



**O EQUILÍBRIO DE OPOSTOS EM TENDA DOS MILAGRES  
(1977): ANÁLISE DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA  
NOS DIÁLOGOS, NA MÚSICA E NARRATIVA VISUAL**

**THE BALANCE OF OPPOSITES IN TENT OF MIRACLES  
(1977): ANALYSIS OF CINEMATOGRAPHIC LANGUAGE  
IN DIALOGUES, MUSIC AND VISUAL NARRATIVE**

**Jairo Carvalho do Nascimento\***

**Universidade do Estado da Bahia – UFBA**

 <https://orcid.org/0000-0001-8410-0233>

[jairocine.uneb@gmail.com](mailto:jairocine.uneb@gmail.com)

**Milva Alves Magalhães\*\***

**Colégio Estadual de Tanque Novo (BA)**

 <https://orcid.org/0000-0001-7465-577X>

[milvatn1@gmail.com](mailto:milvatn1@gmail.com)

**RESUMO:** Este artigo apresenta uma análise de diálogos, de música e da narrativa visual, composição fotográfica da sequência de planos e enquadramento, de recortes do filme *Tenda dos milagres* (1977), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, elementos indicativos da importância da linguagem cinematográfica na criação fílmica: a cena do embate entre Pedro Archanjo e Nilo Argolo, caracterizada pelo debate sobre a produção e validade do conhecimento popular em torno da mestiçagem, e a análise do embate entre Pedro Archanjo e o professor Fraga Neto acerca da relação ciência e religião. *Tenda dos milagres*, adaptação homônima da obra de Jorge Amado, publicada em 1969, é um dos filmes de Nelson Pereira dos Santos mais aclamados pela crítica, com premiações em diversos festivais. Para atender aos objetivos deste artigo, do ponto de vista da fundamentação teórico-metodológica, nossa análise se baseia no campo da Teoria do Cinema e da Teoria Literária, especialmente nos estudos de Jacques Aumont e Michel Marie (1990), Marcel Martín (2003), Laurent Jullier e Michel Marie (2009), Jean-Claude Carrière (2015), Robert Stam (2008a; 2008b) e Linda Catarina Gualda (2010; 2011).

**PALAVRAS-CHAVE:** Tenda dos milagres; cinema; literatura; linguagem cinematográfica.

---

\* Estudante de pós-doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Educação, da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, sob a supervisão da Profa. Dra. Maria da Graça Jacintho Setton. Doutor em História Social pela Universidade Federal da Bahia (UFBA/Salvador/2015). Mestre em História Social pela Universidade Federal da Bahia (UFBA/Salvador/2004). Atualmente é Professor Titular, Nível A, Dedicção Exclusiva, da Universidade do Estado da Bahia (Campus VI/Caetitê). Professor do quadro permanente do Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Ensino, Linguagem e Sociedade/PPGELS (UNEB/Campus VI).

\*\* Professora efetiva da rede pública de ensino do Estado da Bahia e do município de Tanque Novo/BA. Mestre em Ensino, Linguagem e Sociedade pela Universidade do Estado da Bahia - UNEB.

**ABSTRACT:** This article presents an analysis of dialogues, music and visual narrative, photographic composition of the sequence of shots and framing, and of excerpts from the film *Tent of miracles* (1977), directed by Nelson Pereira dos Santos, elements that indicate the importance of cinematographic language in film creation: the scene of the clash between Pedro Archanjo and Nilo Argolo, characterized by the debate on the production and validity of popular knowledge about miscegenation, and the analysis of the clash between Pedro Archanjo and Professor Fraga Neto about the relationship between science and religion. *Tent of miracles*, an adaptation of the work by Jorge Amado, published in 1969, is one of the most critically acclaimed films by Nelson Pereira dos Santos, with awards at several festivals. In order to meet the objectives of this article, from the point of view of theoretical and methodological foundations, our analysis is based on the field of Film Theory and Literary Theory, especially on the studies of Jacques Aumont and Michel Marie (1990), Marcel Martin (2003), Laurent Jullier and Michel Marie (2009), Jean-Claude Carrière (2015), Robert Stam (2008a; 2008b) and Linda Catarina Gualda (2010; 2011).

**KEYWORDS:** Tent of miracles; cinema; literature; cinematographic language.

## INTRODUÇÃO

**Fraga Neto:** Gostaria de saber como você, homem de ciência, acredita em candomblé, em orixás, em coisas tão primitivas. Por que você acredita, não é Oju Obá?

**Pedro Archanjo:** Gosto de dançar, professor, e tirar cantigas para os santos, e ver as filhas na roda, tão lindas...

**Fraga Neto:** Não quis lhe ofender, desculpe! Apenas como sou materialista, queria saber como você consegue conciliar o sim e o não.

O trecho acima, presente no filme *Tenda dos milagres* (1977), de Nelson Pereira dos Santos, corresponde a uma conversa entre Pedro Archanjo e o professor comunista da Faculdade de Medicina da Bahia, Fraga Neto. Ela revela e sintetiza alguns dos temas tratados na obra de Jorge Amado, na qual o filme homônimo foi inspirado: a defesa da mestiçagem e a valorização da cultura negra para a sociedade brasileira. Ao final do diálogo, regado a cachaça, Pedro Archanjo diz que sabe “conciliar a teoria e a vida”, ou seja, o lado científico com a cultura popular, e que é preciso “amar o povo” e não a ciência. Por fim, sustenta a tese da miscigenação como um elemento fundamental para o povo brasileiro: “Um dia haverá uma cultura brasileira, nem de negros nem de brancos, mestiça, e com a ajuda dos orixás”.

Tanto o filme quanto o romance são obras clássicas da cultura brasileira. *Tenda dos milagres* é um dos principais livros de Jorge Amado, com grande número de traduções em dezenas de países. O filme de Nelson Pereira dos Santos, por sua vez, lançado menos de uma década depois do romance amadiano, é um dos principais filmes com temática racial do cinema brasileiro, com premiações em diversos festivais.

Este artigo busca analisar diálogos, a música e a narrativa visual em determinadas cenas do filme *Tenda dos milagres* (1977), a partir dos embates entre Pedro Archanjo

*versus* Nilo Argolo e Pedro Archanjo *versus* Fraga Neto, para evidenciar a importância da linguagem cinematográfica na construção de sentidos no cinema. Para alcançar tal objetivo, e sistematizar didaticamente o texto, dividimos o artigo em três partes: na primeira seção, apresentaremos aspectos biográficos de Nelson Pereira dos Santos, versando sobre informações de sua vida pessoal e filmografia; na seção seguinte, abordaremos o filme *Tenda dos milagres* do ponto de vista da produção e do seu contexto de lançamento, trazendo uma breve discussão sobre a relação da literatura com o cinema; e por fim, na última parte, discutiremos sobre os embates travados entre os personagens Pedro Archanjo/Nilo Argolo e Pedro Archanjo/Fraga Neto, pontuando os diálogos, a música e a composição visual das cenas.

### NELSON PEREIRA DOS SANTOS: AUTOR E OBRA

Nelson Pereira dos Santos é um dos principais nomes da história do cinema brasileiro. Talvez, ao lado de Glauber Rocha, sejam os dois mais significativos diretores de cinema e intelectuais do Cinema Novo. Com influência do neorealismo italiano e da Nouvelle Vague Française, o Cinema Novo foi um movimento cultural e cinematográfico que direcionou parte da produção brasileira entre o final da década de 1950 e anos 1960, que, dentre tantas características, combateu a produção comercial dos filmes da Chanchada e de Hollywood, preconizou uma estética política em produzir filmes que denunciassem as mazelas sociais e econômicas do Brasil e valorizou como temática o sertão, a fome, os conflitos no mundo agrário do Nordeste, a favela e as desigualdades sociais nas grandes cidades. Nelson Pereira dos Santos foi um dos precursores e integrante ativo, e Glauber Rocha, o nome mais reconhecido internacionalmente, autor de filmes premiados (*Deus e o diabo na terra do sol*, *Terra em transe* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*) e de ter sido porta-voz do movimento com seus textos escritos sobre esse contexto brasileiro.

Nelson Pereira dos Santos nasceu em 22 de outubro de 1928, na cidade de São Paulo. Filho de Antônio Pereira dos Santos, alfaiate, e de Angelina Binari dos Santos, dona de casa. A família morava no Brás, bairro de forte presença de imigrantes italianos (sua mãe era filha de italianos). Teve uma boa formação no ensino, estudando em bons colégios. No ensino superior, estudou na prestigiada Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. Concluiu o curso em 1952, mas nunca atuou na área. Iniciou

sua vida profissional trabalhando como jornalista, revisor do periódico Diário da Noite (MIRANDA; RAMOS, 2004).

O seu gosto pelo cinema vem desde a infância, quando seus pais levavam a família para assistir, aos domingos, no Cine-Teatro Colombo, a todos os filmes em exibição durante a matinê. Ele recordou, em entrevista, que um filme que o marcou na sua infância foi um western, da trajetória do herói caubói para ficar com a mulher amada (Nelson Pereira dos Santos *apud* RAMOS, 2007). Na juventude, participou de grupos de teatro e de cineclubes. Viajou para Paris, em 1949, onde permaneceu por dois meses, visitando salas de cinema e conhecendo o acervo da Cinemateca Francesa (MIRANDA; RAMOS, 2004).

Sua primeira experiência no cinema, como realizador, foi Juventude, documentário de média metragem que dirigiu em 1950, junto com Mendel Charatz, e retratava a juventude operária paulistana. Interessado em fazer cinema, vai morar no Rio de Janeiro. Trabalhou como assistente de direção nos filmes Agulha no palheiro (1952), de Alex Viany, e Balança, mas não cai (1953), de Paulo Vanderley (MIRANDA; RAMOS, 2004).

Seu filme de estreia, o primeiro longa-metragem foi Rio, 40 graus, uma obra-prima do cinema nacional. De conteúdo social, mostrando o “choque” entre favela *versus* asfalto, conta a história de adolescentes negros que descem o morro para vender amendoim em pontos turísticos da cidade. O filme impactou Glauber Rocha. Segundo ele, Rio, 40 graus inspirou uma geração de jovens e mostrou “[...] uma nova perspectiva para o cinema brasileiro. Assim como eu, naquele tempo tateando a crítica, despertei violentamente do ceticismo e me decidi a ser diretor de cinema brasileiro nos momentos que estava assistindo Rio, 40 graus, garanto que oitenta por cento dos novos cineastas brasileiros sentiram o mesmo impacto” (ROCHA, 2003, p. 105-106). E Glauber Rocha ainda afirmou: “O autor no cinema brasileiro se define em Nelson Pereira dos Santos” (2003, p. 104). O renomado crítico de cinema francês, André Bazin, fez elogios ao filme e o classificou como uma obra neorrealista (FIGUEIRÔA, 2004, p. 39).

É considerado o filme fundador do Cinema Novo. O cineasta Cacá Diegues, um dos membros do grupo de jovens cineastas que atuaram no movimento cinemanovista, revelou a sua visão sobre a importância de Rio, 40 graus para a cultura brasileira.

Depois de “Rio 40 graus”, nunca mais a cultura brasileira poderia ser a mesma. Ela tinha sido levada para as ruas em busca da verdade e da compaixão em nome da justiça e da beleza, dos sonhos que alimentaram o que de melhor fizemos em nosso cinema. Se sua contemporânea Bossa Nova era, na música, aquilo que aquela geração

sempre sonhara para o Brasil, um projeto de harmonia e elegância para um país miserável e em chamas, o cinema inaugurado por “Rio 40 graus” nos exibia a face dolorosa do Brasil que não queríamos mais que existisse e que, portanto, não devíamos esquecer<sup>1</sup>.

Rio, 40 graus foi produzido em 1955. Foi liberado pela Censura, mas proibido de ser lançado, proibição feita pelo chefe do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP), coronel Geraldo de Meneses Cortes, que classificou o filme como inapropriado pois apresentava uma visão negativa do Rio de Janeiro, mostrava favela e miséria, além de questionar o fato de que na cidade a temperatura nunca chegara a 40 graus, numa clara referência ao título. Em outras palavras, na visão do referido coronel, a película produzia uma imagem para o exterior de uma cidade quente e com graves problemas sociais. O filme estrearia no ano seguinte, em março, com boa repercussão de público e valorizado pela crítica (PINTO, 2015).

Depois dessa sua obra de estreia, Nelson Pereira dos Santos dirigiria mais de 20 filmes ao longo de sua carreira, com grande talento profissional e atento aos problemas sociais e políticos do Brasil. Citemos apenas três, a título de informação.

Rio Zona Norte, lançado em 1957, retrata a vida de um sambista e compositor carioca, Espírito da Luz, interpretado pelo ator Grande Otelo. Sujeito simples e honesto, Espírito é enganado por seus parceiros musicais, especialmente por Maurício (ator Jece Valadão), que se apropria de suas composições e as vende sem dar o devido crédito ao seu verdadeiro autor. Robert Stam, pesquisador estadunidense, enfatizou que o filme mostra “[...] as formas de exploração de classe racialmente informadas. [...] *Rio Zona Norte* mostra os negros como pessoas social e economicamente marginalizadas” (2008a, p. 242; 245). O filme recebeu os prêmios de Melhor Ator para Grande Otelo e o de Argumento para Nelson Pereira dos Santos, no V Festival de Cinema do Distrito Federal (1957); e o Prêmio Especial do Júri do Festival de Montevideu (1958), no Uruguai (SILVA NETO, 2002, p. 704). Glauber Rocha o considera uma obra-prima, um “realismo crítico” da sociedade brasileira: “Um olhar agudo sobre o mundo – revelando-o sem encobrir as pequenas verdades e evidenciar as pequenas mentiras otimistas” (2003, p. 109).

Vidas secas, de 1963, é uma obra-prima do cinema nacional. Baseado no romance homônimo de Graciliano Ramos, conta o drama de Fabiano, chefe de família

---

<sup>1</sup> Trecho de uma citação de Cacá Diegues presente no discurso do jornalista Cícero Sandroni, em recepção a Nelson Pereira dos Santos em sua posse na Academia Brasileira de Letras. Fonte: <https://www.academia.org.br/academicos/nelson-pereira-dos-santos/discurso-de-recepcao>. Acesso em: 17 mar. 2024.

de retirantes que sofre as angústias da fome e miséria no sertão nordestino, condicionadas pela seca e exploração do trabalho por parte da elite rural de fazendeiros. No elenco principal estão Átila Iório, no papel de Fabiano, e Maria Ribeiro interpretando Sinhá Vitória. E Jofre Soares no papel do Fazendeiro (SILVA NETO, 2002, p. 847-848). Muito aclamado pela crítica, foi sucesso nos festivais por onde passou, recebendo prêmios importantes tais como Prêmio Humberto Mauro, Prêmio Governador da Guanabara/RJ (1963), Prêmio Melhor Filme de Arte e Ensaio no Festival de Cannes (1964), Prêmio da Crítica Cinematográfica, Prêmio Cine-Clube no Festival de Lisboa (1964) e Prêmio Giano D'Oro no Festival de Sestri-Levante, na Itália (1964) (SILVA NETO, 2002, p. 847-848). Glauber Rocha teceu grandes elogios, ao ponto de dizer que se tratava de uma obra com características do realismo-socialista e atribuiu ao filme, do ponto de vista do cinema, “uma consistência cultural revolucionária maior, no caso imediato, do que a própria obra de Graciliano Ramos” (ROCHA, 1981, p. 25).

Memórias do cárcere, filme de 1984, também baseado em obra homônima de Graciliano Ramos, narra o período em que Graciliano Ramos, interpretado pelo ator Carlos Vereza, ficou preso durante o Governo de Vargas, de março de 1936 a janeiro de 1937, acusado de ter participado da Intentona Comunista. O filme retrata a memória desse período em que ficou detido. O filme recebeu diversos prêmios, entre eles o de Melhor filme no Festival de Cinema de Gramado (1984), o Prêmio da Crítica Internacional de Melhor Filme no Festival de Cannes (1984/França) e o de Melhor Filme no Festival de Tashkent (1984/URSS) (SILVA NETO, 2002, p. 515).

Para além da atuação como cineasta, Nelson Pereira dos Santos exerceu, ao longo da vida, alguns cargos e funções em associações e conselhos culturais, dentre eles listamos: foi jornalista, trabalhando como redator do Jornal do Brasil (1956-1968); “Diretor do Setor de Arte Cinematográfica da Universidade Federal Fluminense; Fundador e primeiro Presidente da Associação Brasileira de Cineastas; Presidente de Honra do Comitê de Cineastas Latino-Americanos; Conselheiro da Fundação do Novo Cinema Latino-Americano”<sup>2</sup>.

No campo da educação, exerceu a carreira de professor no ensino superior, além de ter contribuído na fundação de um curso de graduação na área de Cinema: foi professor no curso de Cinema da Universidade de Brasília (UnB); fundador e professor

<sup>2</sup> **CÂMARA MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO.** Projeto de Decreto Legislativo nº 66/2009 que concede o título de cidadão honorário do município do Rio de Janeiro a Nelson Pereira dos Santos, de autoria do Vereador Renato Moura. Rio de Janeiro, 26 nov. 2009.

do curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF); professor convidado da Universidade da Califórnia, Los Angeles (UCLA, 1988); professor convidado da Columbia University (Nova York, 1990)<sup>3</sup>.

Nelson Pereira dos Santos, por conta de sua larga e relevante contribuição para o cinema brasileiro, pela contribuição no ensino superior ao lecionar e criar cursos de cinema, entrou para a Academia Brasileira de Letras em 2006, tornando-se o primeiro cineasta a ingressar na instituição. Um justo reconhecimento a este intelectual engajado em criticar e revelar as mazelas sociais do Brasil em suas obras, bem como agir politicamente na sociedade por um país mais humano e justo.

Na vida pessoal, foi casado com a antropóloga Laurita Andrade Sant'Anna dos Santos, durante 49 anos (casaram-se em 1949). Teve quatro filhos: Nelson, Ney e Márcia, com Laurita; e Diogo, fruto de uma outra relação (SOUZA, 2008).

Faleceu no Rio de Janeiro, em 21 de abril de 2018, aos 89 anos. No Oscar 2019, no momento *In Memoriam*, em que a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas presta homenagem aos profissionais do cinema que faleceram no ano anterior, ele foi um dos mais de 40 nomes lembrados no telão da cerimônia<sup>4</sup>.



## TENDA DOS MILAGRES: PRODUÇÃO, CONTEXTO E RELAÇÃO COM A LITERATURA

Tenda dos milagres, ao lado de Rio, 40 graus e Rio Zona Norte, completa a trilogia racial da filmografia de Nelson Pereira dos Santos. Obra importante da cinematografia nacional. Diferentemente do começo da carreira, não teve dificuldades financeiras para produzi-lo, tal qual Rio, 40 graus. Para Rio, 40 graus, teve problemas em levantar recursos “pois ninguém queria fazer um filme com personagens negros” (Nelson Pereira dos Santos *apud* RAMOS, 2007, p. 325).

O filme foi rodado durante cinco meses, com locações em Salvador, entre o final de setembro de 1975 ao começo de fevereiro de 1976 (SOUZA, 2012, p. 128). Até aquele momento, foi a produção mais cara realizada por ele, ultrapassando mais de Cr\$ 3 milhões de cruzeiros (Pereira, 1977b).

<sup>3</sup> CÂMARA MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. Projeto de Decreto Legislativo nº 66/2009 que concede o título de cidadão honorário do município do Rio de Janeiro a Nelson Pereira dos Santos, de autoria do Vereador Renato Moura. Rio de Janeiro, 26 nov. 2009.

<sup>4</sup> **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 fev. 2019. Segundo Caderno, p. 6.

Foi dirigido e roteirizado por Nelson Pereira dos Santos. Na elaboração do roteiro, contou com a participação e colaboração do próprio Jorge Amado na escrita dos diálogos.

Inspirado no romance *Tenda dos milagres*, publicado originalmente em 1969. É o 16º livro de Jorge Amado. O romance aborda temas importantes para a história social brasileira, na perspectiva da valorização da cultura negra, que se faz presente na defesa da mestiçagem e do candomblé, a tradição da religiosidade de matriz africana. Segundo o historiador João José Reis, trata-se de “um apaixonado manifesto em defesa da mestiçagem, que é insistentemente definida como a ‘solução brasileira para o conflito racial’ pelo herói Pedro Archanjo”, em que “Racismo e antirracismo é o embate ideológico e cultural que ocupa o centro da cena do romance de Amado” (2008, p. 293; 294).

Ambientado no Pelourinho, o romance tem como fio condutor a vida e trajetória de Pedro Archanjo, um intelectual popular que aprendeu a ler sozinho e, quando homem feito, “aprofundou-se no estudo da antropologia, da etnologia e da sociologia” (Amado, 2008, 159), e escreveu quatro livros que abordavam o folclore, os costumes populares e os problemas raciais no Brasil: *A vida popular na Bahia* (1907), *Influências africanas nos costumes da Bahia* (1918), *Apontamentos sobre a mestiçagem nas famílias baianas* (1928) e *A culinária baiana: origens e preceitos* (1930) (Amado, 2008, p. 159). Nasceu em 1868 e faleceu em 1943, aos 75 anos, tendo o Pelourinho como palco de seu nascimento, de sua vida, aprendizados e ensinamentos, e de sua morte: “Aqui, no território do Pelourinho, nessa universidade livre, na criação do povo nasce a arte” (AMADO, 2008, p. 12).

Pedro Archanjo era funcionário da Faculdade de Medicina da Bahia e sua obra provocou um debate no seio da instituição, justamente por elogiar a miscigenação e valorizar a cultura negra. Foi contestado pelo professor Nilo Argolo, que, influenciado pelas teorias raciológicas europeias, acreditava na superioridade da “raça branca”, que o atraso do país era provocado pela miscigenação e que os negros eram degenerados. Na Faculdade de Medicina, Archanjo é defendido pelo professor Fraga Neto.

A trama se passa em dois tempos. Em 1968, com a chegada do professor estadunidense James Levenson, da Universidade de Columbia, que veio conhecer a Bahia e a obra do ilustre baiano Archanjo, e os preparativos para a comemoração do centenário de Archanjo. James Levenson contou com a colaboração do poeta Fausto

Pena, que realizou pesquisa sobre Pedro Archanjo para repassar ao referido professor. O outro tempo, diz respeito ao período da vida adulta de Archanjo.

Um outro dado interessante é que, no quadro de personagens, alguns dos principais, embora fictícios, foram inspirados em pessoas reais, caso de Pedro Archanjo, Nilo Argolo e Pedrito Gordo, e alguns outros personagens são reais, transferidos para o romance com o seu nome verdadeiro, como é o caso de José Calasans. João José Reis (2008), que escreveu o posfácio de *Tenda dos milagres* (edição citada neste artigo), faz a apresentação desses personagens e revela a vinculação com a vida real. Pedro Archanjo corresponderia ao baiano Manuel Querino (1851-1923), etnólogo e abolicionista, autor dos livros *A raça africana e os seus costumes na Bahia* (1916) e *A arte culinária na Bahia* (1928). Nilo Argolo, por sua vez, seria o médico e etnólogo maranhense Nina Rodrigues (1862-1906), autor de *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil* (1894) e *O animismo fetichista dos negros baianos* (1900), um grande defensor das teorias raciológicas europeias (o racismo científico), seguidor da Escola Positiva do italiano Cesare Lombroso, para quem o negro tinha potencial propensão ao crime devido às suas características físicas e culturais. Já Pedrito Gordo corresponde ao delegado Pedro Azevedo Gordilho, tido como um grande perseguidor do candomblé (Reis, 2008). José Calasans era professor da UFBA e pesquisador da Guerra de Canudos e da vida e obra de Antônio Conselheiro, responsável por libertar o tema da Guerra de Canudos da “gaiola de ouro” de *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha (NASCIMENTO, 2008).

Do romance para o filme, no elenco principal, no papel de Pedro Archanjo, dois atores o interpretaram: o cantor, compositor e músico carioca, Jards Macalé (Pedro Archanjo jovem/20 aos 40 anos) e o baiano Juarez Paraíso (Pedro Archanjo adulto/40 aos 75 anos), professor da UFBA, do curso de Artes Plásticas. Na verdade, ambos não eram atores profissionais. Jards Macalé tinha feito um único trabalho no cinema, antes, também com Nelson Pereira dos Santos, em *Amuleto de Ogum* (1974), em que atuou no papel de um cego repentista (Pereira, 1977a). E Juarez Paraíso é a sua primeira experiência como ator. E foi sugerido a ele que não “atuasse”, e sim fosse “ele mesmo” (Souza, 2012, 129). James Levenson foi interpretado por Laurence R. Wilson. No papel de Nilo Argolo, o ator cearense Nildo Parente, muito atuante no cinema e em novelas. O ator carioca Hugo Carvana, com passagem pelo Cinema Novo, em que atuou em diversos filmes, fez o papel de Fausto Pena. Sônia Dias, atriz baiana, deu vida a Ana

Mercedes, namorada de Fausto Pena, e teve um caso com James Levenson. E, por fim, o ator Gildásio Leite, que interpretou o professor Fraga Neto<sup>5</sup>.

Nelson Pereira dos Santos, ao adaptar para o cinema a trajetória de Pedro Archanjo, usou um recurso, a metalinguagem. A metalinguagem, na concepção de Samira Chalhub, corresponde a “[...] uma leitura relacional, isto é, mantém relações de pertença porque implica sistemas de signos de um mesmo conjunto onde as referências apontam para si próprias, e permite, também, estruturar explicativamente a descrição de um objeto” (2005, p. 8). Nesse sentido, no campo do cinema, é quando um filme faz referência ao cinema, como em *Os boas vidas* (1953), de Frederico Fellini, em que aparece uma atriz de cinema de Roma, Lilia Landi, como jurada de um concurso de beleza, ou quando os personagens Fausto e Sandra assistem a um filme em uma sala de cinema. O recurso da metalinguagem aproxima o espectador do cinema, mostrando sua magia e segredos: “permite que o público experimente, ainda que de forma imaginária, do processo de construção da narrativa. [...] propicia um ‘jogo’ mais aberto e, de certa forma, mais democrático com o espectador – uma vez que explicita suas próprias regras” (ANDRADE, 1999, p. 67).

No caso de *Tenda dos milagres*, é o filme dentro do filme, o cinema “falando” dele mesmo, um recurso ainda mais requintado que Nelson Pereira dos Santos ousou em fazer. O personagem de Hugo Carvana, Fausto Pena, é um jornalista que está produzindo um filme sobre Pedro Archanjo. E a história se desenrola sem ter uma linearidade de tempo tradicional, é cheia de idas e vindas, o tempo de Pedro Archanjo e o tempo de produção do filme. Por conta disso, foi elogiado pelo crítico Rubens Ewald Filho: “Essa construção do roteiro é realmente inteligente e permite a Nelson trabalhar com muita liberdade [...], e fazer seu melhor filme desde *Vidas Secas*, em 1963” (1978, s/p).

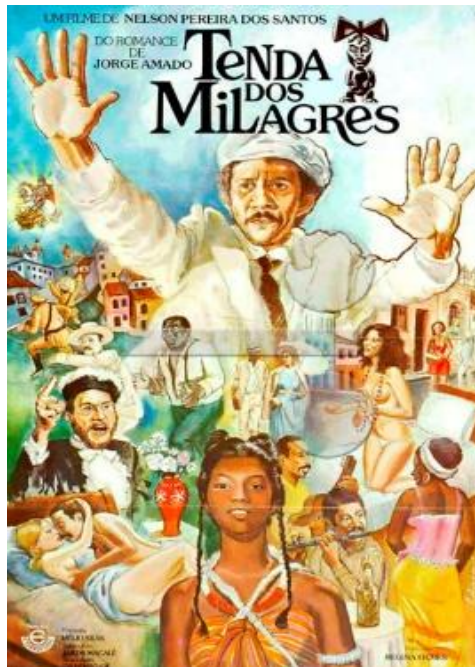
O seu cartaz mostra diversos elementos da Bahia de Jorge Amado e de aspectos do filme. O cartaz foi feito pelo pintor e artista plástico Pedro Hélio Lobianco. Cartaz feito na técnica do desenho, com dimensão 91cm X 61cm. Essa técnica era muito comum na década de 1970, pois, diferente da fotografia, ela dava certa liberdade para o artista em construir sua narrativa a partir das referências do filme, sua história e

---

<sup>5</sup> Gildásio Leite nasceu em Vitória da Conquista, em 27 de dezembro de 1945. Faleceu em 27 de dezembro de 2019. Foi ator, professor e diretor de teatro. No cinema, como ator, além de *Tenda dos milagres* também trabalhou nos seguintes filmes: *O cangaceiro* (1969), de Giovanni Fago; *J. S. Brown, o último herói* (1978), de José Frazão; *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles; *Cascalho* (2004), de Tuna Espinheira; *A doce flauta de liberdade* (2014), de George Neri; e *Viva o polvilho brasileiro* (2016), de Roberto Jaffier.

personagens. Lobianco nasceu no Rio de Janeiro, em 1939 (está com 84 anos). Fez capas de discos para Chico Buarque, Elis Regina e Jorge Bem, dentre outros<sup>6</sup>.

Figura 1. Cartaz original do filme



Fonte: [www.bcc.org.br/cartazes](http://www.bcc.org.br/cartazes).

O cartaz acima mostra uma Bahia multifacetada do ponto de vista cultural. No centro da imagem, em destaque, em plano de fundo, aparece o personagem Pedro Archanjo, com um terno branco, talvez uma referência à cultura dos adeptos do candomblé em usar roupas brancas em respeito às suas tradições. Outros sujeitos e categorias sociais aparecem na imagem: homens e mulheres, brancos e pretos, professor e policial. Mostra referência a elementos como música e samba, ou ritmos vinculados à religiosidade de matriz africana, com dois homens pretos tocando instrumentos. O cartaz, por fim, mostra duas mulheres brancas em poses sensuais, ambas na cama, enquanto as figuras femininas negras estão devidamente vestidas.

O filme foi lançado em 13 de novembro de 1977, no Rio de Janeiro, em diversas salas de cinema. Contou com boa publicidade. Em release publicado em um jornal, informava que se tratava de “O mais importante filme realizado sobre a raça

<sup>6</sup> Disponível em: <https://www.catalogodasartes.com.br/artista/Pedro%20Lobianco%20%281939%29/>. Neste site, existem outras obras do artista Lobianco. Ver também: <https://www.facebook.com/phlobianco>. Acesso: 24 fev. 2024.

brasileira” (ver figura 02). Em São Paulo, foi lançado no dia 30 de janeiro de 1978, em várias salas de cinema (MOTTA, 1978, p. 19).

Figura 2. Release do filme no jornal *O Globo* (RJ)



Fonte: *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 nov. 1977. *O País*, p. 5.

Em termos de bilheteria, parece que o filme não alcançou bons resultados. Ele não figura na publicação da ANCINE dos filmes brasileiros com mais de 500 mil espectadores, entre 1970 e 2013. Nesse período, apenas três filmes de Nelson Pereira dos Santos ultrapassaram essa marca: Na estrada da vida, Milionário e José Rico (1980), com 1.276.979; Memórias do cárcere (1984), com 1.113.125; e Como era gostoso o meu francês (1972), com 991.138<sup>7</sup>. Talvez a extensão do filme, com 148 minutos (quase 3 horas de duração), de ter uma temática densa, que é a pauta racial, e o fato de a sociedade brasileira ser racista, tais fatores não tenham atraído o público para as salas de cinema.

Não obstante, a repercussão em festivais e de crítica foi muito grande. No 10º Festival de Brasília (1977), recebeu quatro prêmios: Melhor Filme; Melhor Direção;

<sup>7</sup> ANCINE. *Filmes Brasileiros com mais de 500.000 espectadores - 1970 a 2013*. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA). Brasília, 2013.

Melhor Atriz Coadjuvante para Sônia Dias; e Melhor Trilha Sonora para Jards Macalé e Gilberto Gil (Silva Neto, 2002, p. 785). Ainda, em 1977, representou o Brasil no Festival de Berlim, indicado a Urso de Ouro (Labaki, 1998, p. 1). E foi a indicação brasileira para o Oscar em 1978, de Melhor filme Estrangeiro, mas não figurou entre os finalistas<sup>8</sup>.

Em relação à crítica, o filme foi muito bem recebido. O crítico Fernando Ferreira, no jornal O Globo, escreveu:

Como espetáculo, um triunfo do cinema brasileiro, o filme mais importante da fase atual do nosso cinema no encaixo da conquista do mercado. Produção notável na forma, na inteligência da reconstituição, na discussão política e antropológica e na definição paisagística de uma Bahia que jamais pareceu tão viva e verdadeira<sup>9</sup>.

Em outra passagem, Fernando Ferreira exalta a estratégia de Nelson Pereira dos Santos de transformar Fausto Pena em um jornalista cineasta, por isso a iniciativa de contar a história a partir de um filme, o “filme-dentro-do-filme”. É um filme, sobretudo, sobre o cinema brasileiro, seus dilemas e suas dificuldades de produção.

O crítico Aníbal Fernando, na Folha de S. Paulo, fez elogios à obra, ao tempo em que ponderou que não é fácil dirigir filmes no Brasil, que Nelson Pereira dos Santos teve que lutar contra as condições materiais do mercado brasileiro de cinema, como falta de estrutura e problemas técnicos (como a captação de som), bem como a capacidade de “driblar” a Censura, no entanto ele conseguiu fazer uma “rigorosa descrição dos cenários, modos e costumes da época”. Resumiu assim: “Um filme antienlatado, sem dúvida. Um filme despojado, bruto nas suas imagens, poético, um levantamento generoso de uma generosidade brasileira que hoje está ameaçada pela TV e pelas tentativas oficiais de puxar essa mesma cultura popular” (FERNANDO, 1977, p. 29).

## LITERATURA E CINEMA: UMA RELAÇÃO COMPLEXA E NECESSÁRIA

Uma característica importante que marcou a obra de Nelson Pereira dos Santos é a sua paixão pela literatura, inclinação que o fez ser um dos diretores que mais realizou adaptações de obras literárias para o cinema. Inclusive, como ele mesmo contou em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, em 2006, teve até filme com “adaptação não declarada”, que foi Rio, 40 graus.

<sup>8</sup> Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0080004/>. Acesso: 15 abr. 2024.

<sup>9</sup> O Globo, Rio de Janeiro, 16 nov. 1977. Rio Show, p. 36.

Meu primeiro filme, "Rio 40 Graus", é um caso de adaptação de obra literária não declarada. Argumento e roteiro são de minha autoria, mas é transparente a influência de Jorge Amado: os principais personagens, que conduzem todas as histórias e sub-histórias do filme, são meninos que vivem no morro, negros e pobres, bem como o olhar amadiano de "Jubiabá" e "Capitães da Areia" da cidade dividida entre ricos cínicos e pobres honestos, sobre a qual paira a nuvem vermelha da Revolução...<sup>10</sup>

A filmografia de Nelson Pereira dos Santos, inspirada em obras literárias, constitui mais de 50% de sua obra. Adaptou novelas, romances, contos e peça teatral.

**Quadro 01.** Filmes adaptados da literatura

Filme	Obra original	Autor
Vidas secas (1962)	Livro	Graciliano Ramos
Boca de ouro (1963)	Peça	Nélson Rodrigues
El Justicero (1967)	Livro	João Bethencourt
Fome de amor (1968)	Novela	Guilherme Figueiredo
Azyllo muito louco (1970)	Livro	Machado de Assis
Tenda dos milagres (1977)	Livro	Jorge Amado
Um ladrão (1982/Curta)	Conto	Graciliano Ramos
Missa do galo (1982/Curta)	Conto	Machado de Assis
Memórias do cárcere (1984)	Livro	Graciliano Ramos
Jubiabá (1987)	Livro	Jorge Amado
A terceira margem do rio (1994)	Conto	Guimarães Rosa
Cinema de lágrimas (1995)	Conto	Silvia Oroz

Fonte: Quadro organizado pelos autores, a partir de diversas fontes.

Ele foi um leitor ávido de romances de escritores brasileiros, mas não se aventurou na literatura. Preferiu o cinema, que, segundo ele, era uma linguagem mais acessível à sua formação, e o contexto comercial de São Paulo também favoreceu sua inclinação:

Passei para o cinema porque achei que era mais fácil fazer um filme do que escrever um livro e também porque era moda. Sou daquela geração que assistiu ao fim da Segunda Guerra, passou pelo início dos anos 1950... Naquela época, o que faziam em São Paulo, ninguém acredita... Aqui era a sede da indústria cinematográfica brasileira, com grandes estúdios<sup>11</sup>.

De Jorge Amado, além do filme em análise, adaptou Jubiabá, em 1987. O amuleto de Ogum, lançado em 1974, não foi baseado em obra direta de Jorge Amado, mas foi a leitura de *Tenda dos milagres* que o conduziu a realizar esse filme: "Antes de

<sup>10</sup> Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/nelson-pereira-dos-santos/discurso-de-posse>. Acesso: 17 mar. 2024.

<sup>11</sup> Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/jorge-amado-por-nelson-pereira-dos-santos/>. Acesso: 15 abr. 2024.

fazer *Amuleto*, li *Tenda dos Milagres*, e você me abriu a cabeça com seu livro e seu respeito a essas manifestações religiosas espontâneas, brasileiras... que antigamente desconhecia e ignorava”<sup>12</sup>.

Do ponto de vista da adaptação, ao se referir a *Tenda dos milagres*, Nelson Pereira dos Santos procurou criar um elo de ligação direta entre as duas obras, sugerindo uma fidelidade mais intensa com o romance, embora reconhecesse que nem “tudo” foi possível manter.

O filme é um grande debate da questão cultural. Foi uma nova experiência de adaptação literária. “*Vidas secas*” foi bem mais simples. A ação era concentrada e os personagens limitados. No caso do Jorge Amado, o trabalho foi mais complicado. Procurei levar para o filme não só o que o romance diz, mas também como ele diz. Tentei conservar no filme o estilo de narrativa do romance. É claro que tive que sacrificar personagens e cenas do livro. Mas a trajetória de Pedro Archanjo e a consciência de uma luta no plano das idéias e dos acontecimentos, está toda no filme (Nelson Pereira dos Santos *apud* PEREIRA, 1977b, p. 3). (grifo nosso)

A ideia de fidelidade não existe. O processo de adaptação de uma obra literária para um filme corresponde, na verdade, a uma tradução, a criação de um novo produto.

Ambas as linguagens produzem impressões de realidade, não reproduzem a realidade, e sim fazem reconstruções, representações e recortes do mundo, como qualquer outra forma de expressão, seja a pintura, a fotografia ou a música. Essa é uma característica que une a literatura e o cinema. Outra particularidade que as aproxima é a estrutura narrativa, a maneira como contam uma história, uma trama, um enredo, cada uma ao seu modo. Sob esse aspecto, Linda Catarina Gualda indica esse vínculo: “Romance e filme andam lado a lado o tempo todo, sempre foi assim e está ainda mais forte agora, no cinema cada vez mais narrativo” (Gualda, 2011, p. 298). Por outro lado, Linda Catarina Gualda vê essa relação de adaptação como “um trabalho de reinterpretação, através de um outro olhar, outro discurso, outro prisma e, muitas vezes, outra ideologia (2011, p. 298). Assim, a autora diz que a obra filmica não pode “[...] ser considerada uma mera cópia da literária, mas sim autônoma, independente, que mantém relação com a obra de partida, mas conserva características e motivações próprias” (GUALDA, 2010, p. 202). E completa: “Por essa razão, não se pode priorizar a fidelidade ao texto original, pois não é possível encontrar uma correspondência total entre dois textos que pertencem a semas diferentes” (GUALDA, 2010, p. 203).

<sup>12</sup> Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/jorge-amado-por-nelson-pereira-dos-santos/>. Acesso: 15 abr. 2024

Para Robert Stam, em seu livro *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação* (2008b), a relação literatura/cinema deve ser analisada a partir de uma nova perspectiva, valorizando o processo de transformação de um texto literário em uma obra fílmica. A ideia de fidelidade, de se buscar a fidelidade, corresponde a uma visão tradicional e simplista, pois a migração de uma linguagem para outra, para Stam, se dá a partir de um processo de transformação e releitura. Ademais, ocorre uma migração “trans-mídia”. No processo de releitura, o diretor de cinema pode, seguindo critérios comerciais e/ou estéticos, incorporar aspectos de outros gêneros para além do original/obra-fonte.

Na realidade, podemos questionar até mesmo se a fidelidade estrita é possível. Uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008b, p. 20).

O cineasta francês François Truffaut, em seu livro *O prazer dos olhos: escritos sobre cinema* (2005), ao analisar a relação literatura e cinema, escreveu: “O único tipo de adaptação válido é a adaptação do diretor, isto é, baseada na reconversão, em termos de direção, de ideias literárias” (p. 308). Truffaut valoriza o papel do diretor, que trabalha e pensa as imagens do ponto de vista visual, da imagem em movimento. Do trabalho coletivo que envolve a produção de um filme, o diretor é a sua principal figura, o poder transformador em “pegar” uma história e realizar um grande filme passa pela sua mão. A reconversão significa mudança, transformação, a construção de um novo produto. Portanto, para Truffaut, “[...] o problema da adaptação é um falso problema” (2005, p. 311).

Jorge Amado, em entrevista ao Programa Gente de Expressão, na TV Manchete, apresentado por Bruna Lombardi, em maio de 1992, disse: “A transposição de uma obra para outro veículo me faz sentir violentado. Teria que ser uma recriação e não uma simples adaptação. É como uma relação de avó com a obra: o filho é seu, mas o neto não”<sup>13</sup>. O neto, no caso, é o filme, alegoricamente. Nas palavras de Jorge Amado, adaptações simples que procuram a fidelidade à obra-fonte violentam seus romances. O cineasta deve, ao seu ver, fazer algo novo, diferente.

<sup>13</sup> **Jornal da Tarde**, Sábado, 02/05/1992. Variedades, p. 14. Documento visto no arquivo da Cinemateca Brasileira.

Um fator que demonstra o processo de recriação, que deveria já ser claro para aquele que anseia pela fidelidade, é o fato de um romance não servir para o diretor em termos de aproveitamento do texto. Para o filme faz-se um roteiro, que significa um novo texto em relação ao romance. Como vimos, Nelson Pereira dos Santos recriou o texto originário (obra-fonte), escrevendo um roteiro para o filme, inclusive contou com a colaboração de Jorge Amado para a escrita dos diálogos. O roteirista e crítico de cinema francês Jean-Claude Carrière realça o valor do roteiro para a qualidade de um filme: “Na verdade, um bom roteiro é aquele que dá origem a um bom filme. Uma vez que o filme esteja pronto, o roteiro não mais existe. Provavelmente, é o elemento menos visível da obra concluída” (2015, p. 117). E completa enaltecendo o valor técnico e artístico de um roteirista em relação a um escritor de romances, por exemplo: “Um roteirista tem que ser muito mais cineasta do que romancista. É claro que saber escrever não prejudica, mas escrever para o cinema é uma prática específica e bastante difícil, que não se assemelha a nenhuma outra” (2015, p. 120). O que Carrière quer dizer é que o roteirista escreve diálogos pensando visualmente, ou seja, pensa sob orientação de planos e enquadramentos: converter o texto em cenas de imagem em movimento. Por isso, a necessidade de adequar um texto literário à linguagem do cinema, e é exatamente o roteiro o instrumento que faz essa primeira mediação.

Existe a estratégia comercial de sugerir a fidelidade, pois os espectadores acreditam nessa ideia, embora saibamos que ela é impossível. É o caso do filme de terror *Drácula* de Bram Stoker (1992), do aclamado diretor Francis Ford Coppola. Ao adaptar para o cinema o livro do irlandês Bram Stoker, *Drácula*, publicado em 1897, Coppola pretendia reforçar a ligação com a obra-fonte e ainda foi mais direto, ao colocar nome e autor da obra no título de seu filme. Assim, do ponto de vista comercial, a relação é boa para os dois lados. Um bom romance, na mão de um experiente diretor, no processo de adaptação, tem tudo para se transformar em um bom filme. E quando o filme faz sucesso de bilheteria e de crítica, isso contribui para divulgar a obra originária, pois gera curiosidade nas pessoas que curtiram a película. Em outras palavras, uma obra potencializa a venda da outra, em termos de livros e ingressos em salas de cinema.

Essa estratégia comercial está presente na intenção de Nelson Pereira dos Santos. Para além do seu valor literário e antropológico, de valorização da cultura negra e defesa das religiões de matriz afro, essa obra de Jorge Amado é amplamente conhecida no Brasil e no mundo, portanto geraria interesse por parte do público.

Escolhi *Tenda* porque há uma relação com a literatura brasileira dos anos 30, que apresentava uma visão crítica da realidade, tomando como herói o povo. Além disso, Jorge Amado é muito tentador para o cinema, devido à repercussão em qualquer mercado e pela forte presença em termos de imagens. [...] *Tenda* é um grande depoimento sobre a cultura brasileira. A história se passa na Bahia, mas trata da questão da formação da sociedade brasileira, trata da realidade de todo país. O que ele mostra é uma sociedade gerada pelo povo em termos culturais, éticos que vai ser a sociedade dominante. Na verdade, essa sociedade já é dominante, mesmo sem ter força econômica e jurídica. É o poder do futuro. A história de Pedro Archanjo é uma síntese disso [...]. (Nelson Pereira dos Santos *apud* SOUZA, 2008, p. 222). (grifo nosso).

Assim, *Tenda dos milagres* (1977) não deve ser visto pensando, analisando, em termos de comparação com a obra-fonte, buscando elementos de ligação com ela. Ao passar pelo processo de reconversão, de uma linguagem para outra, ao redimensionar personagens, com suas falas e ações dramáticas, o filme é outra coisa, e deve ser analisado dentro das características de sua própria linguagem cinematográfica, como bem pontuou Linda Catarina Gualda: “o cinema deve ser entendido como uma linguagem artística própria, com suas regras de expressão, aparatos técnicos, tradições narrativas, gêneros, estilos, tom” (2011, p. 171). Buscar fidelidade é um falso problema.

## DIÁLOGOS, MÚSICA E NARRATIVA VISUAL: ANÁLISE DOS EMBATES ENTRE PEDRO ARCHANJO/FRAGA NETO E PEDRO ARCHANJO/NILO ARGOLO

Em 1968, algo extraordinário aconteceu. Chega a Salvador um renomado professor estadunidense, vencedor do Nobel. O motivo da viagem parecia história de cinema: o estudioso laureado veio conhecer a terra de um certo Pedro Archanjo, intelectual negro defensor da mestiçagem e autor de livros sobre a origem do povo baiano. O reboiço foi imediato. Atraído pela grande repercussão da notícia, o jornalista Fausto Pena prepara um filme sobre a chegada do acadêmico e a ascensão do herói popular, recém-alçado ao posto de celebridade. O reconhecimento social às ideias controversas de Archanjo, bedel da Faculdade de Medicina da Bahia (FMB), desperta a ira do professor Nilo Argolo, ferrenho opositor da miscigenação.

Nessa paisagem propícia ao embate de ideias contrapostas, o filme *Tenda dos milagres* transfere para a tela do cinema o romance homônimo de Jorge Amado, para quem adaptações são uma espécie de violência contra o autor: “A adaptação de qualquer

obra de um autor é sempre uma violência [...]. Sempre considerei a adaptação, para ser válida, deve recriar o universo do romancista, e não ser nunca um pastiche” (Bourrier, 1989, p. 10). Amado disse também que não costumava assistir às obras adaptadas, exceto algumas a que assistiu ao lado do diretor: “É raro eu assistir às adaptações de meus livros. Só vi alguns filmes, em companhia dos diretores Bruno Barreto, Nelson Pereira dos Santos e Marcel Camus, e nunca mais de uma vez” (BOURRIER, 1989, p. 10).

Não obstante, a recriação preserva as características principais do livro, tais como a profusão de personagens, as histórias dentro de histórias, a múltipla temporalidade e o jogo de opostos característico da criação amadiana. Todavia, diferente da obra-fonte, a linguagem utilizada para contar a história de Pedro Archanjo não é o livro, mas o filme produzido por Fausto Pena. Esse arranjo surte um duplo efeito: mantém o elemento metalinguístico presente no romance, mas também agrega outras artes à obra-fonte (STAM, 2008B; GUALDA, 2010).

Ao verter a obra para a tela, o diretor reproduz traço comum à literatura amadiana, aninhando o filme entre fragmentos da diversidade sociocultural que aparecem emaranhados na construção das personagens e na descrição da vida cotidiana de Salvador, contada em longo período. Os tempos manejados estendem-se desde o início do século XX até o período ditatorial, retratando vida e obra de Pedro Archanjo, as diversas intersecções com o seu povo, com as lutas sociais, e sua cidade, onde tudo se via e aprendia. Partindo desse tempo histórico, são abordados temas como discriminação, racismo, repressão contra as manifestações culturais e religiosas de matriz africana, ditadura militar e a cassação de direitos e garantias fundamentais, devidamente equilibrados pela valorização dos movimentos de resistência, especialmente o negro. A toda forma de discriminação contrapõem-se forças como o sincretismo religioso e a mestiçagem, além de outras manifestações do povo, cujo símbolo máximo é a própria “Tenda dos milagres”, personificada em Pedro Archanjo, o Oju obá: os olhos de Xangô, aquele que tudo vê e descreve (FERREIRA, 2014). Nessa perspectiva, um dos méritos estéticos da narrativa fílmica em Tenda dos milagres é equilibrar forças contrapostas, em cujo terreno foi estruturada a recriação.

Entre as razões que justificam estudos sobre esse tipo de esforço teórico-narrativo, a incursão pelo gênero cinema - que congrega características da linguagem multimodal e elementos históricos - apresenta interesse educativo e permite a compreensão da realidade que ele representa (FERRO, 1992), sobretudo, no caso em análise, quanto ao balanceamento de forças opostas. A obra é uma fonte histórica que

oferece uma interpretação do passado e evidencia o contexto social de sua produção, não exaurível em si mesmo. Importância que se soma à pertinência de temas relacionados ao racismo e à miscigenação, bem como à conciliação de antagonismos no campo político em geral, tendo em vista os profundos problemas sociais que eles suscitam na realidade brasileira atual, a qual recomenda revisões constantes do passado.

Muito embora o embate de forças sociais e manifestações culturais antagônicas entre si não seja novidade no cinema e na literatura, o que se pretende nesse texto é, em termos gerais, mostrar alguns recursos, sobretudo estéticos e narrativos, que materializam o balanceamento de opostos, aspecto pouco explorado na produção acadêmica sobre Tenda dos milagres. Nesse ângulo de observação, busca-se transcender o simples conflito de forças para delinear o jogo explicativo baseado na contraposição que alicerça a narrativa fílmica criada por Nelson Pereira dos Santos. Ao manejar forças contrapostas sem restringi-las a uma origem pré-determinada, possibilita-se o livre trânsito dos personagens pelos diferentes espaços de poder de onde emanam, impulsionados pela combinação de saberes - sempre mais vantajosa - que resulta do embate e da mistura.

Para evidenciar esse jogo explicativo, foram selecionadas duas sequências fílmicas reveladoras do traço amadiano do equilíbrio de opostos, em particular pela expressão do antagonismo entre religiosidade e ciência, popular e erudito. Dentre as várias interseções possíveis, optou-se por abordar os fragmentos em que: 1) Archanjo e o Professor Fraga Neto encontram-se no Bar do Manolo e debatem sobre religiosidade e materialismo; e 2) Archanjo é convocado à presença de Argolo e confrontado sobre suas ideias acerca da miscigenação. A ordem de apresentação das sequências neste texto é oposta ao tempo cronológico da narrativa. Essa escolha é mais adequada aos objetivos da leitura fílmica empreendida, a qual independe da ordem dos acontecimentos no filme.

A leitura de uma obra cinematográfica envolve diversos aspectos, sejam técnicos, estéticos, verbais, sonoros e visuais que podem ser observados na totalidade da obra ou em recortes. Esta análise, como mencionado, resume-se a dois recortes de sequência e não ao filme em sua totalidade: “El análisis del film es interminable, porque siempre quedará, en diferentes grados de precisión e de extensión, algo que analizar” (AUMONT; MARIE, 1990, p. 46). Nessa perspectiva, tais recortes se amparam numa metodologia em que os trechos selecionados sejam, de forma detalhada, bem analisados: “Analisar é delimitar um terreno, medi-lo, esquadrihá-lo muito precisamente (trate-se de um fragmento de obra ou de uma obra inteira). Uma vez recortado e balizado o terreno, devemos nele, e em conformidade com sua natureza, efetuar seus próprios movimentos

de pensamento” (Leutrat 1995, p. 32). Assim, a análise fílmica pode ser realizada a partir de determinado aspecto de um filme, selecionado de acordo com o recorte e o problema de pesquisa.

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, [...] despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, uma vez que o filme é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 2009, p. 15).

Em todo caso, analisar fotograma, *frame* de filmes, ou filmes completos, só faz sentido se a imagem for analisada em conjunto com outras imagens. Não se pode tomá-la “en su individualidad”, de forma isolada, como afirma, categoricamente, Jacques Aumont e Michel Marie (1990, p. 82). Nota-se, com isso, que a imagem é um “elemento de base da linguagem cinematográfica”, tendo a câmara como seu “papel criador” (MARTIN, 2003, p. 54-55).

A expressividade da imagem é criada por alguns fundamentos gerados pelo papel da câmara em produzir uma narrativa. Isso é tão importante que Martin Scorsese, em curso de cinema que ministrou para estudantes da Universidade de Columbia e de Nova York, disse que o mais difícil para eles era evidenciar a intenção, saber comunicar a cena, saber colocar a câmara no lugar certo. Os estudantes não sabiam responder ao que Scorsese considera a “[...] questão fundamental de todo diretor: onde é preciso colocar a câmara para permitir que o plano mostre o que supostamente deve mostrar?”. Era preciso entender que “[...] cada plano, uma vez reunido aos outros, permitirá que você expresse sua ideia”, e completa: “onde é preciso colocar a câmara para comunicar o que você tem a dizer” (Scorsese *apud* TIRARD, 2006, p. 17). Não obstante outros elementos, como diálogos e efeitos sonoros diversos, sejam importantes, sem imagem em movimento não existe cinema.

Para Jacques Aumont e Michel Marie, “estudiar los parámetros formales de la imagen, como el encuadrare, la profundidad de campo, la composición, la iluminación, e incluso los movimientos de cámara, ya que una serie de fotogramas permite descomponerlos y estudiarlos de una manera más analítica” (1990, p. 85). Tais fundamentos se resumem aos movimentos de câmara e aos diversos enquadramentos, planos e ângulos (MARTIN, 2003). Assim, a relação estabelecida entre imagem e câmera produz uma narrativa, em que a definição de um plano a ser executado diz respeito ao objetivo, a intenção do cineasta em passar uma ideia, em criar um conteúdo dramático, portanto: “A escolha de cada plano é condicionada pela clareza necessária à narrativa

[...]” (MARTIN, 2003, p. 37). Em cada plano cinematográfico a imagem nele encerrada não pode ser considerada isoladamente, “apenas em si”, pois o segredo do cinema é a capacidade de juntar imagens, continuidade e relação de imagens com outras imagens para criar um sentido, uma narrativa.

O enfoque dado à correlação entre imagem e câmera na construção de sentidos torna evidente a inexistência de uma fórmula analítica de leitura fílmica. Jacques Aumont e Michel Marie chamam a atenção para o seguinte: não existe “ninguém método universal de análise de filmes”, um método milagroso “que permita a todo el mundo analizar cualquier tipo del film” (1990, p. 13; 14). Em outras palavras, “Para ‘ler o cinema’ não existe um código indecifrável, receita milagrosa ou método rígido” (Jullier; Marie, 2009, p. 15). Sob essa perspectiva, o laço significativo que ata o verbal e o não-verbal a outros elementos na linguagem fílmica, é um exercício em contínuo desenvolvimento.

Em *Tenda dos milagres* não é diferente, a linguagem fílmica possibilita múltiplas leituras a partir da singularidade formada pela relação entre imagens, diálogos e músicas, em conjunto com os parâmetros formais da câmera. A construção de sentidos temperantes de noções (aparentemente) antagônicas, como religião e ciência, popular e erudito, faz ranger um quadro teórico inflexível. A leitura empreendida a seguir busca evidenciar a expressão desse equilíbrio, na forma de um balanceamento da expressão da intelectualidade popular negra, atravessada pela religiosidade, encarnada na figura do bedel, com a intelectualidade branca materialista dos catedráticos da FMB. Eventualmente, serão definidos os tipos de plano utilizados nas cenas e os enquadramentos dos personagens, quando servirem à expressão desse equilíbrio. O exame de como se manifestam esses opostos, através dos embates entre Archanjo-Professor Fraga Neto (sequência 1) e Archanjo-Argolo (sequência 2), convoca a atenção para como a narrativa desconstrói certezas calcificadas, hierarquias sociais e lugares de fala tradicionalmente reconhecidos, a partir do respeito à diversidade e pela ocupação de espaços pelo oposto esperado nas relações de poder que se estabelecem entre os personagens.

#### **ANÁLISE DO EMBATE ENTRE PEDRO ARCHANJO E O PROFESSOR FRAGA NETO**

Esta primeira sequência corresponde ao extrato de 1:45:20 a 1:49:43<sup>14</sup>, apresentada em doze quadros, na Figura 03. A análise consiste em percorrer os passos do

<sup>14</sup> Filme completo disponível em: <https://youtu.be/L0aokUnFS0o>. Acesso em: 01 dez. 2023.

diálogo entre Archanjo e o professor Fraga Neto, durante encontro no “Bar do Manolo”, onde entabulam conversa sobre como o bedel expulsou o delegado Pedrito do terreiro. A pretexto do boato de uso de feitiçaria - prática pejorativamente atribuída ao povo negro na narrativa fílmica -, dialogam sobre religiosidade e materialismo. À mesa do boteco, de um lado, um candomblecista que também acredita na ciência, de outro, um materialista que só acredita na ciência. A cena não conta com fundo musical, apenas o vozerio característico de um bar. O foco é dirigido ao diálogo e aos personagens, exibidos em primeiro plano. Nesse recorte, destacam-se as imagens: a) Archanjo oferece bebida aos Orixás (3); b) o Professor Fraga Neto entre o negro e o branco (3-4); c) Archanjo tira os óculos (5); d) o Professor Fraga Neto dobra-se sobre si mesmo (11); e) Archanjo dá o último gole (12).

**Figura 03.** Conversa de bar: religiosidade x materialismo



Fonte: Filme *Tenda dos milagres* (1977). Sequência organizada pelos autores.

Do ponto de vista dos opostos manejados, observa-se, de início, que o boteco é o lugar de fala de Archanjo e está para ele como o ambiente acadêmico da FMB é o terreno de Argolo na sequência seguinte. Neste encontro regado a bebida, o catedrático é trazido aos domínios de Archanjo, território que a ele se mistura - embora não o limite -, inclusive através de elementos estéticos, como o tom salmão do seu paletó, o mesmo das paredes descamadas do estabelecimento (3-12). O clima de camaradagem entre os debatedores compõe a atmosfera de pertencimento, oposta àquela que pesa no embate

Archanjo-Argolo. Ao sentar-se à mesa, o professor tira o chapéu (1), sinal de respeito e admiração com o outro - costume repetido pelos alunos da FMB durante a passagem do Professor Argolo, na sequência 2. Servida a bebida, e conforme os rituais da cachaça, antes do primeiro gole Archanjo despeja um pouco da aguardente no chão, oferta aos orixás em troca de proteção (3)<sup>15</sup>. O gesto não é repetido pelo professor. Ausência que reforça sua rejeição à existência de um mundo espiritual, com a qual se aparelha para o debate, embora sua posição materialista se mostre insustentável face à livre circulação de ideias e à contundência das colocações seguintes de Archanjo.

No arranjo visual da cena, as ideias postas em fluxo são transmitidas em vários níveis de significação, os quais se entrecruzam nos indícios, sinais, informações e símbolos carreados na expressividade da imagem. A esse respeito,

- “[...] una imagen - y esto se ha convertido en un lugar común de la semiología visual - posee siempre varios niveles de significación. Como mínimo, la imagen vehicula siempre elementos *informativos* e elementos *simbólicos* (aunque la frontera entre estos dos niveles establecidos por los semiólogos no es siempre impermeable)”. (AUMONT; MARIE, 1990, p. 75)

Em 3, por exemplo, a imagem formada pelos dois figurantes ao fundo, um negro, outro branco, absortos em pensamentos, um deles pitando cigarro, ambos vestidos e de igual forma e cor, transmite uma ideia que transborda o nível informacional. Esse recurso estético transmite uma ideia de igualdade sobreposta à clivagem social que costuma manifestar-se na diferenciação de vestimentas. No bar, bem de uso comum do povo, esse filtro social cede espaço à diversidade cultural que horizontaliza as relações sociais. Observa-se, ainda, em 3-4 que a figura do professor é enquadrada do joelho para cima, num típico exemplo de plano americano (PA), ladeado por cada um dos figurantes. Sua posição de equidistância em relação a eles reflete elementos do embate em curso, além de expressar o jogo interno dos pensamentos do professor, inclinado a misturar ideias polares, como restará evidente ao final da consideração interna da conversa.

Os passos do diálogo indicam uma paisagem social, cultural e filosófica que, partindo da oposição entre religiosidade e ciência, tende a amalgamá-las a partir de elementos próprios do antagonismo entre idealismo e materialismo. Nesse horizonte, o estilo da conversa segue a receita socrática da maiêutica. Archanjo conduz o professor Fraga Neto através de uma sucessão de perguntas e respostas, ao nascer de ideias, a

<sup>15</sup> O costume conhecido como libação tem origem greco-romana e foi trazido ao Brasil pelos portugueses e jesuítas, incorporando-se à cultura dos escravos durante o consumo da aguardente. Para mais detalhes, consultar a obra *Cachaça - O mais Brasileiro dos Prazeres*, do cachacista Jairo Martins da Silva (2006).

descobrir por si, a verdade que procura. Ao ser questionado sobre como havia expulsado o delegado Pedrito do terreiro, responde que a verdade sobre o ocorrido está no livro que o professor tem em mãos (1) (sobre a mesa, em 2), mas não toda a verdade, pois foram os Orixás que expulsaram o delegado. Declarando-se materialista, o acadêmico afirma que ser um homem de ciência e acreditar no Candomblé são posições tão incompatíveis quanto o sim e o não. Desafiado, Archanjo retira os óculos (7-8) para dizer quem é e falar de si, como se aquele artefato não lhe revelasse completamente a face mestiça. Em primeiríssimo plano (PPP), declara que habita em si o homem e a divindade, o branco e negro, mas que não se engane o professor: “não sou dois e sim apenas um”. É “Pedro Archanjo que escreve o livro (...)” e “Oju Obá é o que dança no terreiro e chama por Exu”, prossegue. Neste ponto do diálogo, Archanjo reforça sua condição de mestiço, de “branco e negro ao mesmo tempo” e afirma que foi do compromisso assumido com o Oju Obá “que nasceu um leitor e autor de livros”.

O bedel desestabiliza os fundamentos do materialismo do professor, afirmando que, assim como ele, sabe “que nada existe além da matéria”, mas ainda assim carrega dentro de si “o ronco dos atabaques”, como o professor detém “sua lordeza”. Assim como o outro, Archanjo considera-se materialista, mas sem deixar de ser “os olhos de Xangô”. No passo seguinte, o professor indaga se isso não lhe parece uma fraude. Ouve em resposta que a pergunta é fruto de um materialismo “pequeno, estreito e perigoso” e que os “encantados” apareceram quando chamados e puseram o delegado pra correr. O professor demonstra respeito, mas afirma que “não é com orixás que vamos modificar a sociedade nem transformar o mundo”. Em devolutiva, é desafiado por seu interlocutor a entender que desacreditar dos Orixás é o mesmo que desacreditar do povo. Pois o povo está a fazer o Brasil e “não basta ser materialista para fazê-lo”. É preciso conciliar “a teoria e a vida. Amar o povo, mas não o dogma”, conclui.

Demonstrando sinais progressivos de embriaguez (9-11), o professor reconhece que “não basta aprender nos livros”. Sóbrio, Archanjo idealiza que, com a ajuda dos Orixás, “um dia haverá uma cultura brasileira nem de negros nem de brancos, mestiça”. O professor rende-se à contundência do idealismo de Archanjo, dobrando-se sobre si e sobre suas convicções iniciais, para reconhecer: “Você devia estar numa cátedra, na faculdade, ensinando o que só você pode ensinar”. O mestre Archanjo recebe o elogio com indisfarçada satisfação, mas alerta que não deseja subir, mas andar para frente. O blecaute alcóolico do professor e a obliteração de sua própria face (11) é a deixa para Archanjo, altivo, sorver o último gole (em close, 12), com a satisfação de quem fez nascer

no outro, a verdade que o outro buscava. A de que o antagonismo entre idealismo e materialismo, religião e ciência, branco e preto, foi amalgamado no caudaloso caldeirão cultural brasileiro, porque “Mestiça é a face do povo (...), mestiça é a nossa cultura”.

#### ANÁLISE DO EMBATE ENTRE PEDRO ARCHANJO E NILO ARGOLO

O segundo recorte estende-se de 1:03:13 a 1:06:31<sup>16</sup>, apresentado em nove quadros, na Figura 04. Nesta sequência, analisa-se o encontro entre Archanjo e Argolo nas dependências da FMB, local de fala de Argolo e de trabalho para Archanjo - conquanto o desarranjo simbólico causado nessa ordem pelas ideias do bedel seja indicativo do trânsito dos personagens por espaços de poder diferentes do costumeiramente esperado. Os planos utilizados conferem destaque aos diálogos. Os professores aparecem tanto em meio primeiro plano (3), como em “close”, filmados em ângulo normal quanto à altura e 3/4 quanto ao lado, como em (4-5). Esses recursos reduzem o espaço de tela dedicado ao cenário, o que dirige a atenção do espectador ao diálogo, aos sons, à expressão facial e corporal dos personagens.

Figura 04. Embate entre o professor Nilo Argolo e o Bedel Pedro Archanjo



Fonte: Filme *Tenda dos milagres* (1977). Sequência organizada pelos autores.

<sup>16</sup> Filme completo disponível em: <https://youtu.be/L0aokUnFS0o>. Acesso em: 1 dez. 2023.

Neste trecho, destacam-se as imagens: a) Archanjo estende a mão para Argolo, que refuta o cumprimento (3); b) a presença de um crucifixo na parede, mostrado somente durante as respostas de Archanjo (5); c) Argolo estende a mão para Archanjo, que devolve a indelicadeza do gesto inicial (9). Não menos importantes são as imagens ausentes. Entre os vários figurantes que participam da cena, não aparecem professores ou estudantes negros e tampouco empregados brancos. Embora não fosse inesperada - considerando-se a obra-fonte -, essa ausência sentida reproduz uma regra social tácita de branquitude a ser desafiada pelas posições humanistas de Archanjo, a de que posições socialmente consideradas emancipatórias são reservadas aos corpos brancos. O contraste presença-ausência materializa essa regra no jogo explicativo da narrativa<sup>17</sup>, ao delinear o ambiente elitista da FMB em função da discriminação social e da estética ariana.

O embate em si é introduzido quando Argolo e um colega professor conversam sobre a brochura de Archanjo. Esse diálogo inicial transcorre na FMB, onde Argolo, sentado à mesa de uma das salas da faculdade, tem o livro de Archanjo em sua posse e o observa (1), com o que parece ser um misto de raiva, incredulidade e admiração. Logo na primeira cena, o equilíbrio entre opostos manifesta-se através dos figurinos dos personagens. No quadro 1, há um homem negro vestido de branco que serve aos professores brancos vestidos de preto. Ainda sentado, Argolo é questionado pelo colega sobre a razão pela qual dispensava tempo àquela leitura, ao que responde: “... Afirmando que o livro é bom pela quantidade de informações sobre costumes e práticas religiosas.”, reconhecendo tratar-se de um trabalho original com “informações novas”, apesar de considerá-lo “ingenuidade teórica”, por incentivar “a miscigenação sem apoio na ciência”.

O catedrático manifesta desejo de conhecer o seu adversário intelectual, que é convocado à sua presença (2), sem que fosse pronunciado o seu nome. O balanceamento é mantido através dos figurinos dos personagens em ação. Em 3, aparecem Archanjo e os dois professores, estes de preto, aquele de branco. Após pedir licença, sinal de obediência à posição hierárquica do cargo que ocupa, Archanjo ingressa no recinto dos professores, onde Argolo inicia o inquérito. O tom inquisitivo e a linguagem militaresca

<sup>17</sup> Um exemplo recente e ilustrativo de como o contraste ausência-presença materializa-se fora da ficção, evidenciando calcificações a serem desfeitas do racismo estrutural, que silencia e invisibiliza corpos negros na vida cotidiana, foi o que ocorreu na edição de 02 de junho de 2020, no programa **Em Pauta**, da Globo News, que escalou uma bancada de seis jornalistas brancos para discutir o tema racismo nos EUA. Após intensas críticas na internet (a regra da branquitude não passou despercebida), o erro foi admitido ao vivo - ainda que após o fato -, em novo programa exibido no dia seguinte, desta vez formado exclusivamente por jornalistas negros e negras, oportunidade em que o tema foi novamente debatido. Esse fato foi noticiado como histórico por diversos meios de comunicação.

utilizados pelo catedrático transparecem através da escolha das palavras, entonação da voz, postura corporal e olhar incisivo para a face de Archanjo, que expressam e reproduzem oposições dos tipos: autoridade-subserviência, desprezo-admiração; coragem-medo (3,4,7).

Argolo preside o diálogo de forma ríspida e desde o início exige ser tratado de “senhor professor”, corrigindo intimidade indevida de Archanjo. Esta primeira interpelação parece funcionar como uma demarcação de espaços de poder, útil ao reposicionamento de Archanjo ao nível inferior de sua posição social e atualizadora do fato de que aquele não era originalmente o seu lugar de fala. A altercação foi recebida com indisfarçada humilhação. Uma tensão palpável se estabelece. Archanjo passa a ser duramente questionado sobre a validade das suas conclusões. Quatro das respostas de Archanjo são diretas e resumem-se a: “Sim, senhor professor”, para confirmar suas ideias e “Não, senhor professor”, para negar que elas tenham sido inventadas. Durante as respostas do bedel, um crucifixo é mostrado ao centro da cena, com um interlocutor de cada lado. Archanjo em destaque, de frente, ângulo 3/4, sempre à direita do observador, e Argolo, ângulo de nuca, no canto da cena, como em 5. Neste ponto, a combinatória de imagens empresta sentidos possíveis à cena. Para alcançá-los,

A leitura de um simples plano conduz quase certamente a entrar nos detalhes e na regulação dos parâmetros técnicos e a flertar com a leitura genética. Um passo para trás permite vislumbrar uma sequência - o encadeamento dos planos, o choque das imagens justapostas. O novo significado que nasce da consecução de duas figuras consiste, assim, no que é essencial ao trabalho de leitura”. (JULLIER; MARIE, 2009, p. 20).

Emerge desse jogo explicativo e relação entre imagens, que o símbolo religioso posicionado entre os interlocutores não é uma escolha cosmética no enquadramento (5). Uma leitura dessa sequência permite interpretar o significado da composição sob algumas perspectivas, entre várias possíveis. Numa dessas leituras, considera-se a alocação do artefato nas dependências da FMB como reflexo do incipiente processo de secularização no Brasil, que se manifesta na religiosidade da elite intelectual branca da faculdade. Nessa perspectiva, a figura do crucifixo contrapõe-se não apenas à laicidade, mas também às religiões de matriz africana, em especial o Candomblé, ali representada pelo corpo negro de Archanjo.

A curiosa opção de só exhibir o crucifixo durante as falas de Archanjo lembra, por um lado, o transcorrer do julgamento de um réu juramentado, porém insubmisso, que não se curva ao seu juiz e o desconcerta com respostas altivas e convictas. De outro,

o símbolo cristão pode ser compreendido como fiador do franco dizer de Pedro Archanjo<sup>18</sup>, a testemunhar a verdade dita não apenas em nome de quem fala, mas de uma divindade. De todo modo, o símbolo máximo da fé cristã remete a um corpo social em que o desejável sincretismo religioso pressupõe o contínuo exercício da tolerância às diferenças, característica típica da obra amadiana.

Demonstrando contrariedade, Argolo chega a reconhecer algum mérito na escrita de Archanjo, mas em seguida a desqualifica, afirmando ser desprovida de caráter científico. Em sua defesa, Pedro afirma basear-se nos fatos para concluir que “a mestiçagem é a solução ideal para os problemas do Brasil”. Argolo então questiona o que significam fatos. Antes que Archanjo saísse em resposta, ele próprio afirma que fatos só são assim considerados à luz da ciência, em mais uma tentativa de desmerecer o trabalho do bedel. Que livros teria consultado? Archanjo responde que examinou a obra do próprio professor.

Visivelmente irritado - a ponto de responder às próprias perguntas - Argolo indaga a Archanjo se a consulta não foi suficiente para convencê-lo dos perigos da mestiçagem (5-8). Ao que ele mesmo responde, acusando o bedel de confundir expressões culturais afrodescendentes - sem respeito às leis da estética - com arte, música, etc. E continua, sem aguardar resposta: “O que será deste país se você tiver razão? Vá às suas obrigações, recomendo-lhe mais instruções e mais respeito à ciência”. Em seguida, estende a mão para Archanjo, que, em silêncio, retribui a descortesia inicial com igual indelicadeza (9).

Os parâmetros de plano adotados em 9, assim como em 3, guiam o olhar do espectador para a imagem da mão que o outro recusa, delimitando um ponto focal na imagem que primeiro atrai e depois dispersa o foco pela cena. Ao percorrê-la, partindo desse ponto de vista, é possível que o observador seja tomado por uma sensação de congelamento do tempo exterior. A experiência que vem a seguir é a do vácuo criado pela temporalidade fílmica, capaz de prender a atenção à expectativa do que vem a seguir. Esse interessante efeito do

[...] ponto de vista é apresentado antes de tudo pela localização da câmara. É o ponto de observação da cena, aquele de onde parte o olhar. Nenhum ponto de vista é neutro. Todas as posições da câmara conduzem sua série de conotações. [...] O ponto de vista talvez seja o

<sup>18</sup> Interessante observar que Pedro e Archanjo são dois nomes que remetem à religião cristã. Pedro, o apóstolo, está conectado aos céus (Mateus 16:18-19), assim como Oju Obá são os olhos de Xangô na terra. E se a cada archanjo corresponde uma missão, segundo a mitologia cristã, Archanjo desde cedo recebeu e assumiu o compromisso de ser aquele que tudo vê e tudo descreve para Xangô.

parâmetro mais importante no nível do plano [...] (JULLIER; MARIE, 2009, p. 22).

Sob essa perspectiva, o desencontro de mãos é o desenlace de um embate sem meio-termo. Dessa vez nenhum dos interlocutores foi capaz de demover o outro de suas posições e o encontro termina com uma saída para lados opostos, prelúdio de um conflito escalável. A atmosfera tensa é então realçada por um novo fundo musical que incorpora outra conotação à última cena da sequência (9), encerrando o vozerio indistinguível que se ouvia até então. Nesse instante, irrompe em volume crescente uma ópera do compositor italiano Giuseppe Verdi<sup>19</sup>, a embalar a silenciosa saída de cena – novamente à direita do observador – de Archanjo, desde o último constrangimento (9). Numa possível conotação, a música clássica pode ser interpretada como reforço confirmatório das posições do catedrático, último falante, se confundida com sua “superior” noção de estética. Nessa interpretação, a figura de Argolo e os valores eruditos que ele representa tomam para si o cânone para demonstrar a um popular a sublime essência de uma obra de arte, embora seja necessário aprofundar-se um pouco mais nessa leitura.

A ópera em questão é *Aida, Act 1, Alta Cagio, V'aduna* (1871), de Verdi<sup>20</sup>, cuja protagonista é negra. Ironicamente, Aída conta a história de uma princesa etíope sequestrada e escravizada pelos egípcios. Na condição de cativa, ansiando ocupar diferentes espaços, Aída disputa, com a filha do faraó egípcio, o amor de Ramsés, comandante das forças armadas egípcias, que vai à guerra contra o rei etíope, pai de Aída<sup>21</sup>. Dividida em quatro atos, a escolha do diretor pelo primeiro ato da ópera para sonorizar a sequência fílmica em análise faz sentido, entre outros motivos, na medida em que apresenta o anúncio de uma guerra<sup>22</sup>.

Sob a perspectiva do jogo de opostos que se estabelece na narrativa fílmica, e ao contrário do que se poderia interpretar inicialmente, a ópera de Verdi reforça valores que ela mesma transmite em essência, ou seja, aqueles ligados à tragédia humana da guerra, face ao conflito entre pessoas submetidas à tirania do Estado e da religião, aninhando-se, desse modo, às posições humanistas de Archanjo. Ainda segundo essa peculiar união de opostos, caso o propósito fosse simplesmente realçar a estética ariana defendida por

<sup>19</sup> Disponível em: <https://abrir.link/NBaja>. Acesso em: 2 dez. 2023.

<sup>20</sup> Disponível em: <https://youtu.be/XJk0iiczPQ>. Acesso em: 2 dez. 2023.

<sup>21</sup> Com libreto de Antonio Ghislanzoni.

<sup>22</sup> Foi utilizado o recurso Google Assistente para identificação do Ato de Aida introduzido na sequência.

Argolo, a escolha fatalmente recairia sobre uma composição de Richard Wagner, contemporâneo de Verdi, e seu contraposto por razões musicais que, de certo modo, colocam em relação a história de ambos os compositores e o embate de forças manejadas no filme.

Paradoxalmente, Verdi e Wagner são figuras contrapostas no mundo da música clássica. Nascidos em 1813, esses dois gigantes da ópera são igualmente brilhantes, embora por razões musicais diferentes. Wagner, compositor alemão, considerava a imutável estética pura das suas composições um símbolo da perfeição humana, sendo por isso associada à população branca. Ouvido desde a infância por Hitler, foi considerado pelos nazistas como exemplo da superioridade da raça ariana<sup>23</sup>. Verdi, por outro lado, foi um humanista, cuja música ativa e melodiosa reproduz uma estética popular que dá voz aos excluídos e às lutas sociais. Sua herança musical simboliza a resistência ao fascismo, razão do desprezo de Mussolini<sup>24</sup>. Considerada em sua dimensão histórica, *Aída* está para as posições de Argolo tanto quanto a mestiçagem para nazistas e fascistas.

O uso da música em filmes é uma das principais contribuições na história do cinema, que potencializou sua linguagem, segundo Marcel Martin. Em *A linguagem cinematográfica*, Martin chama a atenção para o fato de que o elemento sonoro não é “um meio de expressão à parte dos outros” nem “uma dimensão suplementar oferecida ao universo fílmico” (2003, p. 108). Dentre os papéis que a música pode exercer numa determinada sequência ou cena, como elemento rítmico ou lírico, o papel dramático é a situação usualmente mais utilizada pelos cineastas: “[...] a música intervém como contraponto psicológico para fornecer ao espectador um elemento útil à compreensão da *tonalidade* humana do episódio” (MARTIN, 2003, p. 125). Nesse sentido, a música não só age para chamar a atenção do espectador, como também, do ponto de vista estético e narrativo, contribui, junto com os outros elementos da linguagem e as técnicas de cinema (diálogos, planos, cenários, efeitos sonoros, etc.), a realçar a dramaticidade das cenas, a sugerir sentidos e construir mensagens.

É difícil imaginar escolha mais afinada com a narrativa. Embora cumpra seu papel estético de conferir dramaticidade ao desfecho do encontro entre Argolo e Archanjo, com mais ênfase realiza outra relevante função simbólica que foge ao

<sup>23</sup> Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/noticia/2023/06/por-que-richard-wagner-inspira-extremistas-e-neonazistas-pelo-mundo.ghtml>. Acesso em: 08 dez. 2023.

<sup>24</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/jorge-coli/2018/10/wagner-e-verdi-ilustram-a-profunda-relacao-entre-musica-e-politica.shtml>. Acesso em: 08 dez. 2023.

consensualismo das relações sociais hierarquizadas. Afinal, trata-se da aplicação da música clássica - totem do elitismo - na desconstrução do lugar de fala de Argolo, que a utiliza como braço estético supremacista. Um sonoro exemplo de como equilibrar popular e erudito sem apego à fixidez de tais relações e à experiência de ser, segundo a qual beleza e perfeição são características imutáveis que se retraem à menor aproximação da mão humana. Aqui, cabe citar Pedro Archanjo, para quem, “não há solução fora da mistura”.

E na análise da música, enquanto linguagem e fonte histórica, o historiador deve se ater, também, aos seus aspectos musicais, a sonoridade. Não ficar apenas na letra de uma canção. No caso de uma ópera, como é o caso de *Aida*, por se tratar de uma música clássica, a análise se amplia e requer um pouco mais de capacidade interpretativa em função de sua complexidade, pois músicas clássicas são compostas por uma variedade de instrumentos musicais. Nesse sentido, requer compreender os aspectos melódicos e harmônicos que compõem a estrutura musical. São elementos que fogem à materialidade da pesquisa histórica, normalmente baseada em fontes palpáveis (uma carta de alforria, um jornal, uma revista). Esse aspecto de “imaterialidade”, que carrega um sentido cultural de sensibilidade poética, é um elemento a ser estudado na crítica histórica. Esse é um ponto bem destacado pelo historiador José Geraldo Vinci de Moraes, que chama atenção para o estudo da “linguagem musical interna”. Em suas palavras, ele diz:

Com relação à linguagem musical interna é necessário levar em conta variantes básicas relacionadas com a linha melódica e o ritmo. A(s) melodia(s) principal(is), os motivos musicais, o andamento, os ritmos e a harmonização, são elementos da linguagem musical que podem ser analisados isoladamente e nas relações entre si, pois têm um discurso e características próprias que normalmente apontam indícios importantes e determinantes para sua compreensão. Mas eles também devem ser compreendidos na lógica do desenvolvimento da visão de mundo do autor que está, obviamente, vinculada também aos aspectos sociais e culturais de um determinado gênero e estilo. (MORAES, 2000, p. 215)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tenda dos milagres traz um debate extremamente significativo acerca da valorização e contribuição dos povos de origem africana para a cultura brasileira, presente na música, na dança, na capoeira e, sobretudo, na religiosidade, temática marcante no filme. E, nesse ponto, o filme é bem atual, pois estamos vivenciando uma nova escalada de ataques às religiões de matriz africana, perpetrados por pessoas individualmente sem vinculação com grupos sociais ou, como tem sido comum, por membros de segmentos evangélicos, fiéis e pastores de igrejas protestantes. Essa intolerância religiosa cresce no

país nos últimos anos, mesmo a Constituição garantindo a liberdade de culto e mesmo sendo ela tipificada como crime. Desinformação, fanatismo religioso e racismo estrutural são as causas principais por trás da intolerância religiosa.

Por conta disso, contexto atual do avanço da intolerância religiosa, *Tenda dos milagres* é um excelente filme para ser usado em sala de aula, na educação básica, exclusivamente no Ensino Médio. O texto da Base Nacional Comum Curricular (BNCC) aponta caminhos. Ele diz que a escola deve acolher e promover a diversidade, os direitos e o respeito aos indivíduos. No caso aqui apresentado, respeitar e valorizar a liberdade religiosa, promover nos jovens o sentido de cidadania. Por meio de estratégias de ensino-aprendizagem, estimular a leitura crítica do mundo por meio de documentos e linguagens, sejam elas verbais, iconografias e audiovisuais. Na disciplina de Língua Portuguesa, na divulgação do campo artístico-literário, sugere-se que o (a) professor (a) deva valorizar as produções culturais oriundas de textos literários, nesse caso os filmes adaptados. E na área das Ciências Humanas e Sociais Aplicadas, uma das competências é exatamente incentivar o respeito aos direitos humanos e combater toda e qualquer forma de preconceito e discriminação.

Do ponto de vista didático, tanto o (a) professor (a) de Língua Portuguesa e de História, podem planejar uma aula com recortes do filme, editando cenas, com o objetivo de discutir o tema do racismo religioso relacionando e comparando passado *versus* presente, em que o filme ocupa o lugar do passado e o presente representado por uma matéria de jornal recente, tratando de perseguição a terreiros de candomblé. Esse recurso didático, de relacionar passado/presente por meio de dois documentos, evidencia que o processo histórico é complexo e permeado por mudanças e permanências, que situações concretas como o racismo ainda são fortemente presentes em nossa sociedade.

No filme, o tema religioso está intimamente ligado à questão da valorização da cultura negra e de sua importância para a sociedade brasileira, tese defendida por Pedro Archanjo e combatida por Nilo Argolo. Por conta disso, podemos considerá-lo uma obra considerável do cinema brasileiro, um exemplar fílmico que se enquadra perfeitamente naquilo que se convencionou chamar atualmente de Cinema Negro, categoria de filmes em que, dirigidos por negros ou não, a representatividade negra é protagonista com a presença de atores e atrizes nos papéis principais, conduzindo a narrativa do filme com temáticas livres de estereótipos raciais. E esse é um fator de destaque, diz respeito à grande quantidade de artistas negros, atores e atrizes, representados na tela. As obras de Jorge Amado, quando adaptadas para o cinema e televisão, oportunizam essa

possibilidade de uma certa democratização racial presente nas telas, tudo por conta dos seus personagens e a valorização dos cenários racial e social baianos presentes em muitos de seus romances.

Seguir os passos dos diálogos entre Pedro Archanjo e seus adversários intelectuais em Tenda dos milagres significa transitar com sutileza entre polos antagônicos numa rica paisagem social, cultural e filosófica, que mescla e equilibra elementos da matriz africana aos ecos eurocêntricos de uma sociedade mestiça. A linguagem fílmica aplicada a esse jogo explicativo utilizado pelo diretor movimenta imagens, personagens e música, cenas, planos e enquadramentos, articulando-os em torno de referências que têm na mestiçagem o seu principal expoente.

As soluções encontradas são interessantes e inovadoras para a época, seguindo uma dinâmica que valoriza a mistura e o balanceamento de forças contrapostas que movimentam as relações sociais. Através do manejo convergente de diálogos, figurinos, objetos, música e contrastes, o diretor Nelson Pereira dos Santos desenvolve e explora inversões e contraposições que realçam o anacronismo e a estultícia da prática do racismo, face às relações humanas que se desenvolvem no seio de uma sociedade mestiça. Sob esse olhar, o filme confirma que outras artes podem ser criadas na recriação cinematográfica.

A análise realizada de elementos que compõem o campo da linguagem cinematográfica, recortada aqui nos diálogos, na música e na fotografia, evidencia, categoricamente, o quanto essas características são basilares no cinema para produzir sentido, uma narrativa, transmitir uma mensagem. A qualidade dessa mensagem perpassa pela capacidade do diretor em dominar os conceitos e os fundamentos técnicos do cinema. E Tenda dos milagres, do ponto de vista da linguagem cinematográfica, em relação aos três aspectos analisados, foi muito bem-sucedido.

## REFERÊNCIAS

### FILMOGRAFIA (COMENTADA NO ARTIGO)

**MEMÓRIAS DO CÁRCERE.** Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Gênero: Drama. Produção: Produções Cinematográficas L. C. Barreto; Regina Filmes. Embrafilme. Distribuição: Embrafilme. Ano: 1984. Duração: 173 min. Cor: Colorido.

**RIO ZONA NORTE.** Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Nelson Pereira dos Santos. Distribuição: Ubayara Filmes; Polifilmes Ltda. Ano: 1957. Duração: 82 min. Cor: BP.

**RIO, 40 GRAUS.** Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Equipe Moacyr Fenelon; Nelson Pereira dos Santos. Distribuição: Columbia Pictures do Brasil. Ano: 1955. Duração: 90 min. Cor: BP.

**TENDA DOS MILAGRES.** Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Regina Filmes; Nelson Pereira dos Santos. Distribuição: Embrafilme. Ano: 1977. Duração: 148 min. Cor: Colorido.

**VIDAS SECAS.** Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Gênero: Drama. Produção: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A. Distribuição: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.; Sinofilmes. Ano: 1963. Duração: 103 min. Cor: BP.

#### ARTIGOS, LIVROS E TESES

AMADO, Jorge. **Tenda dos milagres.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Ana Lúcia. **O filme dentro do filme: a metalinguagem no cinema.** Belo Horizonte: Editora da UFMA, 1999.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. **Análises del film.** Barcelona: Paidós, 1990.

BOURRIER, Any. A roda-viva de Amado em Paris. **O Globo**, Rio de Janeiro, 16 set. 1989. Segundo Caderno, p. 10.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema.** Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem.** São Paulo: Ática, 2005.

FERNANDO, Aníbal. “Tenda dos milagres”, um antienlatado nacional. **Folha de S. Paulo**, 15 nov. 1977. Folha Ilustrada, p. 29.

FERREIRA, Ceíça. Matriarcas negras em “Tenda dos Milagres” (1977): uma análise da interseção entre gênero e raça no cinema brasileiro. **E-Compós: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, Brasília, v. 17, n. 2, p. 1-20, mai./ago. 2014.

FERRO, Marc. **Cinema e história.** Tradução Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França.** Campinas, SP: Papyrus, 2004.

FILHO, Rubens Ewald. Tenda, o cinema ligado. **A Tribuna**, Santos, 3 fev. 1978. s./p.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Tradução de Marina Appenzeller. 6. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2009.

- GUALDA, Linda Catarina. Literatura e cinema: elo e confronto. **Matrizes**, São Paulo, v. 3, n. 2, p. 201-220, 2010.
- GUALDA, Linda Catarina. **Literatura e cinema**: representações do feminino em *Washington Square, Daisy Miller e The Europeans*. 2011. 321 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual Paulista, Assis (SP), 2011.
- JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.
- LABAKI, Amir. “Central do Brasil” ganha 48º Festival de Berlim. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 23 fev. 1998. Ilustrada, p. 1.
- LEUTRAT, Jean-Louis. Uma relação de diversos andares: Cinema & História. **Imagens**, Campinas (SP), n. 5, p. 28-33, ago./dez. 1995. (Tradução de Rubens Machado).
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Nevez. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Senac, 2004.
- MORAES José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n.39, p. 203-221, 2000.
- MOTTA, Carlos M. Direção de George Lucas e penúltimo filme de Anecy Rocha. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 29 jan. 1978. p. 19.
- NASCIMENTO, Jairo Carvalho. **José Calasans e Canudos**: a história reconstruída. Salvador: Edufba, 2008.
- PEREIRA, Miguel. Macalé, músico e ator de cinema. **O Globo**, Rio de Janeiro, 9 fev. 1977a, p. 39.
- PEREIRA, Miguel. Tenda dos milagres: a busca de um caminho popular para o cinema brasileiro. **O Globo**, Rio de Janeiro, 12 jun. 1977b, p. 3.
- PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. Rio, 40 graus: a disputa pela imagem da capital do Brasil nos anos dourados. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, p. 120-131, jan./jun. 2015.
- RAMOS, Paulo Roberto. Entrevista - Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 51, n. 29, p. 323-352, 2007.
- REIS, João José. Raça, política e história na tenda de Jorge. *In*: AMADO, Jorge. **Tenda dos milagres**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 293-302.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de filmes brasileiros**: longa-metragem. São Paulo: Ed. do Autor, 2002.

SOUZA, Marise Berta de. **ABC de Nelson do sertão ao mar da Bahia ou quem é ateu e viu milagres como eu**. 2008. 290 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

SOUZA, Marise Berta de. Filmes amadianos de Nelson Pereira dos Santos. *In*: ARAÚJO, Bohumila S. de; CAETANO, Maria do Rosário; FRAGA, Myriam (org.). **Jorge Amado e a sétima arte**. Salvador: Edufba; Casa das Palavras, 2012. p. 125-131.

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical**: uma história comparada da raça na cultura e no cinema brasileiros. Tradução de Fernando S. Vugman. São Paulo: Edusp, 2008a.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMA, 2008b.

TIRARD, Laurent. **Grandes diretores de cinema**. Tradução de Marcelo Jacques. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos**: escritos sobre cinema. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.



[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)

Recebido em: 05/08/2024  
Parecer dado em: 04/10/2024