como ser inocente e que se engana facilmente com as aparências, já que parece confundir riqueza com bondade em sua única fala. Dona Augusta parece assim, não suspeitar do racismo que rondava a constituição e gerenciamento patriarcal daquela família, o que implicaria em práticas nocivas e prejudiciais a Baldo, especialmente nos abusos e maus tratos que ele sofreria no seio daquela família. Devemos ressaltar que “as famílias são construções historicamente situadas e que o olhar sobre elas é moderno, eurocêntrico e sofre impactos das relações patriarcais. É uma instância racializada, generificada” (SARAVIA, 2020, p. 86); e que desse modo, o olhar de Dona Augusta, construídos pelo cineasta, parece informado por esse ideal, sinalizando para outros sentidos possíveis para sua atuação na trama.

Na obra literária, Dona Augusta é descrita por Jorge Amado como a

Augusta das Rendas que vivia no morro e morava pegado à casa de Luíza. Chamavam-na das Rendas porque ela passava o dia fazendo rendas que vendia, aos sábados, na cidade. Tinha aliás boa freguesia porque fazia belas rendas e bicos perfeitos. Augusta possuía um olhar vago. Quando pensavam que ela estava olhando para uma determinada coisa, ela estava era com os olhos perdidos no céu, numa coisa invisível. Era das assíduas na macumba de Jubiabá e, *se bem não fosse negra*, gozava ante o pai-de-santo de um grande prestígio ([1935] 2008, p. 35. Grifos nossos).

Não por acaso, há uma mudança significativa da personagem que de branca na literatura, torna-se negra pelas lentes de Nelson Pereira dos Santos, dando outro peso e significado para a sua ação. Dona Augusta se encaixa, portanto, na representação mais comum das mulheres negras na literatura e no cinema, como seres de reverência e subserviência às famílias brancas abastadas.

4.4 Mulheres negras no canavial: precariedade e vitimização

Sinhá Laura¹²⁸ é uma personagem que já aparece morta em sua única cena do filme. Sua participação especial revela imagens e destinos de mulheres negras associadas à extrema pobreza, penúria e desamparo, em situação de precariedade, vulnerabilidade e sofrimento, sujeitas a toda sorte de violência e maus-tratos no trabalho no campo. Sua morte simboliza o abandono social. Sinhá Laura e sua filha adolescente (Arminda) viviam e trabalhavam em um canavial, localizada no sertão da Bahia, próximo à cidade de Feira de Santana na Bahia¹²⁹.

No filme, tais personagens são retratadas em um contexto histórico-geográfico já conhecido na Bahia, num ambiente de extrema miséria, injustiça, desigualdade e exploração. Trata-se de mulheres negras invisíveis, tidas como verdadeiros “burros-de-carga”, cuja mocidade fora perdida em um destino cruel e desumanizador, que se identifica com a maioria das mulheres negras que são submetidas a regimes de trabalho de quase escravidão na contemporaneidade. Morrer desamparada foi e ainda é o destino de tantas mulheres negras e pobres que vivem de maneira solitária, silenciadas, esquecidas, brutalizadas e invisibilizadas, sem nenhuma subsistência em um ambiente racista/sexista, hostil e triste, imposto por

¹²⁸ Não foi possível identificar o nome da intérprete da personagem, o que é bastante significativo o silenciamento sobre esta atriz nos dados do filme.

¹²⁹ A obra literária homônima de Jorge Amado ([1935] 2008, p. 158-164) faz referência a uma plantação de fumo, embora seja um contexto bastante similar de exploração do trabalho no sertão da Bahia, no início do século XX. Já Nelson Pereira dos Santos, opta por retratar um canavial, provavelmente em referência a um produto tipicamente também explorado naquela região nos anos 1970.

condições de trabalho que remetem a práticas desumanizadoras e a uma escravidão tardia e/ou nunca abandonada.

As imagens de precariedade da vida destas mulheres, em um cenário de exploração trabalhista, nos remetem também às imagens históricas – amplamente difundidas de maus tratos, assédio sexual, exploração e precariedade da vida nos tempos da escravidão. Tais imagens, bastante reiteradas não só no cinema, mas na literatura e na televisão e, sobretudo, na historiografia e nos livros didáticos escolares brasileiros – ainda reforçam a inferioridade e exclusão social das mulheres negras no Brasil. A repetição constante destas imagens no cinema, faz com que nos acostumemos com a vitimização, exploração, pobreza, sofrimento, adoecimento, morte e silenciamento de mulheres negras no Brasil, colaborando com a banalização da precariedade da vida de tais mulheres.

Como feminista negra, assinalo que tais imagens de exploração e vitimização, ainda bastante difusas no cinema e na história, cumprem apenas a função de enfatizar a precariedade da vida dessas mulheres negras no cenário de trabalho rural no Brasil. São imagens que não colaboram na proteção ou garantia de condições melhores de sobrevivência e prosperidade no tempo presente para as mulheres negras. Como bem escreve a filósofa Judith Butler, para ampliar as

[...] reivindicações sociais e políticas sobre os direitos à proteção e o exercício do direito à sobrevivência e à prosperidade, temos antes que nos apoiar em uma nova ontologia corporal que implique repensar a precariedade, a vulnerabilidade, a dor, a interdependência, a exposição, a subsistência corporal, o desejo, o trabalho e as reivindicações sobre a linguagem e o pertencimento social (2015, p. 15).

As imagens com foco na precariedade conduz “a uma potencialização da violência, a uma percepção da vulnerabilidade física de certo grupo de pessoas que incita o desejo de destruí-las” (BUTLER, 2015, p. 150). Nesse sentido, torna-se urgente e necessário a construção e difusão de outras imagens de mulheres negras no cinema brasileiro, que permitam processos de subjetivação capazes de empoderar essas mulheres e combater o racismo/sexismo em curso na cultura brasileira¹³⁰.

¹³⁰ Representações positivas e com destaques as diferentes subjetividades de mulheres negras, têm aparecido em produções recentes de cineastas negras, como o curta-metragem *O dia de Jesusa* (Viviane Ferreira, 2014) ou *Café com Canela* (Glenda Nicácio e Ary Rosa, 2017), por exemplo.

A aparição de Arminda¹³¹, no filme *Jubiabá* (SANTOS, 1987), sinaliza não só para o tema da exploração do trabalho infantil, mas também para o racismo/sexismo inscrito no assédio e na exploração sexual de meninas negras naquele cenário de trabalho no Brasil. Esse tema ganha destaque na trama cinematográfica, por mostrar não só o cenário de exploração e precariedade nas lavouras de cana-de-açúcar, representando o meio rural, mas também por destacar o modo como Baldo reagia ao assédio e exploração sexual de meninas como Arminda. Dessa forma, o filme enfatiza o protagonismo de Baldo na sua atitude de defesa da menina, preocupado com um possível assédio que ela sofreria nas mãos de um homem branco e mais velho que detinha o poder naquele local. Baldo chega mesmo a matar aquele homem, por não aceitar aquela atitude.

Não por acaso, não há nenhum diálogo para Arminda no filme, muito de acordo com o que argumenta Spivak (2010) sobre o silêncio e exclusão das vozes subalternas quando outros falam por ela ou buscam representá-la. Por outro lado, sua presença é repleta de simbolismos e significações, indicando visivelmente sua grande vulnerabilidade, por personificar meninas/mulheres negras que vivem na eminência do perigo de sofrerem violência sexual nas áreas rurais, em meados do século XX. A exploração do trabalho infantil e a violência sexual são, de alguma maneira, problematizadas no filme, por meio da indignação de Baldo com a situação de vulnerabilidade de Arminda. Só Baldo – o protagonista – se coloca como defensor da menina, especialmente, ao vê-la tal qual Lindinalva (explorada pelos homens), aquela que no seu imaginário representava a pureza e o amor, e que deveria ser protegida (IMAGEM 23).

¹³¹ Infelizmente também não consegui identificar, em minhas pesquisas, o nome da intérprete desta personagem. Novamente prevalece um silêncio sobre as atrizes negras coadjuvantes no filme *Jubiabá*, 1987.

IMAGEM 23 – Mulheres na plantação de cana-de-açúcar



Fonte: *Jubiabá* (Nelson Pereira dos Santos, 1987, DVD).

Importante dizer que não havia apenas Sinhá Laura já falecida e a frágil Arminda nas cenas rurais, outras duas personagens coadjuvantes (uma branca e outra negra) também aparecem nesse cenário cinematográfico, tanto na obra literária como nas lentes de Nelson Pereira dos Santos. Tais mulheres representam corpos vulneráveis em meio a homens brutalizados que desejam dominá-las sexualmente. O conflito com essas mulheres e resistência delas se traduz muito bem no seguinte diálogo:

Homem negro: *Éh.. não sei como a gente pode trabalhar sem tê mulher...Só têm essas duas!* **Mulher branca:** *Como se esse... esse chibungo, fosse homem! Mas eu estô dizendo...Ah! Vai cuidar da vida! Nojento!* [Já distante das duas mulheres, esse **homem negro**, comenta para Baldo e Gordo]: *Tem a fia da Sinhá Laura! Qualquer dia desses chamo ela nos peito! Ela deixa ou não deixa!* (SANTOS, *Jubiabá*, 1987).

Baldo e Gordo nada falam, só observam, mesmo demonstrando incômodo e desconforto com a fala deste homem. Assim, a menina Arminda é vista como presa fácil e disponível para a realização dos desejos sexuais de todos os homens daquela localidade, brancos e negros brutalizados. Antes desse diálogo, observamos que o responsável pela plantação que, por sua vez, é o mesmo interessado em Arminda, vem buscá-la com a notícia de que sua mãe havia falecido. No diálogo que se segue a esse momento, não há nenhuma comoção sobre o fato, já que o foco recai sobre as intensões sexuais e de violência daquele homem.

Na obra literária, Arminda também é retratada nesse ambiente inóspito. Como no filme, sua figura se associa à exclusão, exploração, violência e precariedade sofridas por meninas negras e pobres no Brasil, que não tem o poder ou condições de alterar sua própria sorte. Retratando a precariedade da vida de Arminda e de sua mãe, escreveu Jorge Amado,

ARMINDA, A FILHA DE SINHÁ Laura, que ao terminar o trabalho corria pelos campos a sua meninice de doze anos, não corre mais e trabalha com o rosto angustiado. Até pediu licença a Zequinha para ir em casa. É que, há uma semana, sinhá Laura está estendida em cima de uma cama, inchando com uma doença desconhecida. Antes Arminda era alegre e tomava banhos no rio, nadando como um peixe, excitando os homens com o espetáculo do seu corpo de menina. Agora apenas trabalha, porque se não trabalhar morre de fome (AMADO, [1935] 2008, p. 165).

Arminda aparece em total desamparo com a morte de sua mãe, num lugar hostil, principalmente para as meninas negras de sua tenra idade, pela vulnerabilidade aos abusos e violência sexual dos homens que trabalham na plantação. Como recém órfã, com apenas doze anos de idade, fica sujeita às adversidades locais e à violência dos homens retratados no filme, numa flagrante animalização diante da filha de Sinhá Laura. O diálogo dos homens na plantação, e o olhar assediador do homem negro em cena, sinalizam, especialmente, para um modelo de sexualidade masculina/negra instintiva, agressiva, estupradora, violenta, irracional e descontrolada, que tem no seu oposto a sexualidade feminina/negra como passiva, estuprável e objetificada sexualmente.

Porém, a imagem de Baldo, em defesa de Arminda, sinaliza para uma contradição nessa imagem dos homens negros, por não conceber a prática de exploração sexual de uma menina. Embora Baldo use da violência, do assassinato e da fuga, o que por fim lhe leva à fuga daquele local de trabalho, na luta contra aqueles homens ele se vê sozinho, ferido e sangrando no meio do mato. Nesse cenário, sua imagem rompe, portanto, com a imagem racista/sexista construída sobre a sexualidade de masculinidades negras.

É oportuno reiterar que essas análises se ancoram na perspectiva dos feminismos negros, decoloniais e interseccionais, que levam em consideração a normatização diaspórica negra¹³². Tal percepção e construção *negativa* da sexualidade masculina negra é registrada por bell hooks e reiterada também por Grada Kilomba, ao afirmar que “(...) no mundo conceitual *branco*, o sujeito negro é identificado como o *objeto* ‘ruim’, incorporando os aspectos que a sociedade branca tem reprimido e transformado em tabu, isto é, agressividade e sexualidade” (2019, p. 37. Grifos da autora). Nesse sentido, como explica Inês Hennigen e Neuza Maria de Fátima Guareschi,

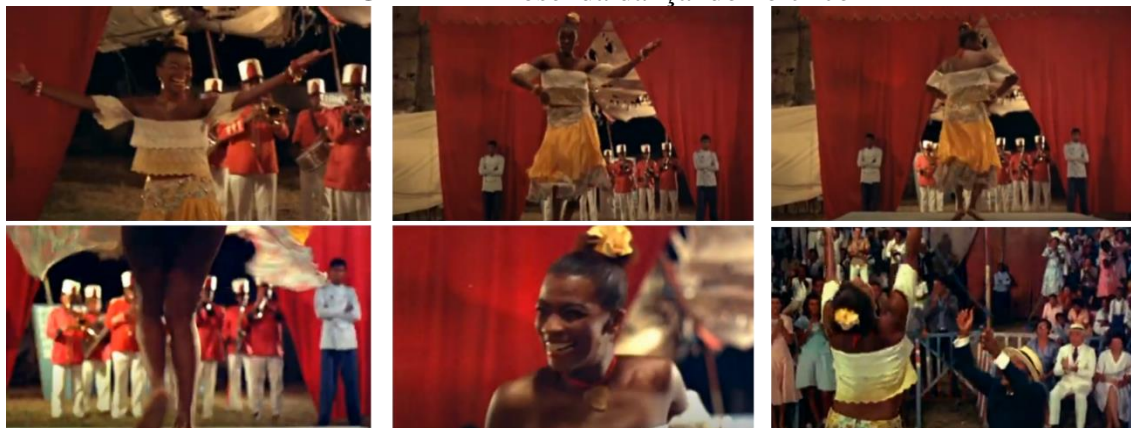
As práticas culturais ou práticas de significação tentam fazer valer certos significados, particulares de um grupo social, sobre todos os outros: os jogos de poder estão sempre implicados. As práticas culturais são interpelativas, buscam dizer ao indivíduo quem é ele, como deve ser, o que deve fazer; inventam as categorias das quais se ocupam, criam referentes que se constituem como marcadores pelos quais os sujeitos passam a se reconhecer e posicionar. Contudo, para que isso aconteça, é preciso que tais significados adquiram o estatuto de verdade para o sujeito (2006, p. 60).

A constante repetição e reiteração destas imagens de teor racista/sexista reforça no imaginário e nas relações sociais uma concepção de “natureza” sexual do homem negro, inscrevendo-o no sistema moderno colonial de gênero e nas estruturas racistas/sexistas de dominação. Assim, tais imagens podem também interpelar os próprios homens negros, subjetivando-os como sujeitos de poder no domínio sexual das mulheres negras.

¹³² Importante mencionar que “(...) o termo *diáspora* expressa as experiências de pessoas que, em razão da escravidão, do colonialismo, do imperialismo e da imigração, foram forçadas a deixar sua terra natal. (...). Antes, os referenciais diaspóricos negros situam as análises das mulheres negras no contexto de desafios comuns vivenciados transnacionalmente” (COLLINS, 2019, p.73-74).

4.5 Rosenda: vida no circo e espetacularização do corpo

IMAGEM 24 – Rosenda dançando no circo



Fonte: *Jubiabá* (Nelson Pereira dos Santos, 1987, DVD).

Após as aventuras e desventuras vividas por Baldo na lavoura de cana-de-açúcar, ele reencontra Luigi, um personagem que o insere nas lutas de boxe e que administra um circo. Neste reencontro afetuoso, Luigi lhe convida para fazer parte da trupe, desempenhando o papel de lutador em espetáculos circenses. Na sequência vemos o encantamento de Baldo, ao ver o corpo refletido da negra Rosenda em sua tenda, cuja imagem, desperta um crescente desejo sexual, explicitado no decorrer da trama. Vejamos o que o próprio Amado nos diz dessa personagem, ao apresentá-la a partir de um cartaz do Circo,

AVISO AO PÚBLICO
na próxima quinta-feira 18
8 horas 8 horas
GRANDE CIRCO INTERNACIONAL
Incomensurável sucesso em todas as capitais da
EUROPA e na BAHIA
Ao distinto público de Feira de Santana
Quinta-feira 18 8 horas da noite

⊙

O impagável palhaço Bolão Rir! Rir! Rir!...
O macaco bêbedo – O urso lutador – O leão africano
A célebre trapezista Fifi – O homem-cobra – Juju e seu cavalo
O homem que come fogo – O grande equilibrista Robert

E

A INCOMPARÁVEL ROSENDA ROSEDÁ
SE NOS APRESENTA ORGULHOSA
EM FORMIDÁVEL TORMENTA EMOCIONAL
ATINGINDO O ÁUREO PORTO DA SUA
CARREIRA NO TABLADO

O campeão MUNDIAL, de luta livre, boxe e capoeira
BALDO, O GIGANTE NEGRO

que desafia qualquer homem de Feira de Santana
para uma luta durante a rápida mas brilhante estada
do circo nesta heróica cidade.

⊙

5 contos de prêmio ao vencedor 5 contos
Na próxima quinta-feira 18 PREÇOS POPULARES
Todos ao GRANDE CIRCO INTERNACIONAL
([1935] 2008, p. 196).

Logo vemos que a personagem Rosenda¹³³ parece se enquadrar na imagem da mulher negra hipersexualizada e espetacularizada (IMAGEM 24), já que sua trajetória e sobrevivência são marcadas pelo uso de seu corpo na sua exibição por meio da dança, como uma atração circense. É uma personagem de destino errático e de sonhos não concretizados, onde o circo aparece em sua vida como possibilidade de fuga e realização, ao ser abandonada e expulsa da casa de seu pai. Isso fica explícito em um dos diálogos entre Rosenda e Baldo, que serão transcritos posteriormente. Porém, oportuno ressaltar que enquanto dançarina de circo, adulta, hipersexualizada e com histórico de desilusões amorosas, é retratada como uma “predadora sexual”, no modo como dança para a plateia predominantemente masculina, composta por homens brancos e negros ávidos e excitados nos espetáculos do circo.

Na cultura moderna/ocidental, o circo representa um local de espetacularização, diversão e riso em torno da exibição do grotesco, do animalesco, do exótico e de tragédias pessoais ironizadas. Na Europa do século XIX, o circo moderno era uma espécie de zoológico que exibia feras selvagens domadas pelos homens no palco. Simbolicamente, “as exposições de animais foram integradas às apresentações, encenando o domínio do homem sobre a natureza” (AGUIAR, 2018, p. 171). Nada mais simbólico, no contexto colonial e das teorias científicas racistas, do que a incorporação circense de “zoológicos humanos” com as exposições de homens, mulheres e crianças de diversas etnias como africanas, indígenas, esquimós e até mesmo pessoas com deficiência física, tidas como exóticas e grotescas, como anões, gigantes e mulheres barbadas (FERREIRA; HAMLIN, 2010, p. 825). Nos shows de estranhezas e aberrações, era comum serem exibidos presos em jaulas, como animais, ou em espaços que imitassem seus “ambientes naturais”, ou em roupas e acessórios que simulassem “estados primitivos”. Tudo isso despertava a curiosidade e fascínio do público branco. Segundo Jonatas Ferreira e Cynthia Hamlin,

As cabines de curiosidades, os museus, as feiras, os circos e os zoológicos animais e humanos tornaram-se especialmente populares na Europa do século XVIII, abrindo o caminho para a criação de um outro monstruoso e perigoso, identificado, sobretudo, com os negros e as mulheres. Esse outro viria a representar o limite externo da humanidade, concebida em torno de ideias como razão, autocontrole, proporção, beleza, virilidade (2010, p. 833).

¹³³ Interpretada pela atriz e cantora Zezé Motta, estreou na montagem de Roda Viva, em 1967. Reconhecidamente um dos maiores talentos dos palcos do cinema e da televisão brasileira. Em 1984, com o objetivo de inserir e promover artistas afro-descendentes, fundou o CIDAN – Centro Brasileiro de Informação e Documentação do Artista Negro. Fonte: SCHUMACHER, Schuma; VITAL BRAZIL, Érico. *Mulheres Negras do Brasil*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2007. p. 431. Atuou em filmes como *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976) e tantos outros.

Desde o século XVII temos também registro da presença do circo no Brasil. No decorrer do século XIX, eles já percorriam várias cidades. Segundo Ana Aguiar, boa parte das companhias de circo “era composta por artistas estrangeiros que incorporaram brasileiros brancos e negros em seus espetáculos”, sendo comum que diretores de circo comprassem negros/as escravizados/as e os/as integrassem como artistas da companhia (2018, p. 270). Os circos representavam, com o seu nomadismo, um contraponto ao ideal republicano e imperial de sedentarização que devia moldar a criação de uma identidade nacional. No entanto, o “circo, naquele momento da história, era parte ativa da vida cultural da população e as companhias ambulantes despertavam tanto fascínio como medo nas populações” (AGUIAR, 2018, p. 273). Ainda segundo a autora:

[...] Apesar do fascínio despertado pelo circo, a ideia de magia também carregava o atributo de desconhecimento, que alimentava o temor, o medo diante do circo. [...] O circense, como nômade, errante, trazia a marca da desterritorialização, que operava no sentido inverso das iniciativas disciplinares que buscavam sedentarizar a população. Por esse motivo, também causavam fascinação, por mostrar as possibilidades de existência fora de um ideal de fixação, de controle de população, valores e mercadorias que o estado e instituições naquele momento histórico buscavam instituir. As fugas com o circo, especialmente de jovens e crianças, apesar de existirem poucas referências de casos concretos que se sucederam, no olhar de Duarte¹³⁴, operavam no imaginário das populações causando tanto temor quanto desejo. O circo, neste contexto, se tornava objeto de vigilância da sociedade (AGUIAR, 2018, p. 272-274.)

Dentre as atrações circenses de caráter ameaçador e perigoso, na exibição de animais selvagens, feras indomáveis e também pessoas imaginadas/construídas como “não-humanas”, exóticas e selvagens (AGUIAR, 2018, p. 176), o filme *Jubiabá* (SANTOS, 1987), retrata Baldo como o gigante selvagem africano e Rosenda como mulher negra dançarina e “primitiva”, que alimentava o imaginário de uma sexualidade animalizada. Isso era algo que atraía enormemente o interesse e curiosidade do público.

Não por acaso, o filme mostra a impossibilidade dos/as negros/as atuarem em espaços elitizados da arte, como o teatro, como bem aparece em um diálogo de Rosenda e Baldo. É bastante significativo o modo como o circo é representado como lugar de alteridade, onde seres animalizados e não-humanos são espetacularizados, de acordo com a lógica de um pensamento moderno colonial que associa homens e mulheres negros/as à natureza e ao “primitivo”. Trata-

¹³⁴ Cf. Duarte, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Belo Horizonte: Fino Trato, 2018. 248 pp.

se, portanto, de um lugar construído como possibilidade de atuação para seres que racialmente se opõe à imagem da civilização, da razão, da superioridade, do progresso e da branquitude, aqueles que se constituem como os “verdadeiros” homens e mulheres legítimos representantes da humanidade.

A seguir destaco o diálogo entre Baldo e Rosenda, que se mostra bastante significativo, em relação ao espaço do circo como lugar daqueles que são excluídos socialmente, já que escapam aos padrões idealizados de feminilidade/masculinidade.

ROSENDA: Eu queria trabalhar num teatro! Num teatro bem grande, de verdade, destes que tem lá no Rio. **BALDO:** Eu gosto de um maxixe bem dançado. **ROSENDA:** Eu quis trabalhar num teatro, mas meu pai não deixou. Cismou que eu tinha que casar com um caixeiro que ele tinha, um portuga! Depois veio Manuel, mas meu pai cismou que ele era vagabundo, sem eira nem beira, pior é que ele era mesmo. Que nem você malandro! Aí foi aquela desgraça, o velho ficou zangado e me colocou no olho da rua. **BALDO:** Eu também, me botaram na rua. **ROSENDA:** Quem me pôs nessa vida foi um palhaço de circo! A gente pegou um namoro firme. Depois ficamos amigados. Daí um dia faltou uma dançarina, uma espanhola, e eu entrei no lugar dela. Mas me aborreci com o palhaço também. Entrei num outro circo e agora tô aí! (SANTOS, Jubiabá, 1987, 1h19m32s).

Na obra literária, esse diálogo é praticamente o mesmo (AMADO, 2008, p.222-223). Nele, fica evidente que Rosenda ganha certo destaque na narrativa, numa construção mais elaborada, bem mais ampla do que no modo como se apresenta na adaptação cinematográfica. Na literatura, Rosenda circula em outros espaços, participa de conflitos que envolvem os desdobramentos da afetividade de Baldo e, em determinado momento, é até caracterizada como mulher leviana. Porém, Nelson Pereira dos Santos nos apresenta uma Rosenda mais restrita ao ambiente do circo e que logo desaparece assim que se muda o cenário de atuação de Baldo na trama. Isso se deve, é claro, ao modo como o filme confere centralidade à trajetória de Baldo, ao enredo que pretende construir. O destaque de Rosenda na tela se restringe à forte presença e magnetismo da atriz Zezé Motta que a interpreta, uma atriz que como outros atores e atrizes negras possuem uma imagem forte e significativa. Na lógica de um racismo estrutural, esses atores e atrizes quebram paradigmas subvertendo a ordem das imagens de controle esperadas¹³⁵.

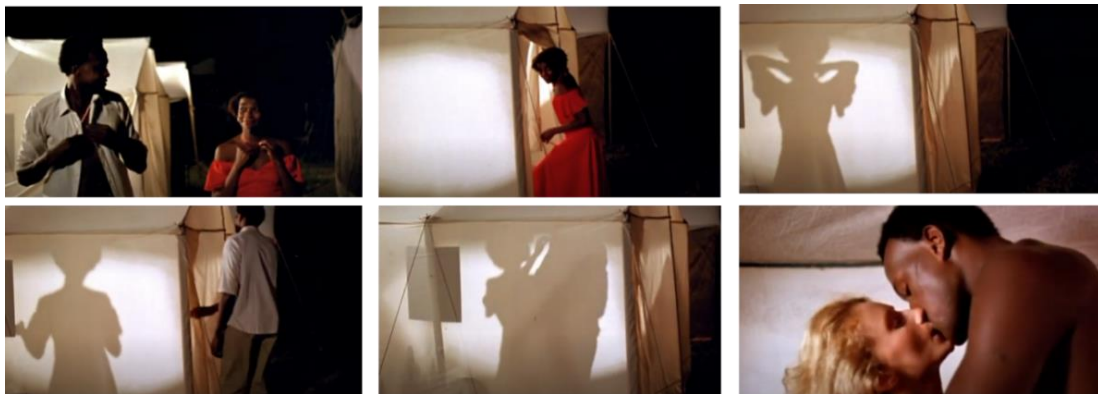
Na literatura (AMADO [1969] 2008), fica ainda mais evidente que se trata de uma mulher negra objetificada e espetacularizada, como nos mostra o trecho a seguir:

¹³⁵ Neste caso, podemos citar o ator Grande Otelo, Ruth de Souza presentes em *Jubiabá* (SANTOS, 1987), que tornam suas personagens muito além de meras figuras coadjuvantes, por conta de trajetórias reconhecidas como antirracistas e de uma franca valorização de representantes negros nas artes.

[...] Ela rebola as ancas. Desapareceu toda, só tem ancas. As suas nádegas enchem o circo, do teto até a arena. Rosenda Rosedá dança. Dança mística de macumba, sensual como dança religiosa, feroz como dança da floresta virgem. Ela está mostrando o corpo todo, mas o seu corpo é um segredo para os homens, porque, mal aparece, a saia o cobre, o esconde. Eles estão irritados e fixam a vista, mas é inútil. A dança é rápida demais, é religiosa demais e eles são dominados pela dança. Não os brancos, que continuam nas coxas, nas nádegas, no sexo de Rosenda Rosedá. Mas os negros sim. Eles estão nos movimentos, na cadência da dança ritmada e religiosa de macumba, maxixe brabo, e pensam que ela está possuída por um santo (AMADO, 2008, p. 215).

Essa descrição de Jorge Amado é um convite ao sexo, ao voyeurismo, a uma “excitação literária”, destacando as *ancas*, *coxas* e *nádegas* de Rosenda, como um corpo disponível para o sexo, sob o olhar licenciado de homens brancos e negros. Já no circo de Nelson Pereira dos Santos, além desses elementos, impera a espetacularização, pois a imagem apresentada remete à objetificação e à erotização de mulheres negras hipersexualizadas. Por outro lado, a imagem cinematográfica do homem negro espetacularizado em Baldo, segue também animalizada na representação de um corpo lutador, guerreiro, com vestimentas e ritualizações selvagens em cena.

IMAGEM 25 – Baldo e Rosenda



Fonte: *Jubiabá* (Nelson Pereira dos Santos, 1987, DVD).

Baldo e Rosenda (IMAGEM 25) retratam no filme uma relação afetiva/sexual entre um homem negro e uma mulher negra. Não por acaso, o filme retrata o distanciamento entre eles e o fim de uma relação que se perde com o fim mesmo do circo, como simbolismo de uma relação passageira, tal qual tudo na vida destes personagens, imersa nas dificuldades e nas mudanças constantes que lhes conduzem sempre a outros espaços na luta por sobrevivência, sem laços afetivos mais profundos e/ou duradouros.

Os poucos diálogos entre eles produzem sentidos que confirmam essa proximidade com a natureza e a negação de uma afetividade mais sólida entre as personagens. Baldo: *Você até parece a lua*. Rosenda: *Eu? Porque?* Baldo: *Parece estar perto da gente, mas está longe*. Rosenda: *Mas eu estou tão perto de você* (SANTOS, Jubiabá, 1987, 1h20m29s.). Portanto, as dificuldades e os obstáculos colocados à sobrevivência de homens e mulheres negras aparecem como fator de distanciamento afetivo/sexual.

O constrangimento de Baldo é bastante significativo na cena em que os palhaços zombam dele, enquanto toca tambor para Rosenda dançar para uma plateia de homens exaltados no circo (IMAGEM 26). Tais imagens mostram como um homem negro se porta quando a mulher negra (sua parceira sexual) é objetificada por outros homens e como isso o deixa constrangido. O homem negro parece inferiorizado perante o sexismo dos outros e se sente ainda mais rebaixado nessa relação. Não por acaso, o filme destaca a preferência sexual de Baldo pela branca, na figura de Lindinalva que sempre aparece em seu pensamento, especialmente nas cenas em que ele tem relações sexuais com outras mulheres. Nesse sentido, estou de acordo com bell hooks, quando diz que “mesmo quando a representação das mulheres negras está presente nos filmes, nossos corpos e seres estão lá para servir – aprimorar e manter as mulheres brancas como objeto do olhar falocêntrico” (2019, p. 221).

IMAGEM 26 – Baldo no espetáculo de circo



Fonte: *Jubiabá* (Nelson Pereira dos Santos, 1987, DVD).

As imagens do corpo espetacularizado de Rosenda, nos remetem também à memória da espetacularização no século XIX do corpo de Saartje Baartman (ou Sarah), uma mulher negra originária da África do Sul.

Essa jovem khoisan nascida no significativo ano de 1789 na África do Sul foi no início do século XIX exibida publicamente em freak shows e “espetáculos” científicos europeus. Seu nome tribal é incerto, mas não o nome de batismo

dado a ela, aos 10 anos de idade pelos colonos holandeses a quem pertenceu: Saartjie Baartman ou Sarah Baartman para os ingleses (GOMES, 2008, p. 17).

Sarah foi levada por um cirurgião inglês para ter seu corpo exibido na Europa. Sua primeira parada foi na Inglaterra e posteriormente na França. Ela foi exibida, por volta de um período de cinco anos, em espetáculos circenses, como um verdadeiro animal (HALL, 2016), exposta em festas, apresentada em jaulas, seminua. Ela se destacou através do título pejorativo de “Vênus Hotentote”, considerando que “(...) os povos khoisan eram pejorativamente chamados de hotentotes pelos colonos holandeses devido a sonoridade de sua língua” (GOMES, 2008, p.17). Com esse título, Sarah Baartman ficou mundialmente conhecida. Importante ressaltar que a mercê de olhares curiosos de homens e mulheres, por possuir um corpo não “condizente” à estética branca e dominante européia, por apresentar características próprias/diferentes de seu grupo étnico, “foi assimilada à ordem do natural e, portanto, comparada aos animais selvagens, como o macaco ou o orangotango; não à cultura humana” (HALL, 2016, p. 204). Segundo Stuart Hall, por possuir características peculiares,

[...] diminuto 1,37 metro de altura, mas também sua *esteatopigia*, suas nádegas protuberantes, uma característica da anatomia hotentote, e o que foi descrito como o “avental hotentote”, um alongamento dos lábios vaginais “causado pela manipulação da genitália e considerado bonito pelos hotentotes e bosquímanos...” (HALL, 2016, p. 203. Grifo do autor).

Sarah Baartman levou uma vida degradante e humilhante. Contam que antes de ser conduzida para a Europa, foi casada com um africano e teve filhos, havendo poucos registros do destino dos mesmos. Em suas apresentações públicas na França, por exemplo, “o fascínio pelo seu corpo assume ares de interesse científico por Etienne Geoffroy Saint Hilaire, Henri Blainville e Georges Cuvier, considerados os mais renomados cientistas franceses da época” (GOMES, 2008, p.18). Falava holandês e um pouco de inglês. Porém, essa mulher personificava o extremo de uma inferioridade racial espetacularizada no circo. Quando comparada a figuras brancas européias, seu corpo é o “outro”, estranho para uma estética idealizada. Sarah Baartman acaba falecendo na França¹³⁶ e seus restos mortais foram

¹³⁶ “Em dezembro de 1815, depois de contrair varíola, Sarah bebe até a morte, diz Cuvier. (...) seus despojos foram exibidos no Museu do Homem de Paris e quando apareceram ‘obsoletos’ foram arquivados nas prateleiras da reserva técnica do museu, sendo devolvidos à África do Sul após grande mobilização de Nelson Mandela e dos povos khoisan, que durante oito anos exigiram a restituição de Sarah a seu povo. Com a devolução de seu corpo à África do Sul, Sarah Baartman ou Ssehura, como ela é chamada pelos khoisan, foi velada e enterrada na Cidade do Cabo em 2002” (GOMES, 2008, p. 23-24).

dissecados. Mesmo depois de sua morte, a curiosidade, quanto à sua “anormal” anatomia ainda se fez presente.

Tanto em Londres quanto em Paris, ela tornou-se famosa em dois círculos bastante diferentes entre o público em geral, como um espetáculo “popular”, comemorado em baladas, desenhos, ilustrações, em melodramas e reportagens de jornais; e entre os naturalistas e etnólogos, que mediram, observaram, desenharam, escreveram tratados eruditos, fizeram modelos e também moldes, de cera e gesso, e analisaram cada detalhe de sua anatomia, morta e viva (HALL, 2016, p. 203).

Observo, portanto, que a representação de Rosenda em associação ao circo e a sua exibição corporal na dança também se insere nessa história de espetacularização e objetificação do corpo de mulheres negras considerado fora do comum, fora da “normalidade”. Como analisaram Ferreira e Hamlin, Sarah Baartman

representa um caso extremo de constituição de identidade a partir do olhar do outro. Privada de sua própria voz e da perspectiva cultural de seu povo, sua identidade pessoal foi inteiramente subsumida à sua identidade social, fazendo dela uma espécie de significante vazio que reflete os valores dos grupos que a constituem como um tipo específico de sujeito. Por fim, ao ser submetida a três tipos de olhares distintos – a selvagem perigosa e amoral; o negro como raça biologicamente distinta e a heroína dos modernos movimentos sociais – a circulação de seu corpo, desde o século XIX, tem garantido a manutenção da lógica civilizatória europeia (2010, p. 813).

Assim como Sarah Baartman “foi reduzida a seu corpo e este, por sua vez, resumido a seus órgãos sexuais, que passaram a ser os significantes essenciais de seu lugar no esquema universal das coisas” (HALL, 2016, p.205), a imagem de Rosenda, remete também à memória da exposição do corpo de Sarah Baartman. Pensando no contexto brasileiro, em diferentes momentos do século XX, e sem o risco de anacronismos, tais construções representam marcas da continuidade de um racismo estrutural institucionalizado. De acordo com bell hooks, as representações dos corpos femininos negros na cultura da população em geral, raramente subvertem ou contestam percepções herdeiras do aparato cultural do racismo do século XIX. Assim escreve a autora que:

Com frequência, a atenção não se concentrava na mulher negra exposta por inteiro no baile elegante no coração da cultura europeia “civilizada”, em Paris. Ela estava lá para entreter os convidados com a imagem nua do Outro. Não era para olharem para ela como um ser humano completo. Era para repararem apenas em determinadas partes. Objetificada de maneira similar às escravas que ficavam de pé nos tablados de leilão enquanto donos e participantes

descreviam suas partes importantes, as mais vendáveis, as mulheres negras cujos corpos nus eram expostos para os brancos em eventos sociais não tinham presença. Eram reduzidas a meros espetáculos (HOOKS, 2019, p. 131).

Assim, entendo que as representações cinematográficas – tanto de Rosenda como de Baldo no circo – comportam traços colonialistas de concepções interseccionais de gênero e de raça na produção de processos de subjetivação que os reduzem a corpos de exibição e espetacularização para o deleite, curiosidade, riso e prazer do olhar do outro. Como bem disse Patrícia Hill Collins,

Como parte de uma ideologia generalizada de dominação. As imagens estereotipadas da condição de mulher negra assumem um significado especial. Dado que a autoridade para definir valores sociais é um importante instrumento de poder, grupos de elite no exercício do poder manipulam ideias sobre a condição de mulher negra. Para tal, exploram símbolos já existentes, ou criam novos (2019, p. 135).

Em nome de uma sensualidade, reiteradamente personificada tanto na literatura, quanto no cinema, vemos nas imagens de Rosenda a repetição de representações fetichistas¹³⁷ que reforçam o tema da selvageria das mulheres negras “como símbolo de uma sexualidade feminina desenfreada” (COLLINS, 2019, p. 240). Tais representações, ainda amplamente difusas na cultura brasileira, engendram, portanto, processos de subjetivação que interpelam as mulheres negras como seres de natureza selvagem, exótico, misterioso, quente, extasiante, libidinosa e sensual. Desse modo, constroem sua inferiorização e exclusão na lógica eurocêntrica do sistema de gênero moderno colonial, que estrutura as relações sociais e as relações de poder em nossa sociedade.

¹³⁷ Como bem escreve Stuart Hall, “O fetichismo nos leva para o reino onde a fantasia intervém na representação; para o nível no qual aquilo que é mostrado ou visto na representação só pode ser entendido em relação ao que não pode ser visto, ao que não poder ser mostrado. O fetichismo envolve substituir por um “objeto” uma força perigosa e poderosa, mas proibida. Em antropologia, refere-se às maneiras como o espírito de um deus potente e instável pode ser deslocado para um objeto – uma pena, um pedaço de pau, até mesmo uma hóstia -, que então fica carregado com o poder espiritual daquilo que substitui. Na noção marxista de “fetichismo da mercadoria”, o esforço vivo dos trabalhadores desloca-se e desaparece nas coisas – nas mercadorias que produzem, mas que precisam comprar de volta, já que pertencem a outra pessoa. Na psicanálise, o “fetichismo” é descrito como o substituto do falo “ausente” – por exemplo, quando o impulso sexual desloca-se para alguma outra parte do corpo. O substituto, então, fica erotizado, investido com a energia sexual, poder e desejo que não conseguem encontrar expressão no objeto para o qual realmente são dirigidos” (2016, p. 206-207).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar as representações de personagens femininas negras nos filmes *Tenda dos Milagres* (SANTOS, 1977) e *Jubiabá* (SANTOS, 1987), atentando também para suas relações com os textos literários de Jorge Amado, enfatizei a presença de uma série de estereótipos racistas/sexistas que constituem modelos de feminilidades/masculinidades inscritas na complexidade do sistema moderno colonial de gênero. As análises fílmicas e literárias das imagens acerca das mulheres negras, bem como das imagens de outros personagens que aparecem nas respectivas tramas, nos conduziram aqui ao exercício de historicização do racismo/sexismo em curso na cultura brasileira.

Nesse exercício, observei como as imagens cinematográficas construídas por Nelson Pereira dos Santos constituem processos de subjetivação, os quais remetem não só a um imaginário amplamente naturalizado acerca das mulheres negras, mas também às práticas de exclusão, inferiorização, violência, opressão, exploração e subalternização que ainda atingem boa parte da população negra no Brasil. Trata-se de imagens extremamente racializadas e hipersexualizadas de corpos negros/as, que ao mesmo tempo concebem/imagem/constroem o seu contraponto na imagem superior, exaltada e privilegiada da branquitude no Brasil.

Assim, as imagens cinematográficas de mulheres negras nesses filmes permitem também observar o funcionamento da lógica dicotômica moderna, que opõe natureza/cultura, sexo/gênero, humano/não-humano, e que está entretecida “com a historicidade das relações, incluindo as relações íntimas” (LUGONES, 2014, p. 935-936) que envolvem a vida das mulheres negras. Nessa lógica, as mulheres negras são vistas como fêmeas e animais que possuem um sexo, mas não um gênero, por isso mesmo as características de feminilidade/branca (casamento, maternidade, família e amor romântico, por exemplo) são negadas a boa parte dessas mulheres. Não por acaso, elas são mais retratadas como exóticas, selvagens, sensuais e provocativas. Ana Mercedes, Rosa de Oxalá e Dorotéia em *Tenda dos Milagres* (SANTOS, 1977), assim como Rosenda e as mulheres negras do canavial no filme *Jubiabá* (SANTOS, 1987), não escapam desse quadro de pensamento que impõe a “colonialidade do gênero” (LUGONES, 2014) também ao cinema e à literatura. “Enfim, com fogo nato; tais características chegam a aproximá-la de uma forma animalesca, destinada exclusivamente ao prazer sexual” (CARNEIRO, 2018, p. 155). Sobre os efeitos destas imagens, bell hooks escreve que:

la sexualidad femenina negra ha sido representada en la iconografía racista/sexista como más libre y liberada, muchas cantantes negras, independientemente de la calidad de sus voces, han cultivado una imagen que sugiere que ellas están sexualmente disponibles y son licenciosas. Indeseable en el sentido convencional, que define la belleza y la sexualidad como deseables sólo en la medida en que son idealizadas e inalcanzables, el cuerpo femenino negro recibe atención sólo cuando es sinónimo de accesibilidad, disponibilidad, cuando presenta desviaciones sexuales (2003, p. 35).

As subjetividades das mulheres negras no filme *Jubiabá* (SANTOS, 1987) são, portanto, constituídas fora das relações afetivas, familiares, matrimoniais, amorosas e dependência econômica que moldam os destinos de mulheres brancas na família e no espaço privado, já que o sexo (e não o casamento) está entre os aspectos que marcam suas trajetórias. Sem o apoio ou dependência de homens-maridos, privadas da presença de um companheiro, as personagens negras de *Jubiabá* (SANTOS, 1987) atuam de modo solitário, improvisando arranjos familiares e de sobrevivência, tornando-se mulheres ao mesmo tempo independentes, bem como sobreviventes de destinos pautados na desumanização e na objetificação dos/as negros/as em nosso país.

No filme *Jubiabá* (SANTOS, 1987), as subjetividades das mulheres negras são ainda marcadas por outros tipos de relações exploratórias que envolvem não só o cuidado do outro (seja dos filhos, parentes ou vizinhos), mas também a disponibilidade de seus corpos para o prazer e desejo sexuais masculinos. Tais imagens, efeitos de interesses e de práticas de manutenção estrutural dos privilégios dos brancos, tendem a reforçar a escravidão e exploração do trabalho e dos corpos dessas mulheres, interpelando de modo injusto e desigual as mulheres negras em suas relações sexuais e de trabalho. Não por acaso, a menina negra (Arminda, filha de Sinhá Laura no canavial) aparece como vítima da violência sexual dos homens (negros e brancos), enquanto a mulher negra adulta (Rosenda) atua de modo insinuante, erótico e sedutor. Ambas são hipersexualizadas, na maneira em que seus corpos são enquadrados na tela, tendo como referência o sexo e o prazer dos homens.

Tais imagens cinematográficas têm o poder de interpelar as mulheres negras ao expor um modo de existência baseado na performance erótica de seus corpos para a exploração e desejo sexual masculino. Os homens também são interpelados por essas mesmas imagens, que sinalizam para a manutenção de um tipo de relação baseada na violência ou exploração sexual dos corpos dessas mulheres. Como observou Carneiro, ao longo do século XX, “persiste essa visão que limita a mulher negra a ser destinada ao sexo, ao prazer, às relações extraconjugais. Já para as mulheres negras consideradas como destituídas desses atrativos reserva-se a condição de ‘burro de carga’” (2018, p. 158).

Nos dois filmes analisados, as histórias se desenrolam a partir de um olhar predominantemente androcêntrico e racista que relega as mulheres negras a um lugar subalterno e coadjuvante no enredo da obra. As atuações dessas mulheres servem apenas de suporte para aspectos que caracterizam a vida dos personagens principais (homens negros como Pedro Archanjo e Baldo). Assim, observo também que as mulheres negras tendem a desempenhar papéis coadjuvantes e estereotipados quando os homens negros são colocados no centro das narrativas como protagonistas da trama. Representadas como personagens secundárias, suas vidas e suas histórias pouco importam, quando homens negros e brancos, e as relações afetivas/sexuais raciais e inter-raciais, estão no centro do debate que os filmes evocam. Historicamente é assim que o protagonismo de mulheres negras vem sendo ignorado (NEPOMUCENO, 2012). Nesse sentido, como bem disse Jurema Werneck:

Ao estudarmos as mulheres negras (...) é importante considerar que se trata de um contingente invisibilizado ou cercado por estereótipos em todas as regiões do mundo, e não apenas no Brasil. Esta representação insuficiente ou desfavorável se dá a partir dos interesses e necessidades envolvidos nas disputas de poder entre diferentes segmentos sociais, onde têm primazia a população branca e o sexo masculino. Ou seja, a inferiorização das mulheres negras se desenvolve a partir de um contexto onde assumem relevância características biológicas como cor da pele e sexo, que vão embasar sistemas de hierarquização social definidos como racismo e sexismo (WERNECK, 2007, p.2).

Não por acaso, em *Jubiabá* (SANTOS, 1987) Sinhá Laura e sua filha no canavial aparecem em um cenário cinematográfico que retrata o extremo sofrimento, abandono e miséria de corpos negros vulneráveis à violência, à dor, à doença e à morte. Trata-se de uma imagem profundamente desumanizadora das mulheres negras no cinema, pela ênfase colocada na precariedade, vulnerabilidade e exclusão social destas mulheres. O predomínio de representações que marginalizam e vitimizam as mulheres negras, retratando-as como imersas na precariedade, servidão, miséria, doença, subordinação e situações de morte, conduz a uma potencialização da violência contra estas mulheres em nosso cotidiano, pois a percepção de sua vulnerabilidade física tende a incitar o desejo de destruí-las ou dominá-las. Tais imagens cinematográficas negam não só dignidade, respeito e direitos às mulheres negras, mas, especialmente, negam suas possibilidades de existência como seres políticos na luta e na superação de situações de discriminação racial e de gênero no Brasil.

No entanto, devemos notar que em *Jubiabá* (SANTOS, 1987) tais mulheres contam com a solidariedade da comunidade em que vivem, como bem observamos no modo como Pai

Jubiabá (líder espiritual da comunidade) vem em socorro de Tia Luíza. Assim também o filme retrata que, para além da solidão, essas mulheres são também capazes de construir outros laços e arranjos afetivos e familiares.

Cabe ressaltar que Nelson Pereira dos Santos, da mesma forma que Jorge Amado na literatura, ao tratar as religiosidades de matriz africana em *Tenda dos Milagres* (SANTOS, 1977), confere um lugar de relevância às matriarcas: Mãe Mirinha do Portão, Mãe Majé Bassã e Mãe Runhó do Bogum. A presença significativa dessas mães-de-santo é incontestável na trama que envolve Pedro Archanjo e a comunidade negra retratada em *Tenda dos Milagres*. Fica nítido o cuidado estético em suas representações, bem como a escalação de mães-de-santo autênticas, levando em considerações os significados e a representatividade dessas mulheres em suas comunidades. O respeito com que mostra essas mulheres no filme denota um registro cinematográfico condizente com uma memória positiva acerca do protagonismo destas sacerdotisas em suas respectivas comunidades. Por outro lado, a presença dessas matriarcas confere prestígio ao cineasta e às narrativas que ele constrói, dando legitimidade ao contexto das religiosidades de matriz africana. Assim, o filme parece romper com as imagens dos candomblés vistos de maneira pejorativa e/ou estereotipada, como meras “manifestações populares”. Vemos, portanto, uma flagrante homenagem a essas matriarcas negras.

Apesar de iluminar, minimamente, outras possibilidades de existência para as mulheres negras nos filmes, as representações contidas nos filmes *Tenda dos Milagres* (SANTOS, 1977) e *Jubiabá* (SANTOS, 1987) denotam o predomínio de modos de subjetivação desiguais constitutivos de imaginários e práticas racistas/sexistas no Brasil do século XX. Desse modo, a literatura e o cinema são produtos culturais que também colaboram na manutenção das desigualdades raciais e de gênero, conformando dispositivos de saber/poder que atuam, sobretudo, na “colonialidade do gênero”. Priorizando padrões naturalizados historicamente, os filmes apresentam também questões caras à formação da identidade nacional, ao pôr no centro da trama a mestiçagem e as relações raciais e inter-raciais em curso na cultura brasileira.

O cinema nacional, em muitos casos, também colocou em funcionamento uma série de dispositivos que conectam – simultaneamente – racismo e sexismo em seus modos de percepção e de subjetivação das mulheres negras. Atentando para esse caráter normatizador do cinema, faz sentido a afirmação de Angela Aparecida Teles, ao explicar que:

O filme é uma produção material e pode, então, ser entendido como rastro, como vestígio ao qual o historiador faz perguntas. Não é uma evidência objetiva, neutra, mas saturada pela subjetividade dos sujeitos que a produziram. O filme pode ser tomado nesse sentido de documento histórico,

mas possui especificidades. A primeira é o fato de ser obra de arte e constituir-se de uma temporalidade própria. Ao mesmo tempo, produto enraizado em sua época, carregado de historicidade, mas que se projeta além dela (TELES, 2012, p. 29).

Nessa perspectiva, os estudos sobre racismo, sexismo e colonialidade do gênero no cinema atentam para o modo como os filmes, especialmente, de autoria de homens brancos, produziram imagens de mulheres negras a partir de uma ótica confortável e privilegiada da branquitude. Como também observou Tania Montoro e Ceíça Ferreira:

[...] os traços físicos (cor de pele, textura dos cabelos, espessura dos lábios, tamanho do nariz, entre outros) são elementos centrais na construção dos “lugares” reservados às mulheres negras também nas narrativas audiovisuais, principalmente de forma hierarquizada com relação à mulher branca (modelo de beleza legitimado). O conceito de raça mostra-se fundamental para refletir sobre as assimetrias que permeiam tanto a produção, quanto a recepção de mensagens (MONTORO; FERREIRA, 2014, p. 19).

Ainda hoje, um olhar mais atento é capaz de identificar, em um número razoável de filmes nacionais, a proliferação de imagens que reforçam essas mesmas hierarquias e esses mesmos estereótipos de gênero/raça que aparecem em *Jubiabá* (AMADO, 1987) e *Tenda dos Milagres* (AMADO, 1977). Nesse sentido, destaco também a importância e a influência histórica desses filmes e, por conseguinte, das obras literárias de Jorge Amado, na produção cinematográfica e literária de ampla difusão e prestígio na cultura brasileira. Basta atentarmos para as diversas adaptações para a televisão como as minisséries *Tenda dos Milagres* (TV Globo, 1985), *Tereza Batista* (TV Globo, 1992) e *Tieta* (TV Globo, 1989/1990), ou para o cinema: *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (Bruno Barreto, 1976), *Os Pastores da Noite* (Marcel Camus, 1979) e *Gabriela, Cravo e Canela* (Bruno Barreto, 1983), entre tantas outras; além da imensa contribuição de Nelson Pereira dos Santos para o cinema nacional, com *Rio, 40 Graus* (1955), *Rio Zona Norte* (1956), *Vidas Secas* (1963) ou *Memórias do Cárcere* (1983), por exemplo.

As representações das mulheres negras que predominam no imaginário social brasileiro estão calcadas em imagens negativas, que tenderam a afirmar historicamente subalternidade, vulnerabilidade, passividade, servilismo, desclassificação estética, sexualidade patológica e sensualidade excessiva. Como já observamos também em outro filme *Rio, 40 Graus* (1955) produzido por Nelson Pereira dos Santos:

Tais imagens, de alguma forma, incidem sobre as práticas sociais e contribuem na manutenção das desigualdades, exclusões e opressões que boa parte destas mulheres ainda enfrentam no Brasil. Neste sentido, a noção do cinema como “tecnologia do gênero” (LAURETIS, 1994), que produz e faz circular representações que constroem os sujeitos, nos conduziu a um questionamento e historicização de suas representações, atentando para as relações de poder e os processos que envolvem as suas significações (NASCIMENTO, 2020, p. 126).

Mesmo com o fim da escravidão e do colonialismo formal, boa parte das representações cinematográficas das mulheres negras são marcadas por saberes racistas/sexistas e colonialistas. Desse modo, observo a colonialidade cinematográfica em seus efeitos políticos, culturais e estéticos, por meio da análise de dois filmes clássicos do cinema brasileiro, baseados em obras literárias de Jorge Amado amplamente prestigiadas e reconhecidas. Devo ressaltar que, como mulher negra, historiadora e feminista, a produção desta tese coloca e reforça o meu compromisso político na luta pelas representações dos/as negros/as na história do Brasil. Por isso mesmo, o exercício de historicização das representações cinematográficas permite avançar nos processos de desnaturalização e de transformação de representações “identitárias”, que colaboram na manutenção do racismo/sexismo constitutivo das estruturas modernas/capitalistas de poder, e que ainda se colocam como obstáculos para a conquista da igualdade racial e de gênero no Brasil.

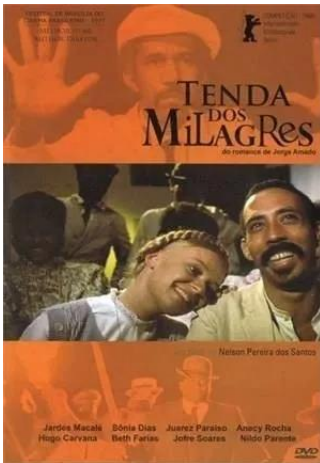
Por fim, oportuno enfatizar que procurei no decorrer de minhas análises dar voz ao ponto de vista de intelectuais e de pesquisadoras negras, por vezes relegadas a uma invisibilidade epistemológica, ao não serem colocadas em evidência em trabalhos que contribuem para nossa formação acadêmica, por desafiarem uma visão eurocêntrica/colonialista/sexista/racista do fazer intelectual. Assim, esta tese é um exercício afinado com a perspectiva de desconstrução de uma “história única”, da qual Chimamanda Ngozi Adichie nos alerta sobre seus perigos. Portanto, evitei terminologias comumente utilizadas como “mulatas”, “mestiças”, “escravas” e “cultura popular”, termos que hierarquizam e desqualificam, ao negar uma historicidade calcada na naturalização da subalternidade da população negra e pobre no Brasil.

FONTES

Fílmicas

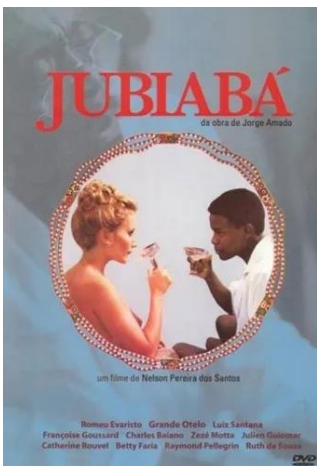
Filme em DVD

Tenda dos Milagres. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Regina Filmes (Companhia Produtora). Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Diálogos: Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos. Adaptação: Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos. 1977, COR, 148 min.



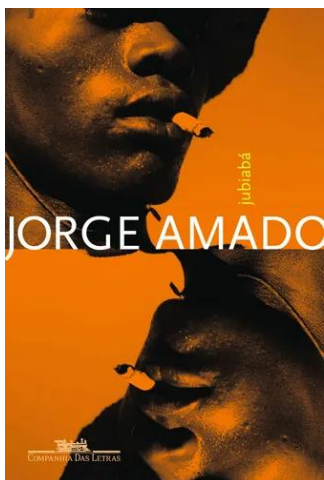
Filme em DVD

Jubiabá. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Regina Filmes: S.F.P. Societé Française de Production (Companhia Produtora). Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A; Banco Econômico; Antenne 2 (Companhia co-produtora) Roteiro: Jorge Amado; Nelson Pereira dos Santos; Henry Raillard; Ney Sant’Anna. Adaptação: Jorge Amado; Nelson Pereira dos Santos; Henry Raillard; Ney Sant’Anna . 1987, COR, 100 min.

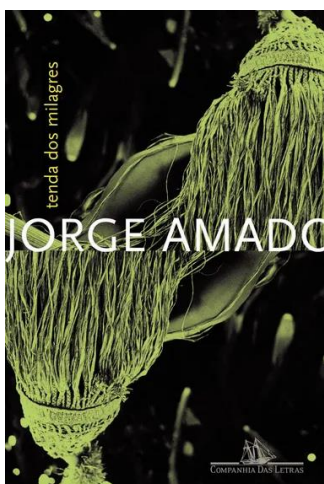


Literárias

Jubiabá/ Jorge Amado; posfácio de Antônio Dimas – São Paulo: Companhia das Letras, 2008.



Tenda dos Milagres/ Jorge Amado; posfácio de João José Reis – São Paulo: Companhia das Letras, 2008.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Tradução: Julia Romeu. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo. In: _____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 27-51.

AGUIAR, Ana Rosa Camilo. *Sob(re) a Lona: o circo como patrimônio cultural material?* Tese (Doutorado), Centro de Pós-Graduação e Pesquisa em Administração. Universidade Federal de Minas Gerais, 2018.

ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de. *O jogo da dissimulação: abolição e cidadania negra no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ALMADA, Sandra. *Abdias Nascimento*. São Paulo: Selo Negro, 2009.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.

AMADO, JORGE. *Navegação de Cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei*. Posfácio de Lêdo Ivo – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

AUGRAS, Monique. De Iyá Mi a Pomba-Gira: Transformações e símbolos da libido. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. (Org.) *Candomblé: religião do corpo e da alma: tipos Psicológicos nas religiões afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas, 2000.

AZEVEDO, André Nunes de. A reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração conservadora. In: *Tempos Históricos*, Vol 19, nº 2, 2015, p. 151-183.

BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: Leach, Edmund et Alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BAIROS, Luíza. Nossos feminismos revisitados. 1995. Disponível em: https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/Nossos_Feminismos_Revisitados_Luiza_Bairros.pdf Acesso em: 21 julho de 2018.

BARROS, José d'Assunção. Cinema e história: entre expressões e representações. In: *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção. 3 ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

BARROS, José Flávio Pessoa de; TEIXEIRA, Maria Lina Leão. O código do corpo: inscrições e marcas dos orixás. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. (Org.) *Candomblé: religião do corpo e da alma: tipos Psicológicos nas religiões afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas, 2000.

BERTA, Marise. Ilustre Visitante: A presença de Nelson Pereira dos Santos na Bahia. V ENECULT – Quinto Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – 2009.

BOCAYUVA, Helena. *Erotismo à brasileira*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

BUENO, Winnie. *Imagens de controle: um conceito do pensamento de Patrícia Hill Collins*. Porto Alegre: Zouk, 2020.

BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In: Louro, Guacira Lopes. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte, Autêntica, 2001, pp.151-172.

_____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALIXTO, Carolina Fernandes. Jorge Amado e a identidade nacional: diálogos político-culturais. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História, 2011.

_____. *História e Memória da Trajetória Político-Intelectual de Jorge Amado*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História, 2016.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação a literatura brasileira*. 7.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015.

CARBY, Hazel V. “Mujeres blancas, escuchad! El feminismo negro y los límites de la hermandad feminina”. In. JABARDO, Mercedes (Ed.). *Feminismos negros: una antología*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2012.

CARDOSO, Lourenço. Retrato do branco racista e anti-racista. *Reflexão e Ação*, Santa Cruz do Sul, v. 18, n. 1, p. 46-76, jun. 2010. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/1279>>. Acesso em: 31 mar. 2021. doi:<https://doi.org/10.17058/rea.v18i1.1279>.

CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. 9ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

CARNEIRO, Sueli. *Mulher Negra: Política governamental e a mulher*. Thereza Santos, Albertina Gordo de Oliveira Costa, São Paulo: Nobel Conselho Estadual da Condição Feminina, 1985.

CARNEIRO, SUELI. Gênero, raça e ascensão social. *Estudos Feministas*. v. 3, n. 2, 1995.

_____. “Gênero e raça”. In: BRUSCHINI, Cristina; UNBEHAUM, Sandra (orgs.). *Gênero, democracia e sociedade brasileira*. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, Ed. 34, 2002. p. 167-193.

_____. *A Construção do Outro Como Não-Ser Como Fundamento do Ser*. Tese de Doutorado, USP, Educação, São Paulo, 2005.

_____. *Racismo, Sexismo e Desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

_____. *Escritos de uma vida*. Prefácio: Conceição Evaristo, Apresentação Djamilia Ribeiro. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (Orgs). *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

CARVALHO, Noel dos Santos. *Cinema e representação racial: O cinema negro de Zózimo Bulbul*. Tese de Doutorado, Departamento de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

COELHO, Salomé. Por um feminismo *queer*: Beatriz Preciado e a pornografia como pre-textos. Revista *ex aequo*, nº 20, 2009, pp 29-40.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. Revista *Sociedade e Estado*, vol. 31, n. 1, janeiro/abril, 2016.

_____. Em direção a uma nova visão: raça, classe e gênero como categorias de análise e conexão. In: MORENO, Renata (Org.). *Reflexões e práticas de transformação feminista*. São Paulo: SOF, 2015

_____. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. tradução: Jamile Pinheiro Dias – 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

CORREA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. *Cadernos Pagu*, vol. 6-7, p. 35-50, 1996.

COSTA, Albertina de Oliveira; BARROSO, Carmen e SARTI, Carmen. Pesquisa sobre mulher no Brasil: do limbo ao gueto? In: *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. ARRUDA, Angela. [et al]; org. HOLLANDA, Heloísa Buarque. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, Jan. 2002.

_____. Mapeamento as margens: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres não-brancas. Tradução Carol Correia. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/mapeando-as-margens-interseccionalidade-politicas-de-identidade-e-violencia-contramulheres-nao-brancas-de-kimberle-crenshaw%E2%80%8A-%E2%80%8Aparte-1-4/> Acesso em 22 março 2021.

DAMASCENO, Marizete Gouveia; ZANELLO, Valeska M. Loyola. Saúde Mental e Racismo Contra Negros: Produção Bibliográfica Brasileira dos Últimos Quinze Anos. *Psicologia: Ciência e Profissão* Jul/Set. v. 38, nº 3, p. 450-464, 2018.

DÁVILA, Jerry. *Diploma de brancura: política social e racial no Brasil – 1917-1945*. Tradução Claudia Sant’Ana Martins. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Tempo*, Niterói, v. 12, n.23, 2007, p.100-22.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo: uma história a ser contada. In: *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. ARRUDA, Angela. [et al]; org. HOLLANDA, Heloísa Buarque. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Belo Horizonte: Fino Trato, 2018.

ESCOBAR, Giane Vargas. Clubes Sociais Negros: lugares de memória, resistência negra, patrimônio e potencial. 2010. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Profissionalizante em Patrimônio Cultural, Universidade Federal de Santa Maria.

ESPINOSA-MIÑOSO, Yuderkys; Gomez, Diana; Lugones, María; Ochoa, Karina. Reflexiones Pedagógicas en torno al Feminismo Descolonial: una conversa en cuatro voces. In WALSH, Catherine. (Org.). *Pedagogías Decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Serie Pensamiento decolonial. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2013.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Ceíça. Matriarcas negras em “Tendas dos Milagres” (1977): uma análise da interseção entre gênero e raça no cinema brasileiro. *Revista da Associação Nacional do Programas de Pós-Graduação em Comunicação E-compós*, Brasília, v.17, n2, mai/ago, 2014.

FERREIRA, Jonatas; HAMLIN, Cynthia. Mulheres, negros e outros monstros: um ensaio sobre corpos não civilizados. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 18, n. 3, p. 811-836, dezembro de 2010.

FERREIRA, Jorge. Brasil, 1942: Estado e Sociedade contra o reich. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 30, n. 2, p. 89-109, jul/dez, 2017.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Tradução: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FIGUEIREDO, Luciano. *O avesso da memória: cotidiano e trabalho da mulher em Minas Gerais no século XVIII*; prefácio Laura de Mello e Souza. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

_____. Mulheres nas Minas Gerais. In: PRIORE, Mary Del (Org.), *História das mulheres no Brasil*. 9. ed., São Paulo: Contexto, 2008.

FOUCAULT, Michel. “O dispositivo de sexualidade”. In: *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988, p. 73-124.

_____. “Sobre a História da sexualidade”. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2000. p. 243-276.

FRANÇA, Jean M. Carvalho. *Imagens do negro na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos: decadência e patriarcado e desenvolvimento do urbano*; apresentação de Roberto DaMatta; bibliografia de Edson Nery da Fonseca; 15ª ed. rev. São Paulo: Global, 2004.

GIACOMINI, Sonia Maria. *A alma da festa: família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro – o Renascença Clube*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2006.

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

_____. *A literatura de Jorge Amado: orientações para o trabalho em sala de aula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

GOMES, Álvaro Cardoso. *Jorge Amado: seleção de textos, notas, estudos histórico e crítico*. 2.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

GOMES, Flávio; DOMINGUES, Petrônio (Orgs.). *Experiências da emancipação: biografias, instituições e movimentos sociais no pós-abolição (1890-1980)*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

GOMES, Janaina Damaceno. *Elas são pretas: cotidiano de estudantes negras na Unicamp*. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP. 2008.

_____. *Os Segredos de Virgínia: Estudo de Atitudes Raciais em São Paulo (1945-1955)*. 2013. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

GOMES, Nilma Lino. *Diversidade étnico-racial e Educação no contexto brasileiro: algumas reflexões*. In: GOMES, Nilma Lino (Org.) *Um olhar além das fronteiras: educação e relações raciais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010

_____. *O Movimento Negro educador: Saberes construídos nas lutas por emancipação*, Petrópolis: Vozes, 2017.

GONZALEZ, Lélia. *Racismo e sexismo na cultura brasileira*. Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/247561/mod_resource/content/1/RACISMO%20E%20SEXISMO%20NA%20CULTURA%20BRASILEIRA.pdf Acesso em 21 julho de 2018.

_____. *A categoria político-cultural da Amefricanidade*. In: *Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa*. União dos Coletivos Pan-Africanistas, 2018.

GUILLAUMIN, Colette. “Enquanto tivermos mulheres para nos darem filhos” A respeito da raça e do sexo. In. *Revista Estudos Feministas*, vol. 2, n. especial, 1994.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HEILBORN, Maria Luiza. *Entre as tramas da sexualidade brasileira*. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 14 (1): 336, janeiro-abril, 2006.

HENNIGEN, Inês; GUARESCHI, Neuza Maria de Fátima. *A subjetivação na perspectiva dos estudos culturais e foucaultianos*. *Psic. Das Ed.*, São Paulo, 23, 2º sem, 2006, p. 57-74.

HOOKS, bell. *Intelectuais Negras*. Revista Estudos Feministas, n. 2, 1995.

_____. *Vendiendo bollitos calientes*. Representaciones de la sexualidad feminina negra. *Crerios*, La Habana, n° 34, 2003, p. 29-49.

_____. *Vivendo de amor*. In: WERNECK, Jurema. *O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe*. Rio de Janeiro: Pallas: Criola, 2000.

_____. *Mulheres negras: moldando a teoria feminista*. Revista Brasileira de Ciência Política, n° 16. Brasília, janeiro-abril de 2015, pp. 193-210.

_____. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

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

_____. *A incredulidade a respeito das metanarrativas: articulando pós-modernismo e feminismos*. Revista Labrys, estudos feministas. Número 1-2, julho/dezembro, 2002.

JOAQUIM, Maria Salete. *O papel da liderança religiosa feminina na construção da identidade negra*. Rio de Janeiro: Pallas; São Paulo: Educ, 2001.

JODELET, Denise. *Representações sociais: um domínio em expansão*. In: JODELET, Denise (Org.). *As representações sociais*. Rio de Janeiro, EDUERJ, 2001.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução: Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KIMMEL, Michael S. *A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas*. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 4, n.9, p. 103-117, out. 1998.

KORNIS, Mônica. *História e Cinema: um debate metodológico*. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, RJ. v.5, n.10, p. 237- 250, 1992.

KLÖCKNER, Luciano. *O Repórter Esso: a síntese radiofônica mundial que fez história*. 2.ed. Porto Alegre, RS: AGE: Edipucrs, 2011.

LAURETIS, Teresa de. A Tecnologia do Gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org). Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LÉPINE, Claude. O estereótipos da personalidade no Candomblé Nagô. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. (Org.) *Candomblé: religião do corpo e da alma: tipos Psicológicos nas religiões afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas, 2000.

LORDE, Audre. Não existe hierarquia de opressão. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes. (Org). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 22(3): 320, setembro-dezembro, 2014.

_____. Colonialidad y Género. *Tabula Rasa*. Colombia, nº 9: 73-101, julio-diciembre, 2008.

_____. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque; 1.ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

MACHADO, Arthur Versiani. *Filmes Históricos no Ensino de História*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

MCCLINTOCK, Anne. *Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Tradução: Plínio Dentzien. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

MELO, Izabel de Fátima Cruz, *Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: novas sociabilidades e ambiência na Bahia (1968-1978)*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – USP, 2018.

MIRANDA, Crisandeson Silva de. *Tenda dos Milagres, de Jorge Amado: Um romance histórico sobre o racismo no Brasil*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, 2019. 166 p.

MISKELL, Peter. Os historiadores e o cinema. In: História: Introdução ao ensino e à prática. Peter Lambert, Phillipp Schofield; tradução: Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Penso, 2011.

MOHANTY, Chandra [1986]. “Bajo los ojos de Occidente. Academia feminista y discurso colonial”. In: Rosalva Aída Hernández Castillo y Liliana Suárez Navaz (coord.). Descolonizar el Feminismo: Teorías y Prácticas desde los Márgenes. España, Cátedra, 2008.

MONTORO, Tania, FERREIRA, Ceíça. Gênero e Raça: Um mergulho nos Estudos de Comunicação e Recepção. Revista Interamericana de Comunicação Midiática. v.13 n°25, 2014 www.ufsm.br/animus.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. História: Questões & Debates, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003. Editora UFPR.

MOUTINHO, Laura. Entre o Realismo e o Ficcional: Representações sobre “Raça”, Sexualidade e Classe em Dois Romances Paradigmáticos de Jorge Amado. PHYSIS, Saúde Coletiva, 14(2):307-327, Rio de Janeiro, 2004.

_____. Razão, “cor” e desejo: uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais “inter-raciais” no Brasil e na África do Sul. São Paulo: Unesp, 2004.

MULLER, Tânia Mara Pedroso; CARDOSO, Lourenço. Branquitude: estudo sobre a identidade branca no Brasil. 1 ed. Curitiba: Appris, 2017.

MUNANGA, Kabengele. Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra. 5. ed. ver. Amp.; 2. Reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MUNIZ, Diva do Couto Gontijo. Feminismos, epistemologia feminista e história das mulheres: leituras cruzadas. OPSIS, Catalão, v. 15, n. 2, p. 316-329, 2015.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: Fontes Históricas. PINSKY, Carla Bassanezi (org.) – 3. ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2015.

NASCIMENTO, Abdias. Quilombismo: um conceito emergente do processo histórico da população afro-brasileira. IN: NASCIMENTO, Elisa Larkin. (Org.) Afrocentricidade uma abordagem Epistemológica. Coleção Sankofa, vol 4. 2013.

NASCIMENTO, Renata Melo Barbosa do. *Mulheres Negras em Rio, 40 Graus (1955): representações de Nelson Pereira dos Santos*. 1ª. ed. Curitiba: Appris, 2020.

NAVARRO-SWAIN, Tania Navarro. A invenção do corpo feminino ou “A hora e a vez do nomadismo identitário?”. In: *Textos de História*, vol. 8, n. 1/2, Brasília, UnB, 2000.

_____. *As teorias da carne”: corpos sexuados, identidades nômades*. *Labrys, estudos feministas*, n. 1-2, julho-dezembro, 2002.

_____. *Banalizar e naturalizar a prostituição: violência social e histórica*. Unimontes Científica, Montes Claros, v.6, n.2, jul/dez, 2004.

_____. *Entre a vida e a morte, o sexo*. In: NAVARRO-SWAIN, Tania; STEVENS, Cristina (orgs.). *A construção dos corpos: perspectivas feministas*. Ilha de Sta Catarina: Editora Mulheres, 2008, pp.285- 302.

NEPOMUCENO, Bebel. *Mulheres Negras: protagonismo ignorado*. In: PINSKY, Carla Bassanezi, PEDRO, Joana Maria. *Nova História das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2012.

NICHOLSON, Linda, et al. *Interpretando o Gênero*. *Revista Estudos Feministas*, vol. 8, n. 2, p. 9-41, 2000.

NOVA, Cristiane. *O cinema e o conhecimento da História*. *Revista CLIO História – Textos e Documentos*. 1996.

OLIVA, Anderson Ribeiro. *Olhares sobre a África: abordagens da história contemporânea da África nos livros didáticos brasileiros*. *História Revista*, Goiânia, v. 14, n.1, p. 17-35, jan./jun. 2009.

_____. *Cruzamentos entre o racismo religioso e o silêncio epistêmico: a invisibilidade da cosmologia iorubá em livros didáticos de História no PNLD 2015*. In: Anderson Ribeiro Oliva; Marjorie N. Chaves; Renísia Cristina G. Filice; Wanderson flor do Nascimento. (Org.). *Tecendo Redes Antirracistas: Áfricas*, Brasis, Portugal. 1ed.Belo Horizonte: Autêntica, 2019, v. 1, p. 187-226.

OLIVEIRA, Humberto Luiz Lima de. *Os milagres da Tenda: uma leitura da mestiçagem em Jorge Amado*. In: SWARNAKAR, Sudha; FIGUEIREDO, Ediliane Lopes Leite de;

GERMANO, Patrícia Gomes (Orgs.) Nova leitura crítica de Jorge Amado [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2014.

OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. Adeptos da Mandinga: candomblés, curandeiros e repressão policial na Princesa do Sertão (Feira de Santana-BA, 1938-1970). Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2010.

OLIVEIRA, Luiz Fernandes de; CANDAU, Vera Maria Ferrão. Pedagogia decolonial e educação antirracista e intercultural no Brasil. Educação em Revista, Belo Horizonte, v. 26, n. 01, p. 15-40, 2010.

OLIVEIRA, Susane Rodrigues de. Por uma História do Possível: representações das mulheres incas nas crônicas e na historiografia. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.

PACHECO, Ana Cláudia Lemos. [posfácio], Isabel Cristina Ferreira dos Reis. Mulher Negra: Afetividade e Solidão. Salvador: ÉDUFBA, 2013.

PAVAN, Maria Angela; OLIVEIRA, Dennis de. A construção da identidade negra no filme Jubiabá de Nelson Pereira dos Santos. Temática (João Pessoa. Online), v. Ano VI, p. 01-17, 2010.

PEREIRA, Ana Claudia Jaquetto. Intelectuais negras brasileiras: horizontes políticos. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

PEREIRA, Bruna Cristina Jaquetto. Dengos e zangas das mulheres-moringa: Vivências afetivo-sexuais de mulheres negras. Pittsburg, Estados Unidos: Latian America Research Commons. 2020.

_____. Um “olhar oposicional” sobre o amor: afetividade e sexualidade pelo olhar de intelectuais negras, 2021 (no prelo).

PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos rígidos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. Nova História das mulheres. São Paulo: Contexto, 2012.

PINTO, Ana Flávia Magalhães. Escritos de Liberdade: literatos negros, racismo e cidadania no Brasil oitocentista. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. *PerúIndígena*, vol. 13, n. 29, Lima, 1992.

_____. Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. En *Anuario Mariáteguiano*, vol. IX, n. 9, Lima, 1997.

_____. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, E. (Org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciências sociais. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005, p. 227-277.

RAGO, Margareth. Descobrimo historicamente o gênero. *Cadernos Pagu*. Campinas: Unicamp, n. 4, 1997.

RATTS, Alex. *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo de São Paulo: Instituto Kuanza, 2007.

RATTS, Alex; RIOS, Flávia. *Lélia Gonzalez*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

RIBEIRO. Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. *As cores da revolução: a literatura de Jorge Amado nos anos 30*. São Paulo: Annablume: Fapesp; Unicamp, 2009.

SADLER, Darlene J. Nelson Pereira dos Santos. Tradução Cid Vasconcelos. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

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

SANTOS, Edmar Ferreira. *O poder dos candomblés: perseguição e resistência no Recôncavo da Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2009.

SARAIVA, Vanessa Cristina dos Santos. Repensando a circulação e a adoção de crianças negras na família brasileira. *Revista em Pauta*. Faculdade de Serviço Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020, n. 45, v. 18, p. 84-99.

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 12(2): 35-50, maio-agosto, 2004.

SCHUCMAN, Lia Vainer. *Famílias inter-raciais: tensões entre cor e amor*. Salvador: EDUFBA, 2018.

SCHUMAHER, Schuma; VITAL BRAZIL, Érico. *Mulheres Negras do Brasil*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. – 1ª ed. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

_____. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCOTT, Joan W. Gender: A usefull Category of Historical Analysis. *The American Historical Reviews*, vol. 91, n. 5, 1986, p. 1053-1075. Acesso: 29 mar. 2021.

SEGATO, Rita Laura. Inventando a natureza: família, sexo e gênero no Xangô do Recife. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. (Org.) *Candomblé: religião do corpo e da alma: tipos Psicológicos nas religiões afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas, 2000.

SHOHAT, Ella; Stam, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Carolinne Mendes da Silva. *O negro no cinema brasileiro: uma análise fílmica de Rio, Zona Norte e A grande cidade*. São Paulo: LiberArts, 2017.

SKIDMORE, Thomas E. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930)*; tradução Donaldson M. Garschagen; prefácio Lilia Moritz Schwarcz. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras. 2012.

SMITH, Andrea. A violência sexual como uma ferramenta de genocídio. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 8, n. 1, p. 195-230, jan./jun. 2014.

SOUSA, Douglas Rodrigues. “Tenda dos Milagres – romance, roteiro e filme: recriação e presença. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da UnB. Brasília, 2017.

SOUZA, Edileuza Penha de. Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Educação da UnB. Brasília, 2013.

SPIVAK, Gayatri. Pode o subalterno falar? Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. Ilha do Desterro, Florianópolis, nº 51, p.19-53, jul./dez. 2006.

_____. A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. Multiculturalismo Tropical: Uma História Comparativa da Raça na Cultura e no Cinema Brasileiros; tradução Fernando S. Vugman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

TEIXEIRA, Maria Lina Leão. Lorogun – Identidades Sexuais e Poder no Candomblé. In: Candomblé: religião do corpo e da alma: tipos psicológicos nas religiões afro-brasileiras. MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. (orgs), Rio de Janeiro: Pallas, 2000.

TELES, Angela Aparecida. Ozualdo Candeias na Boca do Lixo: a estética da precariedade no cinema paulista. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2012.

TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. 2.ed. revista e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

XAVIER, Giovana et al. *Mulheres Negras no Brasil escravista e do pós-emancipação*. São Paulo: Selo Negro, 2012.

YAO, Komoe Gaston. Brasil e África em textos de Jorge Amado: convergências reais ou simbólicas de valores negro-africanos e afro-brasileiros. São Paulo, 1997. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997

WERNECK, Jurema; MENDONÇA, Maísa; WHITE, Evelyn C. (Orgs). *O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe*. Rio de Janeiro: Criola, 2000.

WERNECK, Jurema Pinto. *O samba segundo as ialodês: Mulheres negras e a cultura midiática*. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. 2007.

ANEXOS



[sua seleção](#)

[enviar resultado](#)

[nova pesquisa](#)

[fim da página](#)

Base de dados : FILMOGRAFIA

Pesquisa : ID=003400 []

Referências encontradas : 1 [[refinar](#)]

Mostrando: 1 .. 1 no formato [Completo] [mudar formato](#)

página 1 de 1

1 / 1

seleciona



Fotos

TENDA DOS MILAGRES

Categorias

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

35mm, COR, 148min, 4.063m, 24q, Eastmancolor

Data e local de produção

Ano: 1977

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: RJ

Data e local de lançamento

Data: 1977.07.30

Local: Brasília - DF

Circuito exibidor

Exibido no Rio de Janeiro a partir de 14.11.1977.

Exibido em São Paulo a partir de 30.01.1978, no Gazetinha, no Copan, no Paissandu (Sala Império), no Cal Center, no Vitrine, no Ibirapuera 1, no Júpiter e no Center Lapa.

Exibido a partir de 30.01.1978 em Santo André, no Studio Center; em Santos, no Indaiá e em Campinas, no Windsor.

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 idéias racistas da Faculdade de Medicina. As pesquisas deste levam aos conceitos de miscigenação e a conhecimentos sobre a cultura negra desenvolvida na Bahia." (Guia de Filmes, 70)

Gênero

Drama

Termos descritores

Literatura; Religião

Descritores secundários

Literatura; Candomblé; Adaptação para cinema

Termos geográficos

RJ; BA

Prêmios

Melhor Filme; Melhor Direção; Melhor Trilha Sonora para Macalé, Jards e Gil, Gilberto e Melhor Atriz Coadjuvante para Dias, Sônia no Festival de Brasília, 10, 1977, Brasília - DF.

Produção

Companhia(s) produtora(s): Regina Filmes

Produção: Santos, Nelson Pereira dos

Direção de produção: Fonseca, Albertino N. da

Produção executiva: Sant'Anna, Ney

Assistência de produção: Diniz, Carlos Alberto; Drumond, Francisco; Souza, Ivan de; Fonseca, Tininho Nogueira da

Produção - Dados adicionais

Secretaria de produção:

Gerente de produção: Souza, Luís Fernando de; Teixeira, José

Motorista: Caboclinho; Cobbet, Wibely; Branco

Distribuição

Companhia(s) distribuidora(s): Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Argumento/roteiro

Roteiro: Santos, Nelson Pereira dos

Diálogos: Amado, Jorge; Santos, Nelson Pereira dos

Adaptação: Amado, Jorge; Santos, Nelson Pereira dos

Estória: Baseada no romance homônimo de <Amado, Jorge>

Direção

Direção: Santos, Nelson Pereira dos

Assistência de direção: Azevedo, Agnaldo Siri; Cavalcanti, Emmanoel; Miranda, Ana Maria

Fotografia

Direção de fotografia: Silva, Hélio

Assistência de fotografia: Vertis, Sérgio Lins; Estrela, Nonato

Fotografia de cena: Marconi, Rino

Dados adicionais de fotografia

Chefe eletricitista: Moura, Ulisses Alves

Eletricista: Conceição, Arnaud da; Dórea, Sandoval Teixeira

Assistente de eletricitista: Cruz, Edson Santos da

Maquinista: Tolentino, Geraldo Ferreira; Sergipinho

Som**Direção de som:** Leite, Roberto Melo**Som direto:** Andrade, José Oswaldo de; Estrela, Nonato**Dados adicionais de som****Efeitos sonoros:** José, Geraldo**Som guia:** Andrade, Timo de; Andrade, José Oswaldo de; Estrela, Nonato**Montagem****Montagem:** Higino, Raimundo; Dadá, Severino**Direção de arte****Figurinos:** Yamasaki, Yurika**Guarda-roupa:** Regis, Maria Luisa**Cenografia:** Yamasaki, Tizuka**Dados adicionais de direção de arte****Assistencia de cenografia:** Nil; Soares, Marco Antônio**Cabelereiro:** Pacheco, Antonio de Souza**Maquiagem:** Pacheco, Antonio**Guarda-roupa:** Marina**Música****Música-tema:** Gil, Gilberto**Trilha musical:** Macalé, Jards**Dados adicionais de música****Título da música:** Baba Alapalá;**Música de:** Gil, Gilberto;**Intérprete(s):** Gil, Gilberto**Título da música:** Choro de arcanjo;**Título da música:** Rancho de Kirsi;**Título da música:** Ojuoba-ba-o;**Música de:** Macalé, Jards;**Música de:** Macalé, Jards e Omoom, Wally Sail;**Título da música:** Aída**Música de:** Verdi**Instrumentista:** Correa, Djalma (percussão) e Guimarães, Paulo (Flautas)**Locação:** Salvador - BA**Identidades/elenco:**

Carvana, Hugo (Fausto Pena)

Rocha, Anecy (Dra. Eldelweis)

Dias, Sônia (Ana Mercedes)

Mello, Wilson (Dr. Zezinho Pinto, diretor do jornal)

Freire, Geraldo (Gastão Simas, diretor da agência de publicidade)

Wilson, Laurence R. (James D. Linvingston)

Dadá, Severino (Dadá, o montador)

Macalé, Jards (Pedro Archanjo, jovem)

Paraíso, Juarez (Pedro Archanjo, adulto)

Penna, Jurema (Tia Eufrásia)
 Fernades, Washington (Delegado Pedrito Gordo)
 Parente, Nildo (Professor Nilo Argolo)
 Cavalcanti, Emanuel (Chefe de polícia Fernando Góes)
 Spencer, Nilda (Condessa Zabela)
 Amado, Fernando (Lu)
 Deda, Arildo (Professor Fontes)
 Carvalho, Jehová de (Major Damião)
 Guimarães, Álvaro (Astério)
 Amorim, Jorge Serqueira de (Tadeu Canhoto)
 Leite, Gildásio (Professor Fraga Neto)
 Passos Neto, José (Professor Silva Virajá)
 Bonfim, Manoel do (Lídio Corró)
 Adélia, Maria (Dona Emília)
 Silva, Janete Ribeiro da (Rosa de Oxalá e Iaba)
 Reis, Ana Lúcia dos Santos (Dorotéia e Iaba)
 Graeff, Liana Maria (Kirsi)
 Muriçoca, Luiz da (Pai Procópio)
 Araújo, Guido (Professor Calazans)
 Menininha do Gantois
 Bogum, Mãe Runho de
 Mirinha do Portão e seu Terreiro
 Filhos do Terreiro de Opô Afonjá
 Filhos do Terreiro de Gantois
 Filhos do Terreiro de Mirinha do Portão
 Filhos do Terreiro da Moriçoca
 Mestre Pastinha
 Teixeira, Cid
 Ferri, Santiscalda
Participação especial:
 Soares, Jofre (Coronel Gomes)
 Sampaio, Mirabeau
 Caribé
 Augusto, Jenner
 Calazans Neto
Identidades/elenco:
 Lao, Bob (Professor Batista)
 Silva, Candido Jesus (Toninho Lins)
 Solon, Lafrecio (Estácio Maia)
 Blumetti, Raimundo (Ildásio Taveira)
 Barreto, Veleda Barreto (Mãe de Estácio)
 Zezinho (Poeta do bar)
 Teixeira, França
 Sacramento, Gilberto Nonato (Manuel de Praxedes)
 Carvalho, Otacilio de (Damião criança)
 Margarida, Lucia (Ester)
 Espinheira, Tuna (Professor Luna)
 Franco, Vicente de Mello (Oficial de Gabinete)
 Santos, Ailton Cesario dos (Policial)
 Freire, Higinio (Policial)
 Nunes, Leonel (Policial)
 Araujo, Eduardo Santos (Policial)
 Cavalcanti, Rodolfo Camara (Policial)
 Gama Filho, João (Secretario de Polícia)
 Rodrigues, Yulmara (Mulher do Secretário de Policia)
 Lona, Fernando (Promotor)

Serra, Othoniel (Seu Estevão das Dores)
Soares, Marco Antônio Soares (Estudante)
Diniz, Luciano (Estudante)
Bião, Armindo Jorge (Estudante)
Rebouças Diogenes (Estudante)
Pequena, Maria (Majé Bassan)
Cabelinho
Navarro Filho, Carlos (Arno Mello)
Pereira, Sonia (Locutora de TV)
Franco, Tasso Paes (Repórter Peçanha)
Fomigli, Pedro (Foca)
Cabus, Eduardo Cabus
Cerqueira, Eduardo (Membro da comissão do centenário)
Tavares, Claudio (Membro da comissão do centenário)
Campos, Newton Macedo (Membro da comissão do centenário)
Quaglia, Garbogine (Membro da comissão do centenário)
Andrade, Timo (Membro da comissão do centenário)
Castro, Federico de Souza (Membro da comissão do centenário)
Santos, Oswaldo dos Santos (Ligeiriza)
Oliveira, Maria Romelia (Bahiana)
Reis, Claudio (Pai do estado Maia)
Silvestein, Leni (Secretário do Dr. Levingstone)
Pastore, Romulo (Jornalista)
Oliveira, Cesio Ferreira de (Jornalista)
Tavares, Paulo Roberto (Jornalista)
Freitas, Otto M. de (Jornalista)
Drummond, Chico (Jornalista)
Queiroz, Tuda (Apresentador de TV)
Hoffman, Simone (Grã-Fina)
Campos, Fernando Coni (Amigo de Ana Mercedes)
Fonseca, Tininho (Barman)
Drummond, Katia Huges (Garotinha da TV)
Miranda, Nadja (Miranda)
Tavares, Ildasio (Professor)
Azevedo, Tales de (Professor)
Barreto, Solon (Professor)
Mota, Deraldino (Professor)
Regis, Maria Luisa (Mulher de Praxedes)
Concepção, Maria da (Rosa da Ressureição)
Lourdes, Maria de (Terência)
Guimarães, Maria Luisa (Mulher de Fraga Neto)
Abrigaus, Waldir (Bandeirante)
Assis, Lourval Costa de (Ogã)
Nobre, Waldemar (Jornalista)
Chaves, Demerval (Editor)
Abreu, Tuze de (Músico)
Amado, James (Guarda)
Borges, Edna (Sabina)
Ferreira, Maria Helena (Frequentadora da Tenda dos Milagres)
Barberinho (Frequentador da Tenda dos Milagres)
Oxossi, Camafeu de (Frequentador da Tenda dos Milagres)
Machado, Alex Augusto (Dr. Passarinho)
Amado, João (JuradoRivas, Carlos)
Hamilton, José (Estudante)
Vivas, Jesus (Estudante)
Barreto, Antonio (Estudante)

Chicovrel Neto, Alberto (Estudante)
Nascimento, Carlos (Estudante)
Mireles, Marcio (Estudante)
Almeida, José Henrique (Estudante)
Soares, Alberto (Estudante)
Zelito (Estudante)
França, Eduardo (Estudante)
Silva, Federico (Estudante)
Hora, Carlos (Estudante)
Chaves, José (Estudante)
Queiroz, Marcos (Estudante)
Nascimento, Carlos (Estudante)
Queiroz, Marise (Estudante)
Carvalho, Sergio Manoel (Estudante)
Barreto, Sergio Carlos (Estudante)
Silva, José Henrique da (Estudante)
Encarnação, Era da (Estudante)

Conteúdo examinado: S

Fontes utilizadas:

[CB/Transcrição de letreiros-Cat](#)

[CB/EMB-110.2-00897](#)

[CB/FIBRA](#)

Press-release

Guia de Filmes, 70

[HS/NPS](#)

[FBR/30ACF](#)

Folha de S. Paulo, 30.01.1978

Folha da Tarde, 30.01.1978

O Estado de S. Paulo, 01.02.1980

The Soho Weekly News, 01.03.1979

[ALSN/DFB-LM](#)

[CA/AF](#)

Fontes consultadas:

[ACPJ/II](#)

[FBR/10](#)

[FBR/16](#)

Observações:

O Estado de S. Paulo de 01.02.1980 informa a exibição do filme em 05.02.1980 na <Mostra dos Melhores Filmes Brasileiros da Década de 70>, no <Cinesesc>.

The Soho Weekly News possui informações de que o filme foi exibido em Nova York de 27.02 a 04.03.1979, no Public Theater.

ACPJ/II acrescenta as canções "<Sem essa>", "<Choro de arcanjo>" e "<Rancho de Kirsi>"; e no elenco inclui <Caymmi, Dorival>; <Miranda, Ana Maria>; <Maravilha, Elke> e <Oliveira, Glória>.

CA/AF informa que o filme fez parte de uma retrospectiva sobre Nelson Pereira dos Santos realizada pelo <CEC> - <Centro de Estudos Cinematográficos> em Belo Horizonte, na sala Humberto Mauro. A retrospectiva aconteceu de 06.10.1979 a 16.10.1979



[sua seleção](#)

[enviar resultado](#)

[nova pesquisa](#)

[fim da página](#)

Base de dados : FILMOGRAFIA

Pesquisa : ID=003435 []

Referências encontradas : 1 [[refinar](#)]

Mostrando: 1 .. 1 no formato [Completo] [mudar formato](#)

página 1 de 1

1 / 1
 seleciona

JUBIABÁ

Outras remetências de título:

BAHIA DE TODOS OS SANTOS

Categorias

Co-produção / Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

35mm, COR, 100min, 2.742m, 24q, Eastmancolor

Data e local de produção

Ano: 1987

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: RJ

Certificados

Certificado de Produto Brasileiro 1.019, de 27.03.1987.

Data e local de lançamento

Data: 1987.09.17

Local: São Paulo

Sala(s): Belas Artes (Sala Portinari) e Metrópole

Sinopse

"O amor do negro Antônio Balduino pela loura Lindinalva. Tudo começou quando ele, ainda criança, foi morar na casa do Comendador Ferreira, pai de Lindinalva. O pequeno órfão ganhou a proteção do chefe da casa e o ódio da empregada portuguesa, Amélia. Expulso da casa dos ricos protetores, Balduino torna-se um homem famoso entre os malandros e marinheiros da beira do cais, lutador imbatível e amante famoso. Torna-se o imperador das ruas da Bahia. Mas o gigante negro tinha o coração escravo de Lindinalva e a cabeça de Jubiabá, o pai-de-santo." (Press-release)

Gênero

Drama

Termos descritores

Literatura; Negro; Comportamento Social

Descritores secundários

Adaptação para cinema; Malandro

Produção

Companhia(s) produtora(s): Regina Filmes; S.F.P. - Societé Française de Production

Companhia(s) co-produtora(s): Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.; Banco Econômico; Antenne 2

Direção de produção: Fonseca, Tininho; Petti, Roberto; Drumond, Chico; Schilke, Walter; Oliosí, José

Produtor associado: Santos, Nelson Pereira dos; Martinez, Alain; Faria, Betty

Distribuição

Companhia(s) distribuidora(s): Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Argumento/roteiro

Argumento: Sant'Anna, Ney

Roteiro: Amado, Jorge; Santos, Nelson Pereira dos; Raillard, Henry; Sant'Anna, Ney

Adaptação: Amado, Jorge; Santos, Nelson Pereira dos; Raillard, Henry; Sant'Anna, Ney

Estória: Baseada no romance <Jubiabá> de <Amado, Jorge>

Direção

Direção: Santos, Nelson Pereira dos

Assistência de direção: Corrêa, Luelane ; Guimarães, Tide; Sant'Anna, Ney

Continuidade: Batifoulier, Collete

Fotografia

Direção de fotografia: Medeiros, José

Assistência de câmera: Medeiros, Rui; Medeiros, Jaime

Fotografia de cena: Pereira Jr., Vantoen; Isidoro, Cristiana

Trucagens: Movedoll

Dados adicionais de fotografia

Eletricista: Silva, Guido José da; Silva, Valdeci Rodrigues da; Conceição, Rubem Ferreira; Oliveira, José Jorge de; Almeida, Antonio Carlos de

Som

Som direto: Dagoberto, Juarez; Saldanha, Jorge

Mixagem: Sasso, José Luiz

Dados adicionais de som

Ruídos de sala: Naudin, André; Fitoussi, Françoise

Assistente de som: Drumond, Romulo; Fernandes, Bruno

Montagem

Montagem: Lemiere, Yvon; Charoy, Ynes; Gabrielidis, Catherine; Lhermemier, Sylvie; Fresnot, Alain

Direção de arte**Direção de arte:** Paraiso, Juarez**Figurinos:** Berardi, Juan Carlos; Azevedo, Márcia de; Santos, Edsoleda dos**Dados adicionais de direção de arte****Contra-regra/acessórios de cenografia:** Silva, Inaldo**Montagem de cenário:** Borges, Marco Antônio; Oliveira, Ana Nery de; Conceição, Arnol; Paquetá; Pereira, Antonio Carlos; Carmo, Guaracy Ubirajara do; Oliveira, Manoel Borges de; Batista, José Milton**Maquiagem:** Tanlere, Marie France; Alves, Gisélia da Silva**Música****Direção musical:** Gil, Gilberto; Liminha, Serginho Trombone**Trilha musical:** Gil, Gilberto**Produção musical:** Gil, Gilberto; Liminha, Serginho Trombone**Canção****Título:** ABC;**Autor da canção:** Batatinha e Amado, Jorge;**Título:** Columbina;**Autor da canção:** Sá, Armando e Brito, Miguel;**Título:** Novo amor;**Autor da canção:** Batatinha e Simões, Jairo;**Título:** Nazaré das farinhas**Autor da canção:** Baiana, Zezinha e Batatinha**Identidades/elenco:**

Goussard, Françoise (Lindinalva)

Baiano, Charles (Antônio Balduino, Baldo homem)

Rouvel, Catherine

Guiomar, Julien

Faria, Betty (Madame Zaira)

Raillard, Henri (Gustavo)

Motta, Zezé (Rosenda)

Santana, Antônio José (Baldo criança)

Santana, Luís Santos de (Baldo moleque)

Issa, Tatiana (Lindinalva criança)

Soares, Jofre (Mestre Manoel)

Evaristo, Romeu (Gordo)

Marzo, Alexandra

Gusmão, Mário

Machado, Livia

Santana, Carlos Alberto

Bahia, Manfredo

Mello, Wilson

Ruas, Elaine

Santana, Edney

Rodrigues, Yumara

Pittman, Eliana

Penha, Oscar da

Nunes, Leonel

Sant'Anna, Márcia

Dêda, Harildo

Liguori, Alair
Cesário
Barbosa, Julio Carmo
Pavés, Manoel
Fumacinha
Conceição, Aguinaldo
Evaristo, Romeu
Santana, Luiz
Participação especial:
Pellegrin, Raymond (Comendador)
Souza, Ruth de
Othelo, Grande(Jubiabá)
Identidades/elenco:
Belinha, Arthur
Petti, Roberto
Matos, Timóteo Liberato de
Linhães, Haydil
Barata, Arivaldo
Bião, Arminda
Fumanchú
Santos, Eduardo Augusto dos
Gadelha, Mário
Gigi
Santos, Faustina Balbina
Conceição, Edvânio Santos
Santana, Roberto Santos
Santana, Nilton Santos de
Sodré, Jackson Damásio
Santos, Sergio Barreto dos
Flexa
Soares, Claudete
Petrovich, Carlos
Figurante(s):
Onofre, Waldir
Couto, Carlos Antonio

Conteúdo examinado: S

Fontes utilizadas:

[CB/Transcrição de letreiros-Cat](#)

Press-release

[Concine/87*](#)

O Estado de S. Paulo, 20.09.1987

[GNCTV/BCC96](#)

[CB/EMB-110.2-00515](#)

Fontes consultadas:

[JLS/site](#), acessado em 22.06.2007