

Tensões e circularidades na criação cinematográfica: raça e etnicidade em Bahia de Todos os Santos (1959)

Tensions and circularities in filmmaking: race and ethnicity in Bahia de Todos os Santos (1959)

Pedro Vinicius Asterito Lapera¹

Resumo

Este artigo pretende apresentar a discussão sobre raça e etnicidade a partir do filme Bahia de Todos os Santos, dirigido por Trigueirinho Neto entre 1959 e 1960. Ao analisarmos alguns documentos referentes ao financiamento, à produção e à recepção do filme, verificamos que ao longo de sua cadeia produtiva duas imagens sobre o povo brasileiro foram mobilizadas. Enquanto uma das imagens se atinha ao paradigma do luso-tropicalismo de Gilberto Freyre, a outra ressaltava as tensões em torno das categorias raciais e étnicas.

Palavras-chave

Cinema brasileiro; raça; etnicidade.

Abstract

This article intends to present a discussion on race and ethnicity from Bahia de Todos os Santos, directed by Neto Trigueirinho between 1959 and 1960. As long as we found some documents relating to the financing, production and reception of the film, we see that throughout its production two images on the Brazilian people were mobilized. While one of the images is attached to the paradigm of Gilberto Freyre's luso-tropicalismo, the other emphasized the tensions around racial and ethnic categories.

Keywords

Brazilian cinema; race; ethnicity.

Submetido em 25/07/2013

Aceito em 04/11/2013

Introdução

Nos últimos 20 anos, as formas de imaginar o povo brasileiro vêm sofrendo transformações consideráveis. Do discurso do nacional-popular e sua visão de um povo sem tensões raciais nem étnicas, algumas ideias que apontam assimetrias nas práticas discursivas

¹ Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM-UFF). Atualmente, trabalha como pesquisador da Fundação Biblioteca Nacional (FBN/Minc). Email: plapera@gmail.com.

referentes à raça e à etnicidade paulatinamente conquistaram a cena pública. Os movimentos sociais de base étnica que se reconstituíram durante a decadência da ditadura militar alcançaram muitas vitórias políticas, tais como a inclusão do racismo como crime no texto constitucional de 1988 e a adoção de ações afirmativas no acesso ao ensino superior.

Tal movimento foi sintetizado na batalha midiática em torno do julgamento da constitucionalidade das cotas, em abril de 2012. Artigos na imprensa, debates televisivos e radiofônicos, disputas entre editoriais, além da transmissão ao vivo das sessões realizadas no STF atraíram por alguns dias a atenção do espectador. Entre a integração/mestiçagem e as diferenças socialmente construídas por meio de categoriais raciais e étnicas, essa oposição de duas imagens sobre o povo brasileiro foi mais uma vez realçada no sentido de validar a visão dos movimentos sociais (com a aprovação da constitucionalidade das cotas).

Recordamos que essas imagens vêm se confrontando no meio acadêmico desde as pesquisas realizadas para o projeto UNESCO, desenvolvido no Brasil a partir do início dos anos 1950, em várias grandes metrópoles. Inicialmente voltadas para ratificar a visão de um país racial e etnicamente integrado (Maio, 1997), as pesquisas mostraram, em diferentes escalas, desigualdades no acesso a bens e serviços estatais e privados, habitação, emprego e renda, além de práticas de discriminação racial amplamente difundida.

No campo cinematográfico, a formação discursiva (Foucault, 1996) do nacional-popular conseguiu pautar as discussões sobre o conteúdo dos filmes brasileiros desde os debates críticos até a produção e a recepção dos filmes. Nos congressos de cinema realizados ao longo dos anos 1950, nas críticas publicadas em jornais e revistas de grande circulação e nos próprios filmes, o paradigma do luso-tropicalismo de Gilberto Freyre – que vinha ganhando força desde as duas décadas anteriores – aliou-se à visão nacionalista cara à década de 1950 na construção da imagem de um povo brasileiro mestiço e cujas tensões eram expressas em uma lógica de classes e não racial/étnica.

Entretanto, em raras oportunidades, a apresentação de uma opressão racialmente definida foi levada ao público do cinema brasileiro. A título de exemplo, poderíamos citar *Também Somos Irmãos* (José Carlos Burle, 1949) e *A Dupla do Barulho* (Carlos Manga, 1952), ambos produzidos pela Atlântida Cinematográfica.

Uma experiência ocorrida fora dos estúdios cinematográficos da época interessa-nos aqui. *Bahia de Todos os Santos*, dirigido por Trigueirinho Neto entre 1959 e 1960, encenou a perseguição aos terreiros na Bahia durante o Estado Novo. Para isso, elegeu como protagonista

Tonio (Jurandir Pimentel), personagem que transitava entre diversos ambientes populares e de elite: o porto de Salvador, a casa de Miss Collins (Lola Brah), num bairro nobre da cidade, o terreiro de Mãe Sabina, os bares da capital.

Ao encontrar alguns documentos referentes ao financiamento, à produção e à recepção do filme, pensamos na seguinte questão: de que modos *Bahia de Todos os Santos* expôs, ao longo de sua cadeia produtiva, o conflito entre as duas imagens de povo brasileiro já mencionadas?

Para organizar a discussão, dividimos o artigo em duas partes. Na primeira, avaliaremos as disputas pela concessão da verba para a realização do filme no processo do Banespa (que por fim o financiou), enquanto na segunda serão trazidos elementos do filme e das críticas para compreender como algumas ideias sobre raça e etnicidade inseriram-se no debate.

1. Entre artes, manhas e deslizes: o financiamento de *Bahia de Todos os Santos*

Após uma temporada de dois anos na Itália, onde fora aluno de Joris Ivens e de Mario Soldati, Trigueirinho Neto retornou a São Paulo em meados de 1957. Por conta do curta-metragem *Nasce un mercato*, realizado na *Scuola di Cinematografia di Roma* sobre um mercado popular da cidade, obteve um prêmio do governo italiano, fato noticiado na imprensa paulistana².

Na volta, encontrou a Vera Cruz – estúdio onde havia trabalhado alguns anos antes – em estado de falência após uma grave crise. Em paralelo, obteve o prêmio Fábio Prado com o roteiro de *Bahia de Todos os Santos*. Diante da nova situação, resolveu buscar financiamento junto ao Banco do Estado de São Paulo (Banespa) para produzir o filme.

O processo que levou ao financiamento do filme, encontrado na Cinemateca Brasileira, inclui um roteiro técnico, uma ficha artística do diretor; orçamento; plano de filmagem; currículo do diretor; parecer de Hélio Furtado do Amaral; carta da Comissão Estadual de Cinema à presidência do Banespa (assinada por Flávio Tambellini); carta de João Adelino de Almeida Prado Neto (vice-presidente do Banespa); carta de Hélio Furtado do Amaral ao presidente do Banespa; carta de Vicente de Paulo Melillo (presidente da Comissão de Moral e Costumes) e, por fim, ofícios comunicando a liberação progressiva da verba para o financiamento ao longo da produção do filme (entre 1959 e 1960).

² Tal como noticiou o crítico B.J. Duarte, na edição de 05.11.1958 do jornal *Folha da Manhã*, de onde retiramos essas informações.

De que formas o roteiro apresentado ao Banespa no processo de financiamento imaginou este povo a ser futuramente levado às telas? Na primeira página, eis como ele apresenta o status da representação almejada pela futura obra: “sendo *Bahia de todos os Santos* um filme planejado para atores não-profissionais, os diálogos contidos no roteiro servem apenas como anunciações. Todos os ambientes baianos descritos neste texto são autênticos”. A ênfase no papel dos atores não profissionais encenando seus dramas sociais a partir de seus próprios valores, com a finalidade de tornar verossímil a performance (Turner, 1982, p. 92), pode ser considerada uma apropriação feita pelo diretor das práticas artísticas ligadas ao neorealismo italiano, com as quais tivera contato durante sua vivência na Itália. E esta apropriação foi fundamental para a construção do povo presente no filme.

No roteiro técnico, notam-se várias descrições das personagens e de paisagens que enfatizam, dentre outros aspectos, a cor da pele dos retratados. Eis a descrição do porto na cena de abertura: “Em grande parte, *gente pobre* com pequenas trouxas. (...) Nas barcas de pesca, os estivadores descarregam a mercadoria. *São negros altos, o corpo semi-nú*. Grandes chapéus de palha. Os olhos fixos no vapor que chega...” (roteiro [r.], p.1) [grifo nosso]. Em outra passagem: “A embarcação ancora. Os passageiros descem e os mais apressados quase correm. As crianças descalças e mal vestidas. *Negros carregando fardos*.” (r., p. 2) [grifo nosso]. Evidencia-se, de antemão, uma racialização do povo a ser representado, algo bastante incomum na tradição cinematográfica brasileira e que ia de encontro ao *habitus* (Bourdieu, 2006) que estava sendo formado no campo cinematográfico dos anos 1950. Aliando isto a um apelo documental presente na descrição dos cenários ao longo do roteiro, é preciso salientar que esta visão de um povo marcado e dividido racialmente perpassará a ação do filme. À racialização dos indivíduos que compõem a paisagem do filme, adiciona-se o conteúdo étnico, aqui explicitado tanto pelas ocupações das personagens quanto pelas comidas descritas, muitas inclusive ligadas a rituais das religiões populares afro-brasileiras.

Esta descrição racializada a respeito do povo é ainda mais ressaltada quando o roteiro se detém em uma personagem importante para a ação. Vejamos o caso do protagonista Tonio: “Na zona de desembarque, TONIO está sentado sobre um grande fardo. Assiste a chegada, a cabeça apoiada sobre os joelhos suspensos. O corpo nu da cintura para cima. *É mulato e com um belo rosto*, jovem ainda de dezenove anos. Os olhos cheios de tristeza, fixos nos passageiros que desembarcam” (r., p. 3) [grifo nosso].

Este procedimento estende-se ao casal protagonista do filme, formado por Tonio e Miss Collins. Antes de aparecer em cena, é mencionada por Alice, com quem Tonio também mantinha relações amorosas, que assim se refere a ela após dançar com seu amado: “Se a tua inglesa visse isso! (com raiva) Aquele pedaço de gelo!” (r., p. 26). Pela primeira vez no filme, é sublinhado o uso das categorias raciais como depreciação/ofensa. Ao acionar a sua branquitude, Alice o faz inferiorizando-a sexualmente, uma vez que a qualifica como frígida e desprovida de atrativos sexuais com o uso da expressão “pedaço de gelo”.

Em outra sequência, num diálogo com o personagem Crispim, Tonio analisa sua relação com Miss Collins: “*É uma branca, lhe agrado porque sou preto. Muita coisa dos negros são do gosto das mulheres brancas. Depois nos desprezam, mas para ir pra cama com a gente elas gostam. (pausa, rindo) E dizem que querem nos ajudar! Nos salvar... Também aquela minha diz sempre isso (olha fixamente Crispim). Tu não. Tu és branco. Tudo é diferente. Se tu vais pro sul encontras logo trabalho. Comigo é diferente, não compreendes? Dizem que os homens são todos iguais, que a côr não influe na questão do trabalho. Mas, nós sabemos muito bem como na verdade as coisas se passam*”. (r., p. 57) [grifo nosso].

No ponto onde a retórica erótica em que se pautam as narrativas nacionais tenta demonstrar integração (Sommer, 2004), a criação de Trigueirinho explicita o conflito e, além disso, estabelece seus termos. Ao pacifismo, opõe uma lógica de racialização do homem negro, segundo a qual a mulher branca apareceria como mais um sujeito da sua exploração (aqui, sexual). E enfatiza esta exploração ao focar as relações de trabalho e as dificuldades enfrentadas por mulatos e negros, que seriam maiores que as colocadas aos homens brancos, o que remete à desigualdade na distribuição de bens e oportunidades dispostos pelas fronteiras étnicas nas chamadas sociedades complexas (Barth, 2000).

A opressão, por sua vez, estará relacionada a outro espaço: os candomblés. Encena-se uma continuidade entre passado e presente, através do resgate da repressão feita pelos senhores de engenho às práticas religiosas de matriz africana, desta vez encampada pela polícia do Estado Novo. Esta é trazida à ação e marca a dimensão racial (contra os negros) e étnica (contra o candomblé) da opressão: “o candomblé é um sítio grande, uma série de construções na maior parte de pau-a-pique. O terreiro em volta, os *jeeps* já parados. Os negros fogem dos soldados, entram nas pequenas habitações, fechando com rumor as portas. Os soldados saem dos *jeeps* e invadem o terreiro. Sempre armados. Gritam contra os negros, que parecem espectros à luz do crepúsculo que começa.” (r., p. 13).

O conflito entre a legitimidade de certos repertórios da cultura popular em detrimento de outros é encenado a partir da dimensão étnica da opressão racial. A perseguição aos candomblés, no filme, configura uma metáfora do lugar social marginal ocupado pelos negros no regime republicano pós-abolição. Vejamos a seguinte passagem: “A casa da negra mais velha, Mãe Sabina, não parece uma casa: é como um tronco de árvore ôco, cercado de bambu. (...) Santos, imagens de madeira por toda parte. A negra se aproxima do meio do terreiro. (...) Seu olhar é muito duro na direção dos soldados” (r., p. 14). O roteiro do filme pretende construir uma relação com o espectador para que este se identifique com o lugar social do oprimido, inclusive localizando étnica e racialmente os agentes da repressão. Há uma lembrança ao espectador de um repertório que não fora legitimado pelo regime de Vargas, mas que, em oposição à cultura oficial, fazia-se presente no cotidiano de milhares de pessoas e se acentua o lugar de resistência às práticas oficiais de conter este domínio do popular.

O roteiro de *Bahia de Todos os Santos* foi analisado pelo parecerista escolhido pelo Banespa, Hélio Furtado do Amaral, que produziu um documento de 32 páginas, apreciando-o em relação a outras obras da época e destacando suas qualidades estéticas. Aliás, precisamos destacar que, ao longo do processo de financiamento, ele se revelou um defensor estratégico do projeto, inclusive forçando várias instâncias a reverem suas apreciações negativas perante o mesmo.

Amaral inicia o parecer elogiando o roteiro e o situando dentro da situação do cinema brasileiro na década de 1950, uma vez que, de acordo com o crítico

a questão do cinema nacional não depende única e exclusivamente dos fatores já enumerados [financeiro, de distribuição, de exibição, de público]; há necessidade de se encarar o dado cultural, a sensibilidade (...), o problema da culturalização da produção (...) (parecer [pr.], p. 1).

Retomando o argumento defendido por Nelson Pereira dos Santos e Alex Vianny nos congressos de cinema brasileiro, Amaral também apela à dimensão “cultural” das obras cinematográficas a serem financiadas pelo banco, entendendo cultura dentro de uma apropriação feita pela cultura letrada/acadêmica do domínio do popular. Além disso, requalifica a “cultura” a partir de uma ampliação dos repertórios a serem oferecidos aos frequentadores dos cinemas o que, seguindo o seu raciocínio, implicaria um aumento na capacidade de fruição da experiência estética por parte destes. Não sem antes, porém, de usar a cultura para criar uma hierarquia entre os “adeptos da filmogenia” e o “espectador médio”. E

esta divisão no público é acentuada pelo crítico quando ressalta o caráter pedagógico do roteiro: “assume caracteres especificamente educativos: (...) a) para os cultos: uma visão exata da BAHIA; b) para os incultos: a problemática do mulato, da miscigenação” (pr., p. 28).

E qual a referência utilizada por Amaral na análise da questão racial presente no roteiro? Segundo o crítico, o roteiro de *Bahia de Todos os Santos* “representa um documento de inestimável valor sociológico, pois capta o homem “bahiano” em suas raízes ontológicas, indicando o problema da miscigenação (ilustrado pela obra capital de Gilberto Freyre – “Sobrados e Mocambos”)” (pr., p. 11). Em outro momento, destaca que “afora o aspecto puramente biológico ou étnico, convém ressaltar o problema da miscigenação, que explica, fundamentalmente, o homem baiano. Na ocasião do exame do copião, é nossa intenção estudar, profundamente, esse aspecto de miscigenação, com fundamentos nos estudos de Gilberto Freyre em sua obra ‘Sobrados e Mocambo’” (pr., p. 25).

A citação da obra de Gilberto Freyre *Sobrados e Mocambos*, mobilizada por Amaral, é mais um vestígio da apropriação do ideal de democracia racial feita pelo campo cinematográfico. Embora este ideal tenha sido expresso por Roger Bastide (segundo Guimarães, 2002), o referencial comum da democracia racial é a obra de Gilberto Freyre, notadamente seu livro mais célebre *Casa Grande & Senzala*, sendo que *Sobrados e Mocambos* representa uma continuidade na análise de Freyre do passado colonial brasileiro e de como ele foi a base para a integração entre as diferentes culturas no Brasil (Bastos, 2006).

De certa forma, poderíamos constatar que o roteiro criado por Trigueirinho Neto apresenta, em sua criação estética, um pensamento oposto ao formulado pelo sociólogo Freyre a respeito da formação da nacionalidade brasileira. A um passado coeso apresentado por Freyre, rico étnica e culturalmente e formador de uma convivência pacífica entre os diferentes povos que ocuparam a colônia, Trigueirinho Neto escolhe o caminho inverso: destaca as continuidades entre passado e presente nos modos de opressão racial e, sobretudo, a quem caberia os custos dos esforços para hierarquizar e homogeneizar a população brasileira.

Então, que sentido teria a referência a Freyre trazida ao debate por Hélio Amaral?

O roteiro joga com a realidade, especificamente baiana: capta as ruas, o cais, os saveiros, as vendedoras, os navios, os candomblés, as ladeiras, os homens, seus problemas. Ora, esse sentido de documentação confere à obra um sentido especialmente cinematográfico, pois se trata de uma *fragmentação “criadora” da realidade, de uma realidade ‘eminentemente brasileira’*. (...) (pr., p. 22 -23) [grifo nosso].

Seu raciocínio é completado por este apelo ao documental feito pelo roteiro, que auxiliaria na busca pela “autenticidade” visada pela obra. Mesmo que o roteiro de Trigueirinho Neto tenha exposto as fraturas nas identificações étnicas dentro do povo brasileiro, Amaral finalmente repõe ao nacional-popular o seu lugar de legitimação da produção cinematográfica, referendando a tradição que estava se constituindo na apreciação das obras produzidas pelo cinema brasileiro. Enquanto uma estratégia retórica do crítico com o intuito de ajudar no processo de financiamento, a reposição do caráter “nacional” da criação artística aliou-se à “captação sociológica” pretendida pelo roteiro, ambas validadas pelas citações da obra de Freyre.

Todavia, a apreciação favorável de Amaral não encontraria respaldo na Comissão Estadual de Cinema de São Paulo nem na avaliação de João Adelino de Almeida Prado Neto, então vice-presidente do Banespa. Na carta assinada por Flavio Tambellini, presidente da Comissão de Cinema, destaca-se que o parecer apontou a inexperiência de Trigueirinho na direção de longas e o risco do roteiro por sua estrutura.

Tal risco é ainda mais alardeado na avaliação de João Prado Neto, que explicita seu incômodo diante do enredo do futuro filme:

O Banco não deve, pois, data vênia, financiar filmes; deve financiar certos tipos de filmes, que por sua discrição e neutralidade sob o ponto de vista cultural, não choque nenhum dos setores de opinião do público. (...)

Frente a estas considerações, é que opino contrariamente ao financiamento de “BAHIA DE TODOS OS SANTOS”, porque explora um ambiente de “bas-fond”, envolve tipos deslocados da bitola média da pequena burguesia e do proletariado nacional, e utiliza nos diálogos expressões que chocam as convenções de vastos setores das nossas platéias” (pr., p. 2)

O vice-presidente do banco reconhece na criação de Trigueirinho elementos que poderiam originar polêmicas justamente a partir da imagem do povo a ser retratado no filme. Ainda, identifica no roteiro uma clara visão sobre a opressão racial e que esta poderia ser o início dos “debates apaixonantes” que se afastariam da “neutralidade” desejável para obter um financiamento.

Diante da insistência de Hélio Amaral e de Trigueirinho Neto junto ao banco, foi solicitado um parecer da Comissão de Moral e Costumes da Confederação das Famílias Cristãs. O parecer assinado por Vicente Melillo (presidente da Comissão) mostrou-se dúbio ao ler o script. Embora “não notasse a preocupação de inserção de cenas pornográficas e obscenas” (parecer [pr. 2], p. 1), expressou taxativamente o “perigo muito grande deste filme tornar-se

grosseiro, se o diretor não tiver suficiente critério e explorar as cenas que o script exige” (pr. 2, p. 1).

Importante frisar que os pontos de incômodo para o relator foram o uso de certas expressões consideradas grosseiras e a visão sobre as relações amorosas interracialis. Em suas palavras:

Dentro desta sobriedade é que lembraríamos a conveniência da retirada de certas frases que seriam ditas pelos personagens: (...)Página 60 – “AS BRANCAS GOSTAM DE IR PARA A CAMA COM NEGRO” (*Frase que generaliza injustamente certos desvios sexuais e que de imediato baixam o nível do filme*)” (pr. 2, p.1) [grifo nosso].

Ao qualificar como “desvio sexual” o contato entre mulheres brancas e homens negros, contraria uma tradição do pensamento social brasileiro incorporada às práticas cotidianas que percebia no contato interétnico algo a ser ressaltado, explicitando um racismo na sua apreciação. Ao lamento da opressão racial feita no roteiro, o relator coloca-se em defesa da sexualidade da mulher branca que, segundo ele, fora atacada e poderia “baixar o nível do filme”. Neste ponto, podemos interpretar a linguagem do relator como uma sutura por onde o preconceito racial aflora e, com ele, as tensões entre um ideal de branqueamento que havia conquistado as massas e o ideal de democracia racial construído desde os anos 1930 com a ascensão do regime varguista.

Os documentos presentes no processo de financiamento, em linhas gerais, atestam que dois pontos relacionados de tensão foram fundamentais para a negociação do financiamento: a imagem de povo apresentada pelo roteiro, que contrariava uma “moral média” e o risco de não obter o retorno previsto do investimento a partir desta imagem, que poderia “chocar valores de diferentes camadas do público”.

2. A transformação de Bahia de Todos os Santos em um *film maudit*: imbróglios das ideias sobre raça e etnicidade na criação e na recepção cinematográficas

O protagonista Tonio é apresentado ao espectador a partir do estereótipo do malandro, na primeira sequência, ao roubar o relógio de um senhor que acabara de saltar de uma embarcação. Em seguida, sua origem familiar é ressaltada quando chega logo após a repressão policial ao terreiro de Mãe Sabina, sua avó. Tonio caminha em plano geral pela praia e vê os policiais montados em cavalos reprimindo os habitantes do vilarejo. Corre até Mãe Sabina, que

olha com lamento os objetos do altar destruído e pergunta afoito: “Vó, o que é que houve?”, ao que Mãe Sabina (em close) responde: “Eles pensam que a gente vive como eles querem. Querem acabar com tudo, mas aqui dentro eles não tocam” (batendo com as mãos no peito). Tonio pergunta pela mãe e a avó tenta detê-lo: “não precisa ligar pra gente”. Vai ao encontro da mãe e também é rechaçado por ela.

O efeito pretendido por Trigueirinho no roteiro é alcançado pela imagem: além do distanciamento emocional entre Tonio e seu núcleo familiar, há a exploração de um contraponto fenotípico neste encontro: a pele morena de Tonio é, na imagem, marcada pela oposição à pele negra de Mãe Sabina e de sua mãe. Esta contraposição não teria apenas um efeito estético, como também seria primordial para a narrativa: o distanciamento de sua família racialmente pontuado é o início da condição trágica de Tonio, aspecto central para o filme.

Na sequência seguinte, Tonio aparece sentado em uma mesa de bar conversando com Manuel (Geraldo Del Rey) e Crispim, quando se lamenta da sua condição: “pro diabo todo mundo! (...) Minha mãe, meu pai... Quem sabe por onde andar aquele infeliz? Mas um dia ainda vou me vingar! Pensando bem, nem vale a pena”, ao que Manuel responde assustado: “Você quer complicar a gente? Você é neto de Mãe Sabina!”. A câmera parada em plano médio em Tonio e Manuel confere um ar intimista à conversa, apresentando-a quase como uma confissão. Tonio reage irritado: “Todo mundo tem medo dela, eu não! Não tenho nada que ver com eles. Eu só vou lá porque... Olha, nem sei o porquê que vou lá”. E continua: “Mas eu vou me vingar! E começar pelo meu pai”, ao que Crispim olha pasmo e pergunta “pai”. Ainda mais irritado, Tonio grita: “*Tenho pai sim e ele é branco!*” [grifo nosso].

Neste ponto, a categoria racial ‘branco’ é usada para extravasar a acusação da covardia do pai em ter abandonado a família e a instabilidade afetiva do protagonista, projetada na bebida, é confirmada pelo sentimento de não pertencer a seu ambiente familiar, o que pode ser interpretado como o acionamento de uma imaginação melodramática (Brooks, 1995) racializada pela narrativa.

A personagem do malandro, por ser privilegiada em uma produção cultural popular apropriada pelas políticas estatais durante a década de 1930, acabou sendo incorporada ao ideal de democracia racial (embora não estivesse livre dos estigmas acionados nas relações com várias instituições estatais, sobretudo a polícia). No entanto, a construção da trajetória de Tonio na narrativa expõe o caminho inverso, isto é, as barreiras afetivas, sociais e discursivas a

que o malandro estava sujeito. Inclusive, evidenciando o deslocamento dos ambientes pelos quais transitava. Em resumo, sublinha-se aqui o custo emocional da característica do malandro/pícaro apontada por Mello e Souza (1993) de este ser a possibilidade de comunicação entre diferentes classes sociais. E a integração começa a revelar seus primeiros traços de tensão.

Ademais, as ressalvas apontadas pelos analistas do Banespa foram desconsideradas ao retratar o casal protagonista. Inclusive, a interdição contida no parecer contra a “exposição sensacionalista” dos “desvios sexuais” da mulher branca foi ignorada e a sequência não foi apenas mantida, como também privilegiada pela narrativa. Com a duração de quase cinco minutos, outra conversa entre Tonio e Crispim no bar logo após a greve dos estivadores torna ainda mais explícita o caráter sexual da união de Tonio com a inglesa: “Ela gosta é da minha cor! Desprezam, desprezam, mas quando é na cama a gente serve sempre!”. Sublinha-se o lamento de Tonio, que se percebe como objeto sexual a partir de um olhar exótico do europeu diante de seus outros raciais/étnicos.

Essa visão exótica teria papel fundamental nas tensões do casal. Em vários interlúdios amorosos na casa de Miss Collins, esta o chama de vagabundo e reclama dos seus sumiços. Na ida a Cachoeira, é taxativa: “você em vez de ficar comigo, protegido, não... Prefere a malandragem”. A visão negativa da malandragem presente no discurso dos policiais do filme e apropriado pela personagem ressalta a ambiguidade diante desta figura: ao mesmo tempo em que encampa o ideal de democracia racial, pela mestiçagem (e Tonio, hipoteticamente, seria um ótimo exemplo), deve ser contida em seu desejo de ascender socialmente.

Aliás, Miss Collins avalia a conduta de Tonio em uma escala racial, na qual, nos momentos em que este não a agrada, é igualado aos negros. Por exemplo, quando a inglesa refere-se a Tonio na cena em que está com ele no restaurante do hotel: “Como bebem esses negros!”. E a briga entre eles que culmina na agressão física a Miss Collins é iniciada por um insulto racial: “que raça maldita! Seu negro ordinário!”. A narrativa do filme retoma o roteiro técnico apresentado no processo de financiamento para sublinhar as tensões e rupturas outrora recalçadas, no qual o discurso do nacional-popular ativado pelo parecerista do banco percebeu integração, continuidade e documentação de costumes da Bahia.

Essas tensões ficaram claras na relação entre a abordagem dos ritos afro-brasileiros no filme e a repressão estatal étnico-religiosa contra eles. Através de um procedimento polifônico (Bakhtin, 1981), a narrativa incorpora criticamente as vozes favoráveis à repressão

(representadas pelos soldados e pelo chefe de polícia) e se preocupa em validar as ações das personagens ligadas ao candomblé através de suas práticas e valores.

Uma montagem paralela focaliza, de um lado, soldados montados em seus cavalos passando por uma ponte ao lado da praia, acompanhados por uma trilha que faz pastiche de uma marcha militar. Por outro, pessoas rezam e cantam uma música em yorubá diante de um altar com várias imagens. De repente, os soldados chegam e começa uma correria entre os fiéis. Os planos gerais servem para destacar o impacto da repressão a partir das ações violentas dos soldados, que avançam contra o altar e os objetos de culto, quebrando-os e incendiando-os. Um deles aborda Mãe Sabina e pergunta se ela tem documento. À resposta negativa, o soldado é categórico: “não é preciso saber ler pra conhecer o decreto do Presidente. Tudo que é analfabeto sabe ele de cor. E vosmecê sabe que o despacho é proibido e se não obedece por bem, vai à força!”. Por fim, uma música dramática pontua a marcha das mulheres que recolhem objetos de culto para incendiá-los sob o olhar dos soldados, que as acompanham em um círculo fechado (o que aumenta a força imagética da repressão).

Em outro momento, mais precisamente no da fuga de alguns estivadores, o candomblé de Pai Patrocínio é mostrado. Os planos gerais e os movimentos da câmera focalizam diferentes aspectos do ritual, conferindo a eles um valor documental: mulheres aparecem dançando em uma roda e cantando música em yorubá; Pai Patrocínio joga búzios; músicos tocando atabaques para o ritual. Em paralelo, o pai de santo conversa com os fugitivos e com Pitanga (amigo do protagonista), alertando-os sobre a hora em que o trem passaria e que deveriam pular nele. Tal como no roteiro, o filme contraria a postura intelectual da época e, em vez de tratar as práticas religiosas como alienação, reafirma a validade das condutas realizadas a partir delas. E, ainda, ao aliar a perseguição aos estivadores e aos candomblés, a narrativa aponta para o entrecruzamento de repressões étnicas, raciais e de classe.

A sequência que condensa estas repressões é a do confronto entre os soldados e os estivadores no cais do porto de Salvador. Citando Eisenstein e a clássica sequência de *O Encouraçado Potenkim* (1926) na qual marinheiros rebeldes brigam com oficiais czaristas, cujo ápice é o assassinato do marinheiro Vakulintchuk, o diretor enquadra o confronto por meio de planos gerais alternados com closes de rostos, armas e mãos rapidamente projetados³. A dimensão racial da repressão pretendida pelo roteiro é mostrada pelos corpos dos estivadores negros empurrados e atirados ao chão e potencializada pelo assassinato de Pedro (irmão de

3 Por sua vez, Robert Stam (2008) comparou a força policial baiana aos cossacos do filme de Eisenstein.

Pitanga), cujo corpo cai após receber dois tiros disparados por um dos soldados. Por fim, o soldado também é alvejado na confusão e cai morto ao lado do corpo de Pedro.

A recepção crítica e de público do filme só viria a confirmar os temores dos que hesitaram no financiamento de *Bahia de Todos os Santos*. Além de o filme não ter agradado a boa parte da intelectualidade baiana e paulistana, o filme não se pagou, o que pode ser deduzido das cartas enviadas ao diretor pelo Banespa a Trigueirinho e ao avalista do filme, sobretudo as de 11.11.1961 – mais de um ano após seu lançamento comercial – que solicitavam em tom bastante ríspido a liquidação da dívida para evitar o protesto judicial da mesma. Somando isso ao fato de dois milhões de cruzeiros terem sido considerados pelo próprio banco como uma quantia modesta para a realização de um filme, podemos inferir que o público atingido foi bem abaixo do esperado pelo realizador.

Porém, vejamos antes o debate crítico imediatamente antes e após seu lançamento. O filme foi exibido em uma *avant-première* realizada em Salvador, no Cine Guarany em 19.09.1960, qualificada pela imprensa baiana de “pré-estréia mundial”, o que é um sinal da expectativa em torno do filme.

Na semana anterior, várias notícias e apreciações sobre o filme começaram a circular na imprensa local. Em uma matéria publicada no jornal *Diário de Notícias* em 11.09.1960, um crítico (não identificado) refere-se à obra da seguinte forma:

A temática do filme de TN é a liberdade: liberdade de religião (o ataque violento da polícia aos candomblés); liberdade de luta pela liberdade social (a greve no porto, com a conseqüente luta entre portuários e policiais); liberdade de vida (a fabulosa seqüência da gafeira, quando Arassary se consagra como grande atriz e como mulher de raros dotes de beleza no cinema); liberdade de amor (com vários entreatos de amor sexo entre brancos e pretos); liberdade das raças (com a comunhão de homens e mulheres de todas as raças em busca de uma liberdade total).

O autor claramente chama atenção para a temática racial e étnica, inserindo-a no *leitmotif* da liberdade e afirmando a questão racial como um problema apresentado a partir de um conjunto de ideias. Em suma, identifica *Bahia de Todos os Santos* como um filme-tese.

Além disso, uma foto da cena em que Pitanga briga com um policial durante a greve representada no filme apareceu na capa da mesma edição do jornal, com um comentário que abordava diretamente a questão racial: “esclarecendo que as soluções não estão no filme e que a mistura de raças vai gerar ao Brasil um homem livre no futuro, Trigueirinho Neto espera ansioso que o público saiba compreender seu filme”.

O crítico de cinema baiano Walter da Silveira, que já vinha participando dos debates ocorridos nos congressos de cinema brasileiro⁴, também manifestou sua opinião antes e depois de ter visto o filme na pré-estreia. No artigo *Para Trigueirinho Neto, um louvor*, publicado no *Diário de Notícias* em 18.09.1960, Silveira reitera que a cultura baiana deveria ser retratada nos filmes nacionais:

Todos compreendiam que era justo comparar o esforço baiano pela exploração do petróleo com o esforço paulista pela exploração do cinema: dos campos da Bahia aos altiplanos de São Paulo, duas indústrias modernas fundamentais se atraíam. Daí a invocação de que os homens de cinema deveriam vir até nós, compreender a riqueza de nossa paisagem e tradições, transformando a atmosfera baiana no clima autêntico do filme brasileiro.

Entretanto, o tom de Silveira mudaria radicalmente após a estreia do filme. Testemunha da polêmica em torno da recepção do filme, o crítico não pouparia o diretor em seu ataque no artigo *Com sinceridade, para Trigueirinho Neto*, publicado na edição de 25.09.1960 do *Diário de Notícias*. Silveira menciona o prestígio inicialmente alcançado por Trigueirinho no campo do cinema brasileiro: “porque sempre olhara para você como um jovem digno de atenção dentro do cinema brasileiro, impedir, de algum modo, com minhas possibilidades críticas, o fracasso de “Bahia de Todos os Santos” era um dever de lealdade”. Finalmente, revela o motivo do ataque: a discordância com as imagens do povo que haviam sido levadas a cabo no filme que, segundo o crítico, reafirmavam um apelo ao exótico, um resquício do etnocentrismo de outros realizadores brasileiros e estrangeiros.

Eu sempre acreditei que tivéssemos, pela primeira vez, com você, imagens mais típicas e mais profundas desta cidade. Longos meses você esteve filmando a Bahia. No fim, é o superficialmente pitoresco que você nos dá. Talvez que o erro fôsse nosso de não sabermos ou não podermos nos observar como povo, se você não fosse logo dizendo que, em verdade, não pretendeu o drama da Bahia, mas apenas a Bahia como um pretexto dramático sem um nexos profundo conosco. Em qualquer hipótese, a conclusão não passa disto: a falsidade sobre o homem e a paisagem da Bahia.

Todavia, o filme ganharia um defensor fundamental para sua legitimidade no campo do cinema. Glauber Rocha, então jovem crítico de cinema e às vésperas de iniciar sua carreira

⁴ Dentre outros, Silveira concedeu parecer favorável à comunicação “O Problema do conteúdo no filme brasileiro”, de Nelson P. dos Santos, o que permitiu a apresentação desta no I Congresso Paulista de Cinema, realizado em 1952.

cinematográfica, também assistiu a *Bahia de Todos os Santos* e escreveu uma crítica bastante elogiosa a ele⁵.

No artigo *Um filme popular*, publicado na edição de 18.09.1960 do *Diário de Notícias*, Glauber vale-se do discurso do nacional-popular para sublinhar o progresso artístico do cinema brasileiro: “Quando o nosso país se desenvolve política e economicamente, nossa arte marcha para os fundamentos populares”. Esta ligação entre arte, cultura popular e progresso estruturou sua argumentação. Para isto, o cineasta (então crítico) chega a antecipar a possível reação do público, confundindo-o com povo: “Trata-se, é claro, de um filme novo, um filme sem preconceitos. O povo não reagirá. Ele é o personagem principal de “Bahia de Todos os Santos” e aposto que êle amarará o filme”. O apelo ao progresso vai se tornando mais evidente para, por fim, afirmar categoricamente a legitimidade do cinema brasileiro pela sua inserção no panorama da jovem realização mundial: “a sombra de dúvida permanece porque é “um filme brasileiro”. Insisto mais uma vez que não se trata de uma “exceção no cinema nacional”, porque “Bahia de Todos os Santos” é um fenômeno do cinema novo do mundo”.

Conclusão

Resumidamente, poderíamos apontar que o roteiro apresentado para respaldar o financiamento do futuro filme foi um ataque frontal às formas de imaginação das relações raciais, tal como legitimadas a partir dos anos 1930 no plano da cultura oficial e encampadas pelos intelectuais do campo do cinema brasileiro nos anos subsequentes.

Em primeiro lugar, a integração entre os diferentes elementos “raciais” partilhada pelo *habitus* deste campo teve como contraposição a ação e a caracterização da personagem principal, Tonio, com foco na identificação étnico-racial bastante ambígua e cuja tensão eclodiu em vários momentos ao longo da narrativa. O filme viria a confirmar a agência contra o discurso do nacional-popular, que não fora identificado pelo parecerista do Banespa, a quem somente interessou os elementos populares utilizados por Trigueirinho Neto na elaboração do roteiro.

Bem distante da análise de Gilberto Freyre sobre relações raciais invocada por Furtado do Amaral, o casal protagonista do filme foi apresentado de modo a evidenciar a assimetria de

5 Posteriormente, em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, publicado em 1963, no auge do Cinema Novo, Glauber Rocha enumerou *Bahia de Todos os Santos* como um dos filmes precursores do movimento, elogiando Trigueirinho Neto no seu olhar sobre a Bahia e a religiosidade popular.

posições, a hierarquia racial que, embora difusa, faz-se presente na relação dos casais, e o potencial de conflitos que dela surge. O tom trágico da união interracial não é mostrado somente pela não concretização afetiva dos pares, mas também pela vilania construída em torno dos brancos (através da dissimulação de Miss Collins) e pelo destino dos mulatos e dos negros, relegados à sua condição marginal. A retórica erótica pacífica é invertida para denunciar o custo moral, afetivo e econômico em torno do romance interracial.

Em paralelo a esta retórica erótica, a representação dos agentes estatais – mais precisamente da polícia – mostrou o caráter de seleção operado pelo regime varguista na apropriação do universo popular, que relegou os cultos afro-brasileiros ao lugar do ilegítimo e do que deveria ser combatido. Em resposta a este passado opressor, o filme narra a integração destas práticas religiosas ao sistema de crenças dos sujeitos e às lutas de resistência política e cultural.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BARTH, Fredrik. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000.
- BASTOS, Élide Rugai. *As criaturas de Prometeu: Gilberto Freyre e a formação da sociedade brasileira*. São Paulo: Global, 2006.
- BROOKS, Peter. *Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Yale University Press: London, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. São Paulo, Bertrand Brasil, 2006.
- GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Classes, raças e democracia*. São Paulo, Ed. 34, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- MACHADO, Hilda. *Rio 40 graus, Rio zona Norte: o jovem Nelson Pereira dos Santos*. Dissertação de Mestrado apresentada à ECA-USP. São Paulo, 1987. Orientador: Prof. Dr. José Teixeira Coelho Neto.
- MAIO, Marcos Chor. *A História do Projeto UNESCO: estudos raciais e ciências sociais no Brasil*. Tese de Doutorado defendida junto ao Instituto Universitário de Pesquisas do Estado do Rio de Janeiro (IUPERJ), 1997. Orientador: Prof. Dr. José Murilo de Carvalho.
- MELLO E SOUZA, Antônio Cândido. *Dialética da malandragem*. In: _____. *O Discurso e a cidade*. São Paulo, Duas cidades, 1993, pág.19-59.
- ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SOMMER, Doris. *Ficções de Fundação: os romances nacionais da América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: Edusp, 2008.

TURNER, Victor. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ, 1982.