

## Literatura e cinema: tensão e distensão

Prof. Dr. Benedito José de Araújo Veiga<sup>1</sup> (UEFS)

### **Resumo:**

*Esta comunicação reflete sobre questões culturais latino-americanas, nos meados do século passado, sobretudo a partir das permutas entre as artes e as mídias. Por exemplo: as narrativas centradas no tema de Dona Flor e seus dois maridos, tanto a literária de Jorge Amado quanto aquela outra e cinematográfica de Bruno Barreto, são interpretadas como contextualizações de usos diferenciados das linguagens. A preocupação com a história/enredo adaptada(o) passa pela mudança quantitativa do público receptor: da relativa privacidade do leitor em sua individualidade de leitura para a fluência coletiva do espectador em salas de exposições filmicas. Os processos de invenção/criação e de transferência de códigos são revisitados e submetidos a validações, encarando-se, por igual, os jogos de tensões/distensões existentes no diálogo literatura versus cinema.*

**Palavras-chave:** Literatura e cinema, tensão e distensão, *Dona Flor e seus dois maridos*, Jorge Amado, Bruno Barreto

A presente comunicação reflete e dimensiona sobre questões culturais latino-americanas, nos meados do século passado, sobretudo a partir das permutas entre as artes e as mídias.

No momento, trabalho com um escritor, Jorge Amado, no auge de sua realização artística, em meados do século passado, com: a publicação da narrativa *Gabriela cravo e canela*, (AMADO, 1958); o recebimento de prêmios nacionais de repercussão nacional, em 1959: “Prêmio Machado de Assis, do Instituto Nacional do Livro, no Rio de Janeiro; Prêmio Paula Brito, pela Prefeitura do Distrito Federal, Rio de Janeiro; Prêmio Luísa Cláudio de Souza, do Pen Clube do Brasil, Rio de Janeiro; Prêmio Carmen Dolores Barbosa, São Paulo; Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro, São Paulo”, (RUBIM e CARNEIRO, 1992, p. 54); e o ingresso, por unanimidade, para a cadeira número 23 da Academia Brasileira de Letras, em 1961, (SANTOS, 1993, p. 175), todos estes acontecimentos ligados, sobretudo aos mesmos eventos literários de 1958. Por outro lado, a obra a ser prioritariamente considerada, *Dona Flor e seus dois maridos*, é um romance lançado em 1966, abordando temas que giram em torno da década de 1940, com destaque para a época da ditadura de Getúlio Vargas. Em contraposição, o diretor cinematográfico escolhido, Bruno Barreto, jovem que estréia seu terceiro filme longa-metragem inspirado nas peripécias amorosas de *Dona Flor*, primeiro e inesgotável sucesso de público nacional até hoje não superado, com cerca de doze milhões de espectadores, em 1977.

Várias interrogações surgem a respeito desta década básica, porque englobante do aparecimento das duas obras tomadas por mim como referentes, na vida e na cultura nacionais. Vivíamos, no Brasil, um tempo de acirramento e desrespeito político, de uma situação de exceção que cada ato se mostrava (ou se escondia) de modo a não se deixar suspeitas. O livro amadiano assiste ao surgimento da ditadura militar, aos estertores do Governo Castelo Branco (1964-1967), enquanto a película brunobarreteana convive com os restos e sobras da tortura e do terror total do Governo Médici (1969-1974), nos fins do Governo Geisel (1971-1978).

As relações entre as mídias e as artes não mais caminhavam nítidas, frutos, aliás, de um tempo de obscurantismo e descrença geral: os contornos esmaecem, as hierarquias sucumbem. Contudo, apesar de todos os pesares, aflora um novo tempo de permutas de valores e idéias.

A América Latina e particularmente no Brasil assiste-se, ao lado da queda dos governos democráticos, ao enfileiramento de trincheiras contra o comunismo, sobretudo após o pacto cubano por um regime socialista, em 1958.

As narrativas centradas no tema de *Dona Flor*, por exemplo, tanto a literária de Jorge Amado quanto aquela outra e cinematográfica de Bruno Barreto, são interpretadas como contextualizações de usos diferenciados das linguagens, quer da escrita quer da plástica.

Jorge Amado, antenado com os novos rumos da cultura em geral e, em especial das letras, não rejeita as benesses do mercado, aceita-as como um produtor de bens culturais, buscando tirar o maior proveito delas.

Nestor García Canclini, em *Culturas híbridas*, reforça esses novos rumos da cultura, refletindo sobre o papel do culto e do popular tradicionais, no conjunto do mercado simbólico, que são redirecionados sem, contudo, serem supressos: “O que desvanece não são tanto os bens antes conhecidos como cultos ou populares, quanto a pretensão de uns e outros de configurar universos auto-suficientes, e de que as obras produzidas em cada campo sejam unicamente ‘expressão’ de seus criadores”. (GARCÍA CANCLINI, 1998, p. 22).

Amado, como construtor consciente de sua *persona*, desde o início da divulgação de sua nova narrativa, *Dona Flor*, opta pelo *marketing performático*, uma tarefa cujos caminhos se desdobram e, mutuamente, se reforçam em duas vertentes, insistentemente usadas pelo escritor: a afirmação continuada da terra e da gente baianas e de suas peculiaridades no viver e no sentir, e o emprego dos recursos ritualístico-*performáticos* no preparo e nos lançamentos de suas produções literárias: “A Bahia” – escreve ele – “é um território perigoso para o ficcionista limitado em seu realismo ou em sua visão porque aqui sucedem imprevistos ou acidentes que não encontram fácil explicação e entendimento”. (AMADO, 1972, p. 33).

O elemento fundamental de toda essa tarefa arquitetônica centra-se na pessoa de Jorge Amado, um baiano, também cidadão do mundo, que não desconhece as polaridades de sua proposta, que se entrecruzam e terminam por atingir o universal, vincado no viver e no sentir da baianidade, como ele afirma em “Carta a uma leitora sobre romances e personagens”:

Só o conhecimento vivido, o conhecimento de dentro para fora, aquele que não é aprendido nos livros nem na fria observação do fino repórter de faro infalível, só aquele conhecimento que se viveu dia a dia, minuto a minuto, no erro e no acerto, na alegria e na tristeza, no desespero e na esperança, na luta e na dor, na gargalhada e no choro, na hora de nascer e na hora de morrer – só esse conhecimento possibilita a criação. (AMADO, 1972, p. 24).

Ao encarar sua proposta de produzir sua *persona*, Jorge Amado traz ainda, como acréscimo, as marcas de suas andanças pelo mundo a fora, conta, inclusive, com o aval de sua experiência do convívio de muitos anos na Europa e de seus retornos em viagens continuadas. De 1948 a 1953, por exemplo, no longo exílio de quase cinco anos, que lhe foi bastante proveitoso como conhecimento, enquanto homem e enquanto escritor, reside na França e, depois, na Tchecoslováquia. Jorge e Zélia Amado fizeram muitas viagens, inclusive a quase todos os países socialistas, como relaciona Itazil Benício dos Santos, em *Jorge Amado: retrato incompleto*: “Conheceram muitas personalidades de projeção e fizeram amizades, ou conviveram, com tantas outras – Paul Éluard, Alexandre Fadeiev, Jean-Paul Sartre, Ferreira de Castro, Mulk Raj Anand, Pablo Neruda, Anna Seghers, Nicolás Guillén, Ilya Ehrenburg”. (SANTOS, 1933, p. 152).

Jorge Amado também participa de congressos internacionais e faz-se presente em lançamentos de traduções de livros seus, em diversos países. Não estariam sendo recolhidos insumos para retoques posteriores de sua *persona*?

No processo de criação do ator-autor (*performer*), o trabalho com as personagens, em *Dona Flor*, é muito peculiar: o intento é buscar personagens a partir do próprio ator-autor, um procedimento mais de extrojeção do que de introjeção. O autor-*performer* vai representar partes de sua visão do mundo; é um trabalho mais como atuante e menos como representante. Podem aparecer pessoas físicas similares às personagens; parte-se de um *physique-du-rôle*, não só físico como também existencial, podendo conduzir, por vezes, quase às raias do paroxismo, como nas leituras de proximidades e de reflexos, presentes nas notícias de Sylvio Lamemha (o inspirador do *Silvinho Lamemha*, em *Dona Flor*). Melhor dizendo, na *performance* geralmente se trabalha com *persona* e não com personagem, pois aquela diz respeito a algo mais universal, mais arquetípico, enquanto esta é mais referencial. Na verdade, uma *persona* é uma galeria de personagens. O trabalho do autor-*performer* é o de levantar sua *persona*; isto, na maior parte dos casos, se dá pela forma, de fora para dentro; é um trabalho a partir do exterior, faz com que, na maioria das vezes, as *personae* não sejam realistas, muito embora tenham energia própria, guardem verossimilhança com um modelo.

No período de elaboração do romance *Dona Flor*, “[...] escrito nos anos de 65 e 66” (AMADO, 1977, p. ix), o escritor retorna à Europa, como notícia Alaor<sup>1</sup>, em *A Tarde*, de 7 de janeiro de 1966: “O escritor Jorge Amado e toda a sua família (Zélia, Paloma e João) viajaram a bordo do ‘Monte Umbe’, para uma circulada de dois meses pela Europa.” (ALAOR, 1966, 7 jan.). Há um noticiário continuado sobre o périplo do autor da nascitura *Dona Flor*, nos periódicos de sua terra, mantendo o público informado de todos os seus supostos passos, procedimento conveniente aos moldes ritualístico-*performáticos*, quando se busca uma presença permanente nos vínculos autor/público. O encaixe dos acontecimentos futuros relacionados à ficção *in fieri*, sobretudo quanto a sua divulgação e a seus lançamentos em Salvador, sem o liame continuado de tais informes do produtor e/ou do produto, ficaria prejudicado.

Portanto, encontram-se, entre outros, registros noticiosos: no *Diário de Notícias*, de 11 de janeiro, (“[...] em Lisboa, o casal Jorge Amado geralmente se hospeda com a atriz portuguesa, tão conhecida e querida no Brasil, Beatriz Costa”) (LAMENHA, 1966, 11 jan.); no *Jornal da Bahia*, de 29 de janeiro de 1966, (“Chegou ontem à Itália o romancista Jorge Amado, que viajou acompanhado da família. Desde Lisboa que manda cartões para os amigos baianos”) (INTERINO, 1966, 29 jan.); no *Diário de Notícias*, de 3 de fevereiro de 1966, (“Jorge Amado chegou à Itália, está em dúvida se de lá estica ou não até o Oriente. Em Portugal foi homenageadíssimo. Voltará março próximo”) (LAMENHA, 1966, 3 fev.). A lembrança da obra amadiana em formação é trazida, expressamente, vinculando-se o escritor ainda a fatos de sua vida literária e a seu próximo retorno à terra natal, como se constata nos escritos do *Diário de Notícias*, de 28 de janeiro de 1966: “O romancista Jorge Amado, ora apontado como provável vencedor do Prêmio Nobel de Literatura, retornará ao Brasil, em março vindouro, devendo, entre os meses de junho a julho, lançar seu novo romance ‘D. Flor e seus dois maridos’” (NOTÍCIA DE REDAÇÃO, 1966, 28 jan.).

Todos esses enunciados me levam a pensar a recepção crítica de *Dona Flor* como uma empresa múltipla que engloba a compreensão da divulgação e dos lançamentos dos primeiros momentos, com destaque para o *lançamento d’Ajuda*, o primeiro na Bahia. Seriam tais tarefas iniciais uma produção de competência e atualidade, fundamentadas em tudo aquilo de novo que já acontecia fora do País, como a *action painting*, que, como historia Jorge Glusberg em *A Arte da Performance*, foi exercida por Pollock (1912-1956), nos seus últimos dez anos de vida, e por outros artistas americanos e europeus – considerados como precursores da *performance* – que praticavam “[...] uma adaptação da técnica de ‘collage’ – idealizada por Max Ernst – que transforma o ato de pintar no ‘tema’ da obra, e o artista em ‘ator’”? (GLUSBERG, 1987, p. 27). Estes procedimentos

---

<sup>1</sup> Alaor, pseudônimo do jornalista Giovanni Guimarães; como afiança Jorge Amado, em *Navegação de cabotagem*, a respeito do colunista, na página 460: “Amigos desde a infância, nos conhecêramos no Colégio Antonio Vieira dos padres jesuítas, nos começos dos anos vinte, juntos havíamos convivido e militado [...]”.

eram considerados de contracultura e envolviam poetas, pintores, músicos, dançarinos, escultores, cineastas, dramaturgos e pensadores que buscavam um re-estudo dos objetivos da arte.

A sequência de informações e o entrelaçamento entre elas produzem um clima – como se fosse – de abertura dos bastidores da oficina de Jorge Amado: todos, supostamente, conhecem e participam de tudo. Tal ritmo de pleno despojamento se torna mais do domínio, quanto mais próximo o escritor estiver de sua gente, tomada como uma constante temática, do convívio coletivo.

Trata-se da escolha de um momento no estudo da produção de Jorge Amado, tomadas como metas o resgate e a leitura de documentos da memória cultural, frutos do rastreamento de periódicos (jornais e revistas), em busca de depoimentos e outros registros ligados à recepção crítica de *Dona Flor*, ficção que vem na sequência de *Gabriela, cravo e canela* (1958), de *Os velhos marinheiros* (1961) e de *Os pastores da noite* (1964), romances posteriores ao rompimento do escritor com o Partido Comunista, ocorrido “[...] em dezembro de 1955” (SANTOS, 1993, p. 159), romances que amadurecem seu autor, em temáticas produtoras de imagens/representações da brasilidade/baianidade, portas de entrada ou de saída da *persona* amadiana, como: a mulher, a vida marinha, os encantos e os desencantos de Salvador, a “Cidade da Bahia” – sua cidade amada.

O escritor, empenhado na construção de sua imagem pública, reativa a leitura sociológica da ocupação do espaço físico de uma urbe degradada, por exemplo: na parte baixa da Cidade, quando esta passou a abrigar ocupações ligadas ao comércio, ao portuário e, também, ao prostíbulo mais deprimente; na parte alta da Cidade, quando o Pelourinho, também em ruínas, servia de pouso a todos os tipos de excluídos. A linguagem de *Dona Flor*, com seus jogos de poder e com seus empregos, se perfila a serviço da viagem semântica, ao menos de mão dupla: na recepção crítica de seu enredo, de seus personagens, e naquela outra recepção da *persona* amadiana. Estaria tudo creditado ao imaginário da brasilidade/baianidade?

Basicamente, coloca-se uma preliminar sobre as leituras de *Dona Flor*, possíveis em dois modos: a própria dos nativos ou residentes de Salvador, e a dos originários de outros lugares, regiões ou países. O modo de ser da leitura da terra toma por base todo o contexto – o como e o onde se construiu e divulgou *Dona Flor* –, próximo do projeto de *performance* e mais perto de um evento da contracultura, com a saída da “mídia estática” para uma “mídia mais dinâmica”. O autor[ator] é o “elemento diferenciador”; ele acumula funções como se fora um diretor, um ator, um participante no processo de produção, de interação com a sociedade, de uso de atores [personagens]. “O performer” – ressalta Renato Cohen, em sua obra *Performance como linguagem* –, “vai se assemelhar ao romancista, que escreve seu romance”. (COHEN, 1989, p. 100).

Os nativos de Salvador, como afiança Amado, recusam a leitura de *Dona Flor* como representação; a proximidade dos cenários/personagens leva à leitura participativa, à leitura ritual, que torna os da terra não espectadores, mas atuantes, com uma visão co-participativa: “Sei que na Bahia o livro não vai ser tomado como romance”. (AMADO, 1966, 5 maio).

Indo adiante na análise da “leitura autóctone” de *Dona Flor*, observo como o processo ritualístico-*performático* atua na passagem da representação para a atuação. Acontece a acentuação do instante presente, do momento da ação (por exemplo, a proximidade do lançamento do romance faz do autor, ator), do que acontece no tempo real ou histórico. O público não é só espectador, se sente numa espécie de comunhão. A relação espectador *versus* objeto artístico se desloca da predominância do estético para a do mítico, do ritualístico; há menor distanciamento psicológico entre o objeto artístico – *Dona Flor* – e o espectador; o público assume uma espécie de cumplicidade, de testemunha do que acontece e presencia. “À medida que se quebra com a ‘representação’, com a ficção”, reforça Cohen, “abre-se espaço para o imprevisto, e portanto para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco”. (COHEN, 1989, p. 97).

Outra, no entanto, é a preocupação primeira de Bruno Barreto. O cuidado é, antes de tudo, com o *marketing* comercial, centrando sua preocupação no produto a ser lançado, a ser vendido no comércio. Neste aspecto, pode-se dizer que *Dona Flor* de Bruno Barreto é vitoriosa, tornando-se um marco na indústria cinematográfica nacional: o cinema brasileiro passa a ser considerado como um produto típico da indústria cultural, que conjuga componentes artísticos e industriais; a preocupação maior deixa de ser com o lado estético, destaca-se, também, o econômico: “Se foi uma revolução, *Dona Flor* não o foi do ponto de vista artístico. O fenômeno parece ser mercadológico: o filme produzido por Luiz Carlos Barreto teve o mérito de ensinar o cinema brasileiro a vender-se”. (NOTÍCIA DE REDAÇÃO, 1977, p. 60-62).

Zelito Viana, movido por outras idéias do mercado, não reluta em concluir de referência ao Cinema Novo e do qual a realização brunobarreteana se opõe: “Esquecíamos que o filme é um produto pelo qual você paga antes de ver. E compra uma ilusão”. (NOTÍCIA DE REDAÇÃO, 1977, p. 60-62).

Quando do aparecimento da proposta de filmagem de *Dona Flor*, Bruno Barreto, apesar de jovem – cerca de 21 anos –, já não era um estreante. Aparecera antes em dois longa-metragens, todos adaptações da literatura nacional, como afiança Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda, em *Enciclopédia do cinema brasileiro*:

[...] faz sua estréia em longa-metragem, aos 17 anos, como um dos mais jovens diretores do país, adaptando *Tati, a garota*, de conto homônimo de Aníbal Machado, filme temporão que emula a temática urbana do Cinema Novo e estabelece a parceria com Murilo Salles, seu fotógrafo também em *A estrela sobe*, *Dona Flor e seus dois maridos* e *O beijo no asfalto*. A adaptação literária de *A estrela sobe*, do romance de igual título de Marques Rebelo, tem sedutora interpretação de Betty Faria, em seu primeiro grande papel no cinema. *Dona Flor e seus dois maridos* é a terceira adaptação literária de Bruno. A fonte é o famoso romance de Jorge Amado, recordista absoluto de público e bilheteria do cinema brasileiro, em que desponta a nova estrela Sônia Braga. (RAMOS e MIRANDA, 2004, p. 43).

Mas em quais bases culturais a *Dona Flor* de Bruno Barreto se sustenta? Evidentemente, não se tratava mais da época do Cinema Novo. O turbilhão desse momento de exceção social, política e econômica atinge o campo da produção cultural, marcado pelo clima de censura, de repressão e de vigilância permanentes, voltadas, sobretudo, contra o pensamento crítico ou inovador dos que não se submetiam à ideologia hegemônica. No cinema, o grupo Novo do Cinema Novo polemizava com o do Cinema Novo, aquele criticando deste último suas elucubrações mentais, como as alegorias políticas dos anos 60.

Nesse quadro complexo, acontece a grande expansão da indústria cultural, seguindo um fenômeno mundial e confirmando a expansão capitalista brasileira em todos os campos, inclusive no da indústria propriamente dita. A *Dona Flor* de Bruno Barreto se tornaria um marco na indústria cinematográfica nacional: o cinema brasileiro passa a ser tomado nas perspectivas do *marketing* comercial.

A preocupação com a história/enredo adaptada(o) passa pela mudança quantitativa do público receptor: da relativa privacidade do leitor em sua individualidade de leitura para a fluência coletiva do espectador em salas de exibições fílmicas. Os processos de invenção/criação bem como os de transferência de códigos são revisitados e submetidos a validações, encarando-se, por igual, os jogos de tensões/distensões existentes no diálogo literatura *versus* cinema.

Uma das formas de visitarem-se as tensões entre os campos da literatura e do cinema é mostrada pela tentativa de serem procurados caminhos que direcionem respostas às observações levantadas por Linda Seger, em seu livro *A arte da adaptação*, após discutir sobre transformações,

destacando “Por que é difícil adaptar livros para o cinema”, termina por indiciar cinco conceitos com os mais importantes a ser perseguidos:

1. Na arte da adaptação não existem “certezas”.
2. Antes de gastar somas consideráveis na negociação de um projeto, faça um levantamento dos problemas existentes no material e analise a sua capacidade de resolvê-los.
3. Tome cuidado com as adaptações que pareçam muito fáceis.
4. Não é porque uma adaptação parece impossível que ela não pode ser feita.
5. A adaptação é ao mesmo tempo arte e ofício. (SEGER, 2007, p. 271).

Guiado, pois, por estas observações, apresento, via caminhos de manifestações em periódicos, alguns cuidados tomados, ou rejeitados, pela produção de *Dona Flor*.

Trata-se da adaptação de um romance muito conhecido. Em sua primeira edição de 1966, teve uma tirada recorde de 75.000 exemplares, como comprova, por exemplo, Hélio Simões, em *A Tarde* de 25 de junho de 1966: “Dos setenta e cinco mil volumes da primeira edição, a maior tiragem inicial feita de um livro brasileiro [...]” (SIMÕES, 1966, p. 25 jun.), acompanhada de uma extraordinária vendagem, como afiança *A Tarde*, de 22 de junho: “Com apenas alguns dias do seu lançamento, *D. Flor e Seus Dois Maridos*, de autoria de Jorge Amado, já vendeu cinquenta mil exemplares”. (NOTÍCIA DE REDAÇÃO, 1966, 22 jun.).

A parte financeira, por seu turno, buscou cercar-se das maiores garantias, como, posteriormente, atesta seu produtor Luiz Carlos Barreto, na revista *Visão*, em 7 de março de 1977: a respeito da proposta comercial de *Dona Flor*, a produção providenciou que fossem tiradas, logo de saída, 60 cópias para lançamentos e vendas; preparou uma equipe de fiscalização para inspecionar os cinemas considerados críticos, antes e durante a exibição do filme. Gastou-se nas filmagens até a matriz do filme a quantia recorde de 6 milhões de cruzeiros; nas 50 cópias de *trailerrrs*, material de publicidade, cartazes, *press book*, fiscais de bilheterias, mais 2,5 milhões. E arremata: “Por isso conseguimos uma renda de 32 milhões de cruzeiros em dois meses de exibição”. (NOTÍCIA DE REDAÇÃO, 1977, 7 mar.).

Do lado técnico, atentou não se descuidar em nenhum instante: adaptação e roteiro: Eduardo de Oliveira Coutinho e Leopoldo Serran, ambos roteiristas com filmografia extensa; cenários e figurinos: Anísio Medeiros, cenógrafo bastante testado; montagem: Raimundo Higino, montador de vários filmes de aceitação; direção de fotografia: Murilo Salles, fotógrafo e posteriormente diretor cinematográfico. Pelo aspecto do *marketing*, canção-tema: Francisco Buarque de Holanda, compositor popular conhecido; música composta e regida por Francis Hime, musicista respeitado; cantora: Simone, jovem, em período de lançamento. O trio de atores principais, buscado na TV Globo, Sônia Braga, José Wilker e Mauro Mendonça, com os dois primeiros acabando de terminar a novela de grande sucesso de público *Gabriela, cravo e canela* (Sônia Braga/Gabriela, de maio de 1975 a outubro de 1976), com as filmagens de *Dona Flor* começando em Salvador, em 1º de novembro de 1976.

Os problemas do filme com a censura ditatorial aconteceram. Alegada pela produção/direção de ser apenas por causa de sua sensualidade, afinal, houve a transferência da estréia beneficente, em Salvador, de 15 para 22 de novembro de 1976, como comenta José Augusto, em sua coluna de *A Tarde*, o filme *Dona Flor* “inicia sua carreira cinematográfica pegando um verdadeiro ‘bluff’ no público”. (AUGUSTO, 1966, 16 nov.).

Bruno Barreto, presente à estréia de seu filme em Salvador, como registra *A Tarde* de 13 de novembro de 1976, mantém-se, apesar do conhecimento público do corte, em sua postura de intocabilidade: “Não houve nenhuma dificuldade com a censura. Houve apenas demora na

liberação, daí termos de transferir o lançamento que seria no dia 15, para o dia 22”. (AUGUSTO, 1976, 13 nov.).

Esclarece, logo após, Luiz Carlos Barreto, em *Veja*, de 1º de dezembro de 1976: o sucesso cinematográfico nacional do momento, *Dona Flor*, está sendo apresentado ao público com dois cortes de imagem e um de som feitos pela censura: metade de uma cena em que, alega o órgão censor, se mostrava “um coito anal” entre as personagens de Vadinho (José Wilker) e Dona Flor (Sônia Braga); uma cena em que Vadinho exercitava movimentos, por trás de “uma das alunas de arte culinária de sua mulher”; “finalmente, foi silenciada uma palavrinha, monossilábica, que na linguagem corrente designa certa parte do corpo humano e que, precedida do adjetivo ‘sublime’, constitui o apelido da prostituta Magnólia, uma das figurantes do filme”. (NOTÍCIA DE REDAÇÃO, 1976, 1º dez.).

Estariam as recusas continuadas, da produção/direção de *Dona Flor*, em admitir problemas com a censura, vinculadas a posicionamentos teóricos, mais tarde revelados em *O que é isso, companheiro?*, filme realizado por Bruno Barreto, em 1997, quando de seu retorno passageiro, após dez anos nos EUA, polêmica obra homônima do livro de Fernando Gabeira sobre sua participação no seqüestro do embaixador norte-americano, nos fins dos anos 60 no Rio de Janeiro?<sup>2</sup>

Os textos canônicos, ora analisados, são tomados como modos de recuperação de diferentes memórias do homem em seu lócus tropical nas terras da América do Sul e submetidas ao ex-colonialismo europeu.

## **Referências Bibliográficas**

- [1] ALAOR. Ronda dos fatos. *A Tarde*, Salvador, p. 2, 7 jan. 1966.
- [2] AMADO, Jorge. *Os pastores da noite*. 45. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- [3] AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos*. 48. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- [4] AMADO, Jorge. Carta a uma leitora sobre romance e personagens. In: JORGE AMADO povo e terra: 40 anos de literatura. São Paulo: Martins, 1972. p. 23-36.
- [5] AMADO, Jorge. Jorge Amado volta a semear seus personagens geniais: Dona Flor e Seus Dois Maridos viveram na Bahia há vinte anos (Entrevista a Arley Pereira). *Diário de Notícias*, Salvador, 5 maio 1966. Caderno 2, p. 3.
- [6] AMADO, Jorge. *Os velhos marinheiros*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1961.
- [7] AMADO, Jorge. *Gabriela, cravo e canela*: crônica de uma cidade do interior. São Paulo: Martins, 1958.
- [8] AUGUSTO, José. Filmes de primeira semana. *A Tarde*, Salvador, 13 nov. 1976. Jornal de Utilidades, p. 3.
- [9] AUGUSTO, José. Cinema. *A Tarde*, Salvador, 16 nov. 1976. Caderno 2, p. 10.
- [10] COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1989. (Coleção Debates, 219).
- [11] FLÓRIDO, Eduardo Giffoni e SOUZA, Flávio Leandro de. *As grandes personagens da história do cinema brasileiro: 1970-1979*. Rio de Janeiro: Fraha, 2006. v. 3.

---

<sup>2</sup> “Com este filme”, nas palavras de Eduardo Flórido e Flávio de Souza, em *Cinema Brasileiro: 1970-1979*, “Bruno enfrenta uma série de críticas de ex-guerrilheiros e de vítimas do regime militar, que o acusam de indulgência com a ditadura por ter dado características humanas a uma personagem torturadora”. (FLÓRIDO e SOUZA, 2006, p. 36).

- [12] GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para tentar e sair da modernidade*. 2. ed. Tradução Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 1998. (Ensaio latino-americanos, 1).
- [13] GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução Renato Cohen. Revisão e produção Plínio Martins Filho. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Coleção Debates, 206).
- [14] [INTERINO]. Na alça da mira. *Jornal da Bahia*, Salvador, p. 4, 29 jan. 1966.
- [15] LAMENHA, [Sylvio]. HI – SO. *Diário de Notícias*, Salvador, 3 fev. 1966. Caderno 2, p. 3.
- [16] LAMENHA, [Sylvio]. HI – SO. *Diário de Notícias*, Salvador, 11 jan. 1966. Caderno 2, p. 3.
- [17] NOTÍCIA DE REDAÇÃO. A vez do “marketing” no cinema nacional. *Visão*, São Paulo, p. 60-62, 7 mar. 1977.
- [18] NOTÍCIA DE REDAÇÃO. Prodígios de Dona Flor. *Veja*, p. 82-83, 1º dez. 1976.
- [19] NOTÍCIA DE REDAÇÃO. D. Flor já vendeu 50.000. *A Tarde*, Salvador, p. 1, 22 jun. 1966.
- [20] NOTÍCIA DE REDAÇÃO. Equipe associada informa. *Diário de Notícias*, Salvador, 28 jan. 1966. Caderno 1, p. 5.
- [21] RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: EdSENAC-SP, 2004.
- [22] RUBIM, Rosane e CARNEIRO, Maried. *Jorge Amado 80 anos de vida e obra: subsídios para pesquisa*. Salvador: FCJA / Casa de Palavras, 1992.
- [23] SANTOS, Itazil Benício dos. *Jorge Amado: retrato incompleto*. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- [24] SEGER, Linda. *A arte de adaptação: como transformar fatos e ficção em filmes*. Tradução Andréa Netto Mariz. São Paulo: Bossa Nova, 2007.
- [25] SIMÕES, Hélio. Literatura & arte. *A Tarde*, Salvador, 25 jun. 1966. Suplemento, p. 3.

---

## **Autor(es)**

<sup>1</sup> **Benedito VEIGA, Prof. Dr.**

Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)

E-mail: [bveiga@uol.com.br](mailto:bveiga@uol.com.br)