

## A DONA FLOR, DE BRUNO BARRETO, CHEGA A PARIS

Benedito Veiga  
UNEB/UCSal

O rala-rala se aprende na França  
– *allons enfants de la patrie* –  
balança a pança  
Dito<sup>1</sup>

Pensar a fronteira é pensar a relação entre Eu e Outro,  
cujas dificuldades e perigos ela se propõe a evitar e,  
por isso mesmo, acaba evidenciando.  
Célia Pedrosa<sup>2</sup>

O percurso de *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto, desde o início de suas filmagens, em Salvador, até sua estréia, em Paris, se alonga de 1º de outubro de 1975 a 5 de agosto de 1977, como respectivamente documentam *A Tarde*<sup>3</sup>, de Salvador, e o *Jornal do Brasil*<sup>4</sup>, do Rio de Janeiro.

Quando das tomadas preliminares do filme, mais de nove anos eram decorridos do lançamento do romance homônimo de Jorge Amado, ocorrido em junho de 1966. O Brasil já não era o país do milagre econômico, insinuado entre 1969 a 1973, e respaldado, como escreve Boris Fausto, em “uma situação econômica mundial caracterizada pela ampla disponibilidade de recursos”<sup>5</sup>. Era o país do milagre de se conseguir sobreviver, ante a ditadura militar assoldada ao poder, desde 1964, e já senhora de seus meios de banimento, de tortura e de silêncio diante dos que se lhe opunham resistência, vindos dentre: os trabalhadores, os estudantes, os intelectuais. O início das filmagens de *Dona Flor* é também contemporâneo do assassinato do jornalista

---

<sup>1</sup> DITO. Le fudez vouz [sic]. In: *Banda Mel*: prefixo de verão. Direção artística: Matheus Nazareth. São Bernardo do Campo: Continental, p1990. 1 disco sonoro (33 min 6 s), 33 1/3 rpm, estéreo., 12 pol. Lado B, faixa 1 (2 min 45 s).

<sup>2</sup> PEDROSA, Célia. Nacionalismo literário. In: JOBIM, José Luís (Org.) *Palavras da crítica*: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 277-306.

<sup>3</sup> NOTÍCIA DE REDAÇÃO. Elenco de *Dona Flor* inaugura escola com muita arte e doces. *A Tarde*, Salvador, p. 3, 2 out. 1975.

<sup>4</sup> [NOTÍCIA DE REDAÇÃO]. Estréia marcada. *Jornal do Brasil*, p. 3, Rio de Janeiro, 14 jun. 1977.

<sup>5</sup> FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp; IO-SP, 2001. p. 268.

Vladimir Herzog, em outubro de 1975, no DOI-CODI, em São Paulo, o que provoca, segundo o relato escrito em *Não verás nenhum país como este*, por Sebastião Pereira da Costa, “a primeira grande reação popular contra a tortura, as prisões arbitrárias e o desrespeito aos Direitos Humanos”<sup>6</sup>.

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 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.

A revista *Visão*, de 7 de março de 1977, comenta que os nossos cineastas e produtores, ao examinarem os sucessos de filmes recentes, retiram lições de como comercializar um filme, destacando a importância dada ao fator *marketing*, e exemplifica: “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”. Na mesma reportagem, Zelito Viana comenta, referindo-se ainda ao Cinema Novo, que se gastava na

---

<sup>6</sup> COSTA, Sebastião Pereira da. *Não verás nenhum país como este*: um relato cronológico da violência e do arbítrio; a censura, as negociatas, a corrupção impune. Rio de Janeiro: Record, 1992. p. 285.

produção mais do que o necessário e, na venda, menos. Acreditava-se que um filme, por ser artisticamente bom, seria, também, fatalmente bom do ponto de vista comercial; é como se dissessem: se ele é bom, vende. E conclui: “Esquecíamos que o filme é um produto pelo qual você paga antes de ver. E compra uma ilusão”.

Ainda na seqüência do texto em análise, acrescenta Luiz Carlos Barreto, sobre a proposta comercial de *Dona Flor*, que 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”<sup>7</sup>.

Cléber Eduardo, no artigo “Nunca mais outra vez”, publicado em *Época*, de 3 de dezembro de 2001, mostra as “propostas populares” para resgatar o grande público, ausente do cinema: “A safra dos anos 70 valorizava temas históricos, nudez, humor e adaptações de autores de sucesso para tentar resgatar a tal da brasilidade. Nem sempre havia qualidade. Em nome da popularidade, muitas vezes se apelava para o vulgar”<sup>8</sup>.

Ao incluir, em sua relação de propostas cinematográficas, “a adaptação de autores de sucesso”, o articulista atenta para uma tendência da indústria de filmes, e não apenas no Brasil, quando se intensifica o uso de narrativas literárias nacionais, com destaque evidente para as produzidas por Jorge Amado, o mais conhecido escritor brasileiro. E conhecido não apenas pela leitura de seus livros. Em 1975, pouco antes do início das filmagens de *Dona Flor*, o tema de

---

<sup>7</sup> NOTÍCIA DE REDAÇÃO. A vez do “marketing” no cinema nacional. *Visão*, São Paulo, p. 60-62, 7 mar. 1977.

<sup>8</sup> EDUARDO, Cléber. Nunca mais outra vez: “Dona Flor e seus dois maridos” volta em cartaz como ícone de uma inigualável fase de sucessos nacionais. *Época*, São Paulo, ano 4, n. 185, p. 126-128, 3 dez. 2001.

*Gabriela* era sucesso nacional, por ser enredo de novela da rede Globo de TV, com exibição de maio a outubro.

De sobra, quando das filmagens de Bruno Barreto, Salvador era palco de três rodagens concomitantes de romances de Jorge Amado, como, por exemplo, consta da entrevista concedida por Zélia Gattai a Luís Lassere e publicada em *dendê*, revista de arte baiana, em sua edição de janeiro/fevereiro de 1999:

Foi incrível, Nelson Pereira dos Santos rodava Ten-da [sic] dos Milagres; o francês Marcel Camus filmava Pastores da Noite [sic]; enquanto o diretor Bruno Barreto, com apenas 20 anos, fazia o clássico Dona Flor e Seus Dois Maridos. E nós acompanhávamos tudo de perto, o Jorge dando o maior apoio.<sup>9</sup>

Seria o encontro das mídias, literária e cinematográfica, em busca de proveitos mútuos? Sem se esquecer, no entanto, da importância da recepção crítica da obra amadiana na construção de imagens/representações do Brasil e da Bahia.

O *Jornal do Brasil*, de 14 de junho de 1977, trata da contribuição que Jorge Amado vinha prestando ao cinema nacional, na chamada de público às salas de projeção, por sua representatividade regionalística e repleta de heróis populares, aliada à presença de sua *Gabriela* nas telas e vídeos de televisão, “aumentando ainda mais a vendagem da obra, despertando interesse até mesmo nos currículos escolares”. O próprio escritor declara: “Nos meus livros o povo ganha. É muito importante tornar o povo o principal herói do que fazer um discurso político que não leva a nada e no máximo pode apenas fazer proselitismo”.

No corpo da notícia, Bruno Barreto comparece, depondo sentir-se atraído especialmente pela plasticidade das imagens sugeridas pelo escritor: “São de uma riqueza fora do comum, fascinando qualquer cineasta”. Tal riqueza plástica já não mais congela na elucubração estética. Segundo Barreto, seu filme, orçado em 2,5 milhões, viverá basicamente pela “e da irreverência

---

<sup>9</sup> LASSERE, Luís. Casa das recordações. *dendê: revista de arte*, Salvador, MAM-BA, n. 9, p. 9, jan./fev. 1999.

da personagem de Vadinho, o qual permitiu a Jorge Amado, no livro, e me permitiu[,] agora, questionar todos os tabus e fantasias morais criadas pela sociedade burguesa”<sup>10</sup>.

De Paris, a recepção crítica da *Dona Flor*, de Bruno Barreto, no calor da hora, também se interessa no relacionamento diretor do filme *versus* autor do romance. Claire Clouzot, no *Le Matin*, de 6 de agosto de 1977, interroga o cineasta sobre Jorge Amado e sua popularidade no Brasil, ficando esta evidenciada pela comparação feita com Pagnol e Marcel Aymé, na França. Barreto salienta que o filme, na proposta inicial, iria ser dirigido por Glauber Rocha, que, em seguida, mudou de idéia. O realizador da película não esquece de temperar sua resposta, saboreando seu filme-receita: “Eu acredito que o herói, Vadinho, um explorador de mulheres, que joga em cassino e que ama sua esposa, é o ideal de cada brasileiro. E cada dona de casa gostaria de ser dona Flor. São tipos muito populares”. A entrevistadora, no subtítulo de seu artigo, devolve o tempero: Bruno Barreto “passe pour un polisson”<sup>11</sup>, ou seja, mostra-se um gaiato.

Já Robert Chazal, no *France Soir*, de 7-8 de agosto de 1977, que destaca, por igual, o romance amadiano inspirador do filme, e o considera “muito pitoresco e, sem dúvida, muito picaresco”, guarda, para o jovem diretor, a observação de que “dirigiu essa história com a leveza de um sambista, calçado em botas de limpar esgoto”. E prossegue relatando as risíveis dificuldades, em que Bruno Barreto se embaraça, ao lado do emprego de um diálogo de desconcertante vulgaridade<sup>12</sup>.

Para Albert Cervoni, em *L'Humanité*, de 6 de agosto de 1977, também usuário do nome amadiano para divulgar o filme, estaria guardada a tarefa de afirmar, mais uma vez, a visão européia/metropolitana de desconhecimento do mundo da periferia e de suas injunções: “Trata-se

---

<sup>10</sup> NOTÍCIA DE REDAÇÃO. Estréia marcada, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 3, 14 jun. 1977.

<sup>11</sup> CLOUZOT, Claire. Bruno Barreto: le réalisateur de “Dona Flor et ses deux maris” passe pour un polisson. *Le Matin*, Paris, 6 août 1977.

<sup>12</sup> CHAZAL, Robert. “Dona Flor et ses deux maris”: une veuve joyeuse. *France Soir*, Paris, 7-8 août 1977.

de um romance de Jorge Amado, o grande romancista de origem Argentina [...] fixado no Brasil”<sup>13</sup>.

Ao discorrer, sem desvios, sobre esses instrumentos de divulgação (as recepções dos críticos de periódicos parisienses), importantes para lançar o produto cultural brasileiro (*Dona Flor*, de Bruno Barreto) no mercado francês, tenho em mente a reciprocidade de proveitos, que se espera tirar no comércio cultural (conhecimento do romance e da obra de Jorge Amado *versus* desconhecimento do filme e da produção de Bruno Barreto), opinião respaldada nos escritos de Homi Bhabha, em *O Local da Cultura*, quando ele prioriza uma compreensão dos *processos de subjetivação*, tornados possíveis e plausíveis, no discurso do estereótipo:

Julgar a imagem estereotipada em uma normatividade política prévia é descartá-la, não deslocá-la, o que só é possível lidar com sua *eficácia*, com o repertório de posições de poder e resistência, dominação e dependência, que constrói o sujeito da identificação colonial (tanto colonizador como colonizado).<sup>14</sup>

As palavras de Bruno Barreto, registradas em sua entrevista a Maurice Fabre, no *France Soir*, de 6 agosto de 1977, servem-se, muito apropriadamente, da metáfora da grafia, para falar de sua *Dona Flor*: “Eu entendo que um cineasta não filma, ele próprio, diretamente. Para mim, é como um escritor que, por outro, escreve seus livros”<sup>15</sup>.

O êxito financeiro da película, no Brasil, torna-se uma ambivalente e proveitosa bandeira. Anuncia Claire Clouzot, em *Le Matin*, de 6 de agosto de 1977:

No Brasil, ele ultrapassa *Tubarões* [filme de Steven Spielberg, lançado em 1975 e de grande sucesso], arrebatando 7 milhões de dólares e sendo visto por 17 milhões de espectadores. É a primeira vez que um filme brasileiro tem tal sucesso em seu país de origem. Aqui, *Dona Flor et ses*

<sup>13</sup> CERVONI, Albert. Chaste et pure: “Dona Flor et ses deux maris” de Bruno Barreto. *L’Humanité*, Paris, 6 août 1977.

<sup>14</sup> BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: EDUFMG, 1998. p. 106.

<sup>15</sup> FABRE, Maurice. “Dona Flor et ses deux maris”: Sônia Braga est une bête de cinéma, dit le réalisateur Bruno Barreto. *France Soir*, Paris, 6 août 1977.

*deux maris* foi lançado ontem, em quinze salas de projeção. Paris vai descobrir este diretor que já é... veterano.<sup>16</sup>

A notícia, com fundo em fatos acontecidos, é recheada de exageros convenientes. O filme *Dona Flor*, até hoje campeão absoluto de bilheteria, no Brasil, foi visto, em sua estréia local, por 10,8 milhões de espectadores. Público em mais de duas vezes superior ao segundo colocado, *Os Trapalhões no Planalto dos Macacos*, com 4,5 milhões de presenças<sup>17</sup>.

*Dona Flor* tornou-se o maior sucesso da história do cinema brasileiro; é o ápice de um projeto de cinema popular no Brasil. De acordo com o levantamento de Cléber Eduardo, em “Nunca mais outra vez”, o País tinha mais de três mil salas de exibição, o ingresso custava US\$ 0,40 e uma média de 80 filmes brasileiros eram lançados, muitos deles com público superior a 1 milhão de pessoas. E escreve: “Cinema também era lazer de pobre”. Vinte e cinco anos depois, outro é o panorama do cinema nacional. Retoma Cléber Eduardo:

Embora esteja em expansão, o circuito tem a metade do tamanho. As salas em bairros populares se transformaram em igrejas e supermercados. O ingresso médio está em US\$ 2,25, preço cinco vezes superior ao daquele período, e menos de 30 títulos brasileiros entraram em cartaz neste ano, apenas dois deles com público superior a 1 milhão de espectadores. Atração de shopping center, cinema tornou-se artigo de classe média.<sup>18</sup>

O lançamento do filme, em Paris, é relatado na entrevista concedida por seu diretor a Heloisa Castello Branco, divulgada no *Jornal do Brasil*, de 10 de agosto de 1977. Bruno Barreto admite que a estratégia do *bouche-oreille* (de boca a boca) foi o caminho escolhido pelos planejadores de *marketing* da distribuidora de cinema *Gaumont*, para lançar o filme. Esta é a primeira vez que um filme brasileiro é lançado comercialmente na França, isto é, fora do circuito

<sup>16</sup> CLOUZOT, Claire. Bruno Barreto: le réalisateur de “Dona Flor et ses deux maris” passe pour un polisson. *Le Matin*, Paris, 6 août 1977.

<sup>17</sup> Conforme dados incluídos na reportagem de EDUARDO, Cléber. Nunca mais outra vez: “Dona Flor e seus dois maridos” volta em cartaz como ícone de uma inigualável fase de sucessos nacionais. *Época*, São Paulo, ano 4, n. 185, p. 126-128, 3 dez. 2001. p. 126.

<sup>18</sup> EDUARDO, Cléber. Nunca mais outra vez: “Dona Flor e seus dois maridos” volta em cartaz como ícone de uma inigualável fase de sucessos nacionais. *Época*, São Paulo, ano 4, n. 185, p. 126-128, 3 dez. 2001.

restrito das cinematecas. *Dona Flor* é apresentado, simultaneamente, em nove salas de projeção espalhadas por Paris. Como o verão é época mais de reprises do que de lançamentos na Cidade, era certo que o público, ainda que reduzido, fatalmente acorreria a ver o filme e se encarregar de espalhar a novidade, preparando desde já o terreno para a volta dos parisienses à cidade. Ao comentar a pré-estréia do filme, no cinema *Gaumont-Champs-Élysées*, com 800 lugares, “apenas 90 dos quais ocupados por brasileiros”, arremata a articulista: “Cumprimentos à parte, no dia seguinte a bilheteria arrecadada por *Dona Flor* ficou em terceiro lugar entre os filmes que estão sendo apresentados no momento em Paris”<sup>19</sup>.

Ilan Kelson, na *Manchete*, de 27 de agosto de 1977, publica uma entrevista com Bruno Barreto, questiona sobre o lançamento de *Dona Flor*, e sobre os planos e os anseios internacionais do cineasta. Revela o diretor que a idéia de exportar em nada pesou durante a realização do filme: “Foi um filme feito e pensado para o mercado brasileiro. Que se pagou e deu lucro no Brasil”. E avança na entrevista, quando solicitado a esclarecer a época do lançamento em Paris: “*Dona Flor* não tem nome para começar um sucesso de ‘cara’. Sônia Braga aqui não é ninguém. [...] *Dona Flor* precisa de um tempo para se fazer. Em setembro, entram todos os grandes filmes americanos e meu filme iria ter concorrentes enormes”<sup>20</sup>.

Não me proponho apenas a detectar imagens de subalternidades, subjacentes ou re-acesas, para submetê-las a um julgamento normalizante. Durante toda minha exposição, procurei compreender e mostrar que a construção do poder colonial e seu regime de verdades são vias de mão dupla, das quais se servem tanto os ex-colonizadores quanto os ex-colonizados, mormente em situações de permutas e de comércio cultural.

---

<sup>19</sup> CASTELLO BRANCO, Heloisa. Em Paris, o Brasil é também país de cinema, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 ago. 1977. Caderno B, p. 9.

<sup>20</sup> KELSON, Ilan. Um filme brasileiro é lançado em grande circuito na França: *Dona Flor* chega a Paris, *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 58, 27 ago. 1977.



Albert Cervoni, em seu artigo de *L'Humanité*, já citado, recompõe o clima da Segunda Grande Guerra, época da história de *Dona Flor*, localizada aproximadamente em 1943, e mostra o Brasil como um lugar de alienação paradisíaca:

O mundo é fogo e sangue, mas, no Brasil e na Bahia, continua , longe do grande confronto europeu e asiático, o tempo do Carnaval. E o Carnaval faz suas vítimas, como o querido Vadinho, costumeiro em bares e em bordéis, grande dançarino, ao lado de sua fiel e feliz esposa, Dona Flor.<sup>21</sup>

Michel Mohrt, no *Le Figaro*, de 8 de agosto de 1977, comenta a felicidade de *Dona Flor*, vivendo seus sonhos eróticos, entre o farmacêutico (dr. Madureira) e o cúmplice inescrupuloso (Vadinho). *En passant*, escreve sobre o Brasil, lugar de encantos e malefícios, que tem a religião católica aliada ao candomblé, e somente onde é possível tais fatos acontecerem. Disto, Jorge Amado escreve um romance e Bruno Barreto faz um filme, “cheio de vida e de humor, no qual a concupiscência e o pecado da carne tomam cores atrativas, sob o olhar indulgente do clero”. E conclui, referindo-se a Vadinho: “Ele morre ao amanhecer, embriagado, ao completar quatro dias fora de casa. Estes excessos são a causa de sua santidade e ele morre em um dia de carnaval”<sup>22</sup>.

A *Última Hora* de São Paulo, de 24-25 de dezembro de 1977, em nota da redação transpõe trechos do artigo do crítico francês, Raymond Lefèvre, desculpando-se, aquela nota, com “Bruno Barreto e os endeusadores do ‘Novo Cinema Novo Brasileiro’”, e traduz: “o retumbante sucesso conseguido por esse último filme (*Dona Flor*) ficou somente nas bilheterias brasileiras”. E ajunta uma frase do crítico: “A única coisa que esse filme tem para nós é um pouco de charme exótico. No entanto, dizem que no Brasil o filme fez sucesso [...]”. E opina a redação: “Pois é, monsieur

<sup>21</sup> CERVONI, Albert. Chaste et pure: “Dona Flor et ses deux maris” de Bruno Barreto. *L'Humanité*, Paris, 6 août 1977.

<sup>22</sup> MOHRT, Michel. “Dona Flor et ses deux maris”: um air de samba irrésistible, *Le Figaro*, Paris, 8 août 1977.

Lefèvre, para o senhor ainda existe um pouco de charme exótico e a receita de muqueca [sic] de camarão. E para quem mora no Brasil e já comeu muqueca [sic] de camarão?”<sup>23</sup>.

A alteridade pós-colonial, objeto de desejo e de escárnio das metrópoles ou das periferias, continua abrindo valas nas fronteiras das identidades, que se deslocam sem parar e permitem que o universo do desconhecido/conhecido se torne exótico e pouco ou muito amado/odiado, a depender dos *processos de subjetivação*.

## REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

- ALVES, Ivia. As mudanças de posição da crítica em torno dos romances amadianos. In: \_\_\_\_\_. et al. *Ciclo de palestras em torno de Gabriela e Dona Flor*. Salvador [No prelo].
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Tradução Roberto Machado. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- VEIGA, Benedito. *A chegada de Dona Flor*. Salvador: FCJA: Quarteto, 2000.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

---

<sup>23</sup> NOTÍCIA DE REDAÇÃO. Dona Flor: exotismo e muqueca [sic] de camarão. *Última Hora*, São Paulo, p. 9, 24-25 dez. 1977.