



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS**

***Tenda dos Milagres* – romance, roteiro e filme: recriação e presença**

Douglas Rodrigues de Sousa

Orientador: Prof. Dr. André Luís Gomes

Brasília, 2017.

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS**

Tenda dos Milagres – romance, roteiro e filme: recriação e presença

Douglas Rodrigues de Sousa

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. André Luís Gomes.

Brasília, janeiro de 2017.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. André Luís Gomes
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós – Graduação em Literatura
Universidade de Brasília - UnB

Prof. Dr. Paulo Petronilio Correia
Programa Interdisciplinar em Performances Culturais da UFG
Professor do curso Licenciatura em Educação do Campo da UnB

Prof. Dr. Biagio D'Angelo
Professor de Teoria, Crítica e História da Arte – IDA
Programa de Pós-graduação em Arte
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós – Graduação em Literatura
Universidade de Brasília - UnB

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós – Graduação em Literatura
Universidade de Brasília - UnB

Prof. Dr. Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins (Suplente)
Professor do Departamento de Audiovisuais e Publicidade
Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília – FAC – UnB

Brasília, 2017.

*Para Elisabeth (mãe) que continua a me dar amor e
livros – incondicionalmente.*

Agradecimentos

*“Depois de escrever, leio...
Por que escrevi isto?
Onde fui buscar isto?
De onde me veio isto? Isto é melhor do que eu...
Seremos nós neste mundo apenas canetas com tinta
Com quem alguém escreve a valer o que nós aqui traçamos?”*

(Álvaro de Campos, Ficções do Interlúdio)

A tese é longa, são anos de estudos e dedicação em torno de assuntos e de questões que nos abrem para muitos mundos. O processo não passa somente pelas questões acadêmicas, é também de vida. Há muito da nossa vida, da nossa formação e de como nos portamos como sujeitos histórico-sociais. Muita coisa acontece nesses anos. Mudanças, deslocamentos, crises, paradas, descobrimentos, angústia. A pesquisa também se faz com angústia. Costumo sempre pensar que a tese, objeto materializado em formato impresso, não comporta o doutoramento, processo bem mais amplo. Para mim, é um ciclo que se fecha depois de anos devotados à ideia e ao sonho de querer ser pesquisador. Ciclo que se fecha ou se abre para outros?

Os agradecimentos extrapolam as vias acadêmicas, invadem outros campos da minha vida, da minha formação, do que me constitui. Tantos personagens se fizeram presentes ao longo desta jornada e, cada um à sua maneira, foram imprescindíveis para a conclusão deste trabalho.

Agradeço a cada um/uma que me apoiou e alguns desses personagens nomeio:

Ao *Programa de Pós-Graduação em Literatura (PósLit)* da Universidade de Brasília pela oportunidade de cursar uma pós-graduação gratuita e de qualidade – programa vasto e aberto ao diferente, espaço plural de vivências e lutas.

À CAPES pela concessão da bolsa de estudos, sem a qual jamais seria possível realizar essa empreitada.

À Biblioteca Central da Universidade de Brasília, bálsamo e refúgio para tantas horas de leitura e silêncio.

Ao Restaurante Universitário – RU, pelas refeições.

Aos Professores e Professoras do *Programa de Pós-Graduação em Literatura* (PósLit) pelas fabulosas aulas e seriedade como conduzem o Programa e as pesquisas em Literatura no país.

Ao professor orientador André Luís Gomes – pessoa, nome, símbolo sem o qual jamais teria chegado até aqui. Deu-me o *sim* primeiro, abriu-me as portas e acolheu, sempre gentilmente, as mudanças e delongas do trabalho. Obrigado por sua condução, pelas vezes que foi mais empolgado que eu, pela paciência, e também pela insistência no processo. Profundamente me lembrarei da sua boa vontade ao receber meu projeto e as mudanças de propostas nele. Sem o seu *sim*, nada disso teria acontecido. Se cá estou a escrever agradecimentos, não faz ideia do quanto sou grato!

À *Fundação Casa de Jorge Amado* pela eficiente acolhida, por me conceder os datiloscritos, pela forma profissional e eficiente como conduzem a *Fundação*. Aproveito para agradecer à funcionária Marina Amorim pelo prestigioso atendimento, bem como à Dona Myriam Fraga que gentilmente me recebeu e que travou diálogos comigo sobre Amado e a *Fundação*.

À professora Elizabeth Hazin, que me incentivou a ir em busca do roteiro do filme; deu-me diretrizes sobre a pesquisa com datiloscritos/manuscritos e não hesitou em dividir o que sabia sobre o universo amadiano. Professora que me deu um novo olhar ao texto literário.

Ao professor Edvaldo Bergamo pela aula que me concedeu sobre Jorge Amado e à boa acolhida ao meu projeto. Intelectual disposto a atender, sem distinções, com honestidade e paciência, além de sua preciosa ajuda na banca de qualificação. Uma das mais importantes vozes, no Brasil atual, sobre os estudos amadianos.

À professora Susana Dobal pelas suas valiosas e pontuais interferências no exame de qualificação. Sem dúvida, o “tom” cinematográfico do trabalho deve muito às suas sugestões.

Às Professoras Ana Laura e Cristina Stevens pelas aulas magistrais e pela possibilidade para o debate político e literário, sem nunca perder de vista o humano. Elas são professoras éticas e competentes, sendo meu espelho e fascínio nesses anos.

Ao professor João Vianney Cavalcanti Nuto, exemplo de mestre e de valores humanos e acadêmicos conjugados em uma só pessoa. Com sua gentileza e leveza, aprendi muito. Boa escuta e bom amigo, sem perder o prumo de sua inteligência, sempre aberto a compartilhar. Aproveito para agradecer ao grupo de pesquisa *Literatura e Cultura*.

Ao professor Anderson da Mata pelas gentilezas e por ter se disposto a assinar o projeto de bolsa REUNI, logo no início desta jornada, meu muito obrigado.

Ao professor e amigo Sidney Barbosa (que me faltam palavras para agradecer) pelas indicações bibliográficas, empréstimos de livros, conselhos de vida e pela constante preocupação durante a tese. Pela acolhida familiar, todas as vezes que me animou e quando, principalmente, disse-me sobre o “cálice amargo” que cada um deve beber, cálice que se chama tese. Suas gentilezas e generosidades estão para além do acadêmico. Meu muito obrigado ao Senhor e à sua família.

À *irmã-amiga* que ganhei em Brasília e me recebeu como um membro de sua família, a doce e gentil Luciana Barreto. A *mulher-palavra* que se fez tão presente nesses anos de vida e texto. Compartilhou comigo angústias e dissabores, mas também alegrias e aventuras. Sem você teria se tornado ainda mais difícil. Muito obrigado mesmo por tudo!

À *irmã-amiga* Ludmila Gondim pelas horas de escuta e leitura. Favores que se estendem para além do acadêmico. Sempre gentil e ágil, mostrava-me as partidas e paradas necessárias durante o processo. Não me deixou desanimar. Acolheu-me com seu gratuito amor. Sem você, tudo teria se tornado ainda mais difícil. Muito obrigado mesmo por tudo!

Agradeço, especialmente, ao amigo Emanuel Carvalho que tem sua estreia no segundo tempo da tese, mas se fez tão presente e imprescindível que me pego imaginando como teria sido sem a sua chegada. Acolheu-me no momento mais delicado do processo e, com muita generosidade, abriu-me sua casa com todo conforto e possibilidade de estudo e escrita. Sempre pronto a servir, não hesita em estender uma mão amiga, esteio e suporte nesses tempos de urgências. Sem dúvida, passamos a ser família. Muito obrigado!

À amiga Ana Maria Agra pela escuta e pelo incentivo na jornada. Acalmou-me sempre, sobretudo ao dizer: “faça o seu possível!”. Obrigado pelo carinho.

À amiga Joseana Paganine, presença silenciosa, mas tão marcante, que se fez morada em meu coração.

À doce e amiga Sebastiana Lima (Ana Lima), morada de amor e carinho, colo e escuta.

À carismática e alegre dona Lourdinha Barreto, família de Brasília, pela acolhida e amor; à querida Ivana Barreto pela atenção e amizade.

Aos amigos e amigas de jornada acadêmica da Universidade de Brasília: Francisco Alves, Elizabete Barros, Cristina Maciel, Pedro Couto, Dalva Martins, Maria Aparecida, Paula Fabrisia, Jaqueline Ribeiro, Débora Andréa, Morgana Rocha, Roberto Medina.

Aos companheiros com quem dividi casa nos primeiros anos: Marcus Vinicius, Pedro Henrique Alcântara, Mosar Corrêa e Mateus Gianizeli, obrigado pela companhia e pelas horas de descontração.

Agradeço, ainda, à especial e gentil Isabel Cristina que me recebeu no primeiro ano em Brasília e me mostrou os caminhos da cidade. Agradeço também à Betânia Sousa por aceitar dividir seu espaço comigo. Às duas. meu obrigado!

Agradeço aos pontos de luz, porto para onde sempre retorno: Janaina Amorim, Daisy Carvalho, Ruanna Moura e Paulla Kalliny. Não importam o tempo e a circunstância, a presença de vocês está na minha atmosfera.

Outras pessoas especiais se somaram a este processo e mesmo distante cuidaram, a seu modo, de mim: Jandira Pereira, Francivalda Mesquita, Jose Antonio Neto, Denis Leal, Maria Francineide Fontes e Mariane Roldão amigos de muitas horas...

A todos os meus familiares pelo apoio e carinho.

Faço um especial agradecimento ao Presidente Lula e à Presidenta Dilma pelas políticas de expansão do ensino superior (graduação e pós) e pela ampliação das bolsas de incentivo à pesquisa que me possibilitaram tempo e dedicação a esta empreitada. Aos dois governantes, meu obrigado por este novo Brasil que vocês fizeram florescer. Sem dúvida, sou parte desse processo.

Por fim, agradeço a Deus, espírito maior e superior, por me guiar, proteger e levantar. A Virgem Maria pela proteção de todas as horas.

À tinta com que escrevo estas linhas é tão somente de gratidão, talvez alguns nomes tenham me escapado, peço-lhes desculpas. *“De onde me veio isto? Isto é melhor do que eu...”*. Porque eu sou toda essa gente...

Obrigado!

RESUMO

Jorge Amado é o escritor, na tradição da literatura brasileira, mais adaptado à arte cinematográfica. Suas obras foram levadas aos mais diversos meios semióticos, recriadas para o cinema, o teatro, a teledramaturgia, além de minisséries e tantos outros suportes midiáticos, fazendo-se tanto literária quanto intermediária. Neste trabalho de tese, analisamos o romance *Tenda dos Milagres* (1969), o roteiro cinematográfico e o filme homônimo, de 1977, do cineasta Nelson Pereira dos Santos. Elaboramos a hipótese de que Jorge Amado, em *Tenda dos Milagres*, recupera temas anteriores do seu processo criativo e os aprofunda no romance, e de que Nelson Pereira dos Santos revela uma afinidade artística com o escritor em sua cinematografia, inscrevendo-se no cenário brasileiro como um tradutor e intérprete da obra do romancista. Realizamos um estudo no qual a análise demonstra a *presença* da literatura amadiana no conjunto cinematográfico de Nelson Pereira dos Santos, antes de o cineasta produzir filmes a partir da obra do autor. Discorreremos ainda sobre os trânsitos textuais recorrentes entre as obras de Amado e Santos, a relação entre textos literários e fílmicos, o exercício da recriação e a instalação de uma nova linguagem e ainda acerca dos resultados artísticos que passam pelo romance, roteiro e filme. Este é o caminho que aqui percorremos: leitura e análise do romance, roteiro e filme, bem como a *recriação* das obras que derivam da produção romanesca de Amado. Para fundamentar esta pesquisa, utilizam-se os pressupostos teóricos de autores como: Hutcheon (2013), Plaza (2013), Genette (2006), Clüver (1997, 2006), Salles (1998, 2010, 2015), entre outros.

Palavras-Chave: *Tenda dos Milagres*. Recriação. Presença. Romance. Roteiro. Filme

RÉSUMÉ

Jorge Amado est un auteur, d'après la critique brésilienne, le plus adapté à l'art cinématographique. Ses ouvrages circulent sur les différents types de signes, par exemple, le cinéma, le théâtre, la télédramaturgie, les mini-séries et beaucoup d'autres médias ; Ainsi, dans ce travail, nos *corpus* d'étude sont : le roman d'Amado *Tenda dos Milagres* (1960), le scénario de cinéma et le film homonyme (1977) du cinéaste Nelson Pereira do Santos. Cette thèse révèle que Jorge Amado a récupéré, dans l'ouvrage *Tenda dos Milagres*, les sujets de tout son processus de création et il les a approfondis dans ce roman ; nous disons encore que Nelson Pereira dos Santos montre une affinité artistique avec Amado à partir de sa cinématographie, en apparaissant comme un traducteur et un interpréteur des ouvrages d'Amado. A partir de cela, nous avons remarqué la *présence* de la littérature d'Amado qui apparaît dans les travaux cinématographiques de Nelson Pereira dos Santos, avant même que le directeur produise les films/ les adaptations sur l'ouvrage d'Amado. En effet, nous avons discuté les *trânsitos* textuels qui se manifestent entre les ouvrages d'Amado et de Santos, les relations entre les textes littéraires et les textes filmiques, l'exercice de la recreation, la présentation d'un nouveau langage et, encore, les résultats artistiques qui arrivent entre le roman, le scénario et le film étudiés. Pour réaliser cette recherche, nous avons lu et nous avons analysé le roman, le scénario et le film et aussi les ouvrages recréés à partir de la production romanesque d'Amado. Donc, pour cette étude, nous adoptons la vision des recherches de Hutcheon (2013), de Plaza (2013), de Genette (2006), de Clüver (1997, 2006), de Salles (1998, 2010, 2015) et d'autres.

Mots-clés: *Tenda dos Milagres*. Recréation. Présence. Roman. Scénario. Film.

ABSTRACT

Jorge Amado is the most adapted author, in the tradition of the Brazilian literature, for the cinematographic art. His works have been taken to the most diverse semiotic means, recreated for the movies, the theater, the teledramaturgy, in addition to miniseries and so many other mediatic supports, making themselves both literary and intermediatic. In this thesis work, we analyzed the novel *Tenda dos Milagres* (1969), the cinematographic script and the homonymous movie from 1977, by filmmaker Nelson Pereira dos Santos. We developed the theory that Jorge Amado in *Tenda dos Milagres* retrieves previous themes from his creative process and further develops them in the novel, and that Nelson Pereira dos Santos reveals an artistic kinship with the author in his cinematography, registering himself in the Brazilian scenario as a translator and an interpreter of the work of the novelist. We carried out a study, in which the analysis shows the *presence* of the amadiana literature in the cinematographic work collection of Nelson Pereira dos Santos before the filmmaker started producing movies based on the works of the author. We also expatiate on the recurrent textual passages between the works of Amado and Santos, the relation between literary and movie texts, the exercise of recreation and the deployment of a new language as well as on the artistic results, which **consider** the novel, script and movie. This is the road we have traveled here: reading and analysis of the novel, script and movie, as well as the *recreation* of the works derived from Amado's novelistic production. In order to substantiate this research, theoretical assumptions from authors such as Hutcheon (2013), Plaza (2013), Genette (2006), Clüver (1997, 2006), Salles (1998, 2010, 2015), among others have been used.

Keywords: *Tenda dos Milagres*. Recreation. Presence. Novel. Script. Movie

“O poeta é imitador, como o pintor ou qualquer outro imaginário; por isso, sua imitação incidirá num destes três objetos: coisas quais eram ou quais são, quais os outros dizem que são ou quais parecem, ou quais deveriam ser. Tais coisas, porém, ele as representa mediante uma elocução que compreende palavras estrangeiras e metáforas, e que, além disso, comporta múltiplas alterações, que efetivamente consentimos ao poeta”.

(*Poética*, Aristóteles)

“Não vê, como também não se vêem, no comum, os movimentos translativo e rotatório deste planeta Terra, sobre que os seus e os meus pés assentam”.

(*O espelho*, Guimarães Rosa).

As imagens transbordam

As imagens transbordam fugitivas
E estamos nus em frente às coisas vivas.
Que presença jamais pode cumprir
O impulso que há em nós, interminável,
De tudo ser e em cada flor florir?

(Sophia de Mello Breyner Andresen)

SUMÁRIO

Apresentação, p. 13

Introdução, p. 17

1 O Abc de Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos: diálogos literários, políticos e cinematográficos, p. 27

1.1 Jorge Amado e o cinema nacional, p. 29

1.2 Do processo criativo romanescosco à adaptação: “vale a pena perder”, p. 44

1.3 Nelson Pereira dos Santos e o cinema do povo, p. 56

1.3.1 Breves apontamentos de um caminho ou De como nasce um dos maiores cineastas brasileiros, p. 58

1.4 Do cenário literário ao cinematográfico: de como Nelson Pereira adaptou os romances amadianos e a presença palimpséstica do romancista em seus filmes, p. 64

1.4.1 Os meninos do cais e do morro capa negro: Rio, 40 graus e a presença de Jorge Amado, p. 68

1.4.2 Tradição e misticismo: Xangô e Ogum na literatura e no cinema, p. 73

2 Revisitações romanescas ou de como o autor cria e recria no interior de suas obras, p. 79

2.1 “Lá longe, o país do carnaval”... e o nascimento de um autor ou de uma obra, p. 83

2.1.2 “Há de nascer, de crescer e de se misturar”: Da formação da nação ao *ajuntamento* das ideias ou tudo em uma só *Tenda dos Milagres*, p. 94

3 Duas narrativas: a recriação de *Tenda dos Milagres* ou o início da cinenarrativa, p. 110

3.1 O roteiro na zona fronteira, p. 112

3.2 Roteiro *transfundido* ou de como escritor e cineasta metem a mão em um roteiro, 119

4. *Tenda dos Milagres*: do roteiro ao filme, p. 140

Considerações Finais, p. 156

Referências, p. 161

Anexos, p. 167

**TRAJETÓRIA, RUMOS E MUDANÇAS
OU
A CHEGADA DE UM ROTEIRO
OU
O MUNDO-IMAGEM DE JORGE AMADO**

O projeto inicial que me permitiu o ingresso no Programa de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade de Brasília, não era este, leitor, que tens agora em mãos. O percurso deste trabalho foi definido em diferentes momentos de sua feitura, adquirindo novas cores, formas, temas e assimilando diversas teorias que apareciam aqui e ali. À medida que fui cursando as disciplinas exigidas como requisitos para o doutoramento, foram me despertando novas questões e inquietações, o que me levou a mudanças radicais e a novas posturas diante da Literatura e das outras artes.

A primeira mudança ocorreu na disciplina Arte e Literatura, ministrada pelo professor André Luís Gomes (orientador deste trabalho). Nessa disciplina, foram discutidas as interrelações das artes – pintura, televisão, música, mídias e cinema – com a literatura. O elemento do cinema, já presente como tema de pesquisa no projeto inicial, ganhou novas dimensões e alcances a partir das discussões em sala de aula. Em um dos tópicos da disciplina, discutiu-se o ideal de infância na literatura e no cinema. Ao meu grupo, coube a obra de Jorge Amado, *Capitães da Areia* (1937), e a sua recente adaptação fílmica, homônima, realizada por Cecília Amado, no ano de 2011. O deslumbre foi imediato. Percebi que estava diante de um objeto novo e com possibilidades de um estudo mais inovador, como se espera de uma tese de doutoramento.

Fisgado pela obra de Amado e pelo filme de Cecília, fui aprofundando-me na literatura de Jorge Amado, nas adaptações de suas obras para o cinema e no percurso na cinematografia nacional. Não demorou muito para que eu percebesse que estava diante de um gigantesco universo de pesquisa, já bastante explorado e com uma vasta fortuna crítica.

Surgiu então a dúvida/angústia: uma mudança tão brutal para um novo projeto de doutoramento, o que pesquisar nesse já tão acessado e diversificado universo amadiano? Os trabalhos publicados não dão “conta” de se tratar das relações entre o autor e o cinema e as

suas obras transcriadas? Que recorte seria realizado, uma vez que as obras do baiano são multiplamente transpostas às diversas mídias? E, por fim, o que de novo, como perfil de tese, eu poderia propor/apresentar para efetivar a minha mudança brutal de objeto?

Dúvidas, angústias, leituras e pesquisas. Paradas também. Esse novo caminho começou a ser delineado pouco a pouco no confronto com a obra de Jorge Amado, com os olhos e ouvidos atentos aos filmes, na prospecção de material que pudesse me fornecer lampejos necessários a um novo caminho. Foram muitas interlocuções e visitas aos bancos de teses do país.

Aos poucos Jorge Amado foi ocupando espaços. Minha biblioteca começou a encher-se de livros do autor – romances, crítica, ensaios, teses, dissertações, filmes, trabalhos de inúmeras naturezas. A busca constante por outras vozes e diálogos que me remetessem a um mínimo de novo, um fio solto ainda não explorado pela crítica, um deslize, quiçá, de um pesquisador que tenha deixado escapar algo, e a mim caberia a missão de tecer esse novo fiozinho (quem sabe?) na grande malha da crítica textual e acadêmica do escritor brasileiro mais adaptado até então.

À proporção que fui adquirindo os filmes adaptados da obra de Amado, algo de imediato chamou minha atenção: as duas adaptações filmicas realizadas por Nelson Pereira dos Santos, *Tenda dos Milagres* (1977) e, em seguida, *Jubiabá* (1986). Naquele momento, o olhar de quem busca um problema ou uma hipótese para uma pesquisa aguçou-se fervorosamente e acendeu mais dúvidas e possibilidades heurísticas. Percebi que estava diante de dois importantes nomes da construção artística brasileira: Amado, na literatura, e Santos, no cinema.

Sempre focado nas relações da literatura e as outras artes, especialmente o cinema, comecei a levantar proposições e questionamentos e a desenhar mentalmente e, em páginas, esquemas de um novo projeto de tese.

As inquietações aumentavam cada vez mais. Agora, estava diante não apenas de um grande universo literário, o amadiano, mas, também, de um imenso ciclo de debates e criação do cinema brasileiro, com Nelson Pereira dos Santos. Por outro lado, vislumbrava que, exatamente a partir desse choque, do estudo comparado, das relações artísticas e políticas travadas entre o romancista e o cineasta, poderia me fornecer um novo rumo. Assim, nascia um novo projeto, na concepção da palavra provinda do Latim, *projectum* ou *projectus*, que num sentido genérico seria “lançar à frente”, “lançar”, “atirar”, “algo lançado à frente”, “projetar”. Modelos mentais e escriturais eram desenhados e redesenhados. Projeções e lançamentos eram tecidos, urdiduras eram montadas e desmontadas em dias que se seguiam entre

palavras e imagens, esboços, rascunhos, organogramas e na coleta de material teórico, ficcional e audiovisual.

É preciso sinalizar que esta pesquisa não foi somente realizada pelo afã do investigador em encontrar algo “novo” ou com corpo de tese, pois objeto e pesquisador caminham lado a lado. A ficção de Amado e a cinematografia de Nelson me arrebataram igualmente. E quanto mais eu me aprofundava em ambas, fui percebendo uma teia de sentidos que estavam para além dos romances e suas adaptações.

Mas algo ainda me afligia: o recorte, aquele “fio solto” que me levaria a um estudo dos romances e filmes. É fato que já existem pesquisas dedicadas à análise dessas adaptações; é fato que não seria nenhuma novidade um estudo de literatura e cinema no cotejo dos romances amadianos e suas transposições cinematográficas, mormente, as realizadas por Nelson Pereira dos Santos, aplaudidas e bem recebidas pela crítica.

Nesse *dedalus* que parecia cada vez mais infundável, comecei a levantar fontes paralelas e materiais outros que não fossem apenas os romances e os filmes, para compor esse *projetar-se*, para compor uma nova narrativa e diálogo entre o ficcionista e o cineasta.

Revirando fotografias, depoimentos, entrevistas, documentários... incansavelmente debruçado sobre a fortuna crítica de Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos, nessas fontes diversas, saltou-me algo que quase sempre passa despercebido pela crítica: uma fotografia e uma revelação. O retrato de 1975 que traz Jorge Amado e Nelson Pereira envoltos na produção do roteiro do filme *Tenda dos Milagres*¹. Na mesa, no escritório da rua Alagoinhas, em Salvador, Jorge na máquina de datilografar com partes do roteiro nas mãos e Santos com um caderno de anotações e uma caneta. Os dois com olhares fixos no papel em que registrava ali um dos mais aclamados filmes de NPS e a primeira de suas adaptações dos romances de Amado. Trata-se, pois, do roteiro do filme *Tenda dos Milagres*.

Outro despertar que me ocorreu foi que diante da imensa obra transposta ao cinema e a vários outros meios para além do romance, o filme de NPS, o primeiro filme recriado da obra de Jorge Amado pelo diretor, contava com a participação do autor na produção do roteiro. Dois inusitados fatos que poderiam me fornecer esse fio condutor a se realizar uma pesquisa. Portanto, percebi a grandiosidade dessa *fotografia-lampejo-iluminação*, quase sempre vista pela crítica como apenas um retrato temporal e um registro dos bastidores desse momento importante da criação de uma nova obra de arte.

Mais questionamentos. Onde estaria tal roteiro? Ele foi, de fato, usado na produção do filme? Estaria de posse do romancista ou do cineasta? Em caso de sua existência serviria como material de pesquisa e fundamento no estudo do romance e da película?

¹ A referida fotografia encontra-se como epígrafe no primeiro capítulo deste trabalho.

Em contato, por telefone, com a Fundação Casa de Jorge Amado² (FCJA), em Salvador, Estado da Bahia, foi confirmada a existência do roteiro, o qual se encontra na imensidão dos mais de aproximadamente 250 mil³ itens sobre a vida e a obra do baiano guardados e catalogados na Casa que fica no coração do Pelourinho. Marquei viagem e fui em busca desse “achado”. Ao chegar à Fundação, foi-me concedida uma pasta com o roteiro, que ainda não tinha sido digitalizado e se encontrava em bom estado de conservação. Ao me entregar a pasta, a funcionária que me atendeu verbalizou: “Em anos que trabalho aqui nesta fundação você é o primeiro pesquisador a vir em busca desse roteiro”⁴. Já de posse da pasta, ao ouvir o dito da funcionária da casa, a pasta pesou sobre minhas mãos. A partir dali, eu já tinha um objeto de tese mais definido e com um caráter mais inovador para o estudo da literatura e as outras artes. Surgia uma proposta de pesquisa que pudesse contribuir no universo dos estudos amadianos de forma mais original e que também suscitasse novas discussões em torno das adaptações da obra do autor.

Susan Sontag, em *Sobre fotografia* (2004), elabora a ideia do “mundo-imagem” refletido nas fotografias que nos circunda. A autora diz que “uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária” (SONTAG, 2004, p. 170).

Portanto, o vestígio fotográfico, a pegada do tempo refletido na imagem de Jorge Amado e Nelson Pereira na produção do roteiro do filme *Tenda dos Milagres* é que me acendeu a ideia da elaboração desta tese. O decalque da realidade plasmado na imagem de dois artistas. Afinal, o que é a literatura senão o mundo-vida transposto em palavras que se transformam em imagens, o que é o cinema senão imagens que podem ser lidas em palavras? E é de palavras e imagens que se trata este trabalho. Da profícua e ininterrupta relação entre literatura e cinema. Do mundo-imagem da literatura de Jorge Amado.

² A Fundação Casa de Jorge Amado foi fundada em 1982, na ocasião dos 70 anos de idade do autor e 50 anos de carreira literária. Segundo a apresentação institucional que consta no site da fundação esta se configura como: “uma organização não governamental e sem fins lucrativos cujo objetivo é preservar, pesquisar e divulgar os acervos bibliográficos e artísticos de Jorge Amado, além de incentivar e apoiar estudos e pesquisas sobre a vida do escritor e sobre a arte e literatura baianas”. Disponível em: <http://www.jorgeamado.org.br/?page_id=24> Acesso em 16 de agosto de 2015.

³ No site da fundação está disponível o catálogo com a relação dos arquivos que se encontram na casa. Segundo consta no catálogo: “Sua Divisão de Pesquisa e Documentação guarda cerca de 250 mil documentos que cobrem um período que vai de 1932 até os dias atuais, distribuídos em três fundos ou coleções”. (FCJA, 2009, p. 18).

⁴ A fala dita ao pesquisador, por quem também este foi atendido, partiu da funcionária Marina Amorim, arquivista da Fundação e responsável pela Divisão de Pesquisa e Documentação.

Introdução Ou Uma obra que se faz tanto literária quanto cinematográfica

O rufar do tambor vai ecoar
Tenho sangue guerreiro, sou Mocidade!
A luz de Ifá vai me guiar
Ojuobá espalha axé, felicidade!

Kaô kabecile
Kaô, meu Pai Xangô!
Ouça o clamor de Ojuobá
É fogo! É trovão! É justiça!
E assim, cruzando o mar de Yemanjá
Aponta o seu oxé a nos guiar
Raiou o sol da liberdade a quebrar correntes
E nessa terra o negro vence
Com a proteção do rei de Oyó
Contra o preconceito ao seu povo
Conduz a mão que escreve um mundo novo

No Pelô... Salve a Bahia de São Salvador
Eu vou à capoeira, meu amor
Morada dos milagres, devoção e fé
Um grito de igualdade... Axé!

É magia...
Na mistura de raças surgiu
A pele morena, linda é a cor do Brasil
Na crença, um traço cultural
E pelas ruas o povo a cantar
É arte popular que faz emocionar, o Afoxé a embalar
No Ylê a sua luz brilhou
A mão de Mãe Senhora o consagrou
Eternizado, é coroadado Obá de Xangô
Jorge... Orgulho da nação
Amado... Em cada coração
Feliz, o povo canta em oração!

(**Mocidade Alegre – 2012.** Autores do Samba: Fernando, Leandro Poeta, Renato Guerra, Rodrigo Minuetto, Thiago e Vitor Gabriel).

Começamos esta introdução por distintos momentos – datas - da cena cultural brasileira.

Primeiro, pelo ano de 2012, que é marcado em todo o Brasil - sobretudo no campo das artes - como o ano de comemoração do centenário de um dos autores mais importantes da tradição da literatura brasileira: Jorge Amado. A escola de samba Mocidade Alegre homenageia o romancista com um samba-enredo inspirado no romance *Tenda dos Milagres*. A escola sai na avenida em festa e o colorido característico - típicos das obras e do universo amadiano. Canta o povo brasileiro, a cultura, a miscigenação, as crenças, o universo mítico-poético de Amado: “Jorge... Orgulho da nação/Amado... Em cada coração/Feliz, o povo canta em oração!”. No carnaval de 2012, no mês de fevereiro, na cidade de São Paulo, o público contemplou, na apoteose do samba, o “rufar do tambor” pela obra e vida de Jorge Amado, a homenagem da Mocidade Alegre pelos cem anos do baiano. A escola de samba paulista dava início às muitas comemorações que se estenderiam ao longo do ano.

Voltando alguns anos no tempo, aportamos em 1974, mais precisamente na cidade de Salvador, na Bahia. O Pelourinho, ponto turístico e histórico da cidade e espaço onde se desenrola muitas tramas de Jorge Amado, foi palco para três adaptações⁵ de filmes da obra de Amado. *Dona Flor e seus dois maridos*, *Tenda dos Milagres* e *Os pastores da noite* tiveram algumas de suas cenas filmadas simultaneamente no mesmo ano, na cidade de Salvador. Nessas ocasiões, Jorge Amado passeava entre os *sets* de filmagens, conversava com os diretores, atores, roteiristas, ajudava na locação de cenários e respondia a perguntas sobre o universo cultural das suas obras. A grande balbúrdia cinematográfica é chamada pelo escritor de “causalidade”, como podemos ler nas próprias palavras de Amado, em crônica memorialística da obra *Navegação de cabotagem*:

Em 1974 deu-se a causalidade de se encontrarem ao mesmo tempo na Bahia três equipes de cinema, uma francesa, duas brasileiras, filmando adaptações de livros meus, boa parte das filmagens aconteceu na área do Pelourinho, cenários de vários romances de minha autoria. Ali Nelson Pereira dos Santos, assistido pelo filho Ney e pela sobrinha Tizuka montou o escritório da produção de *Tenda dos Milagres*, enquanto Bruno Barreto o fazia no largo da Palma, para *Dona Flor e seus dois maridos*. Marcel Camus, os bolsos repletos de francos franceses para produzir *Os pastores da noite*, alugara o antigo terreiro do Caboclo Pedra Preta, casa de santo onde fui, em tempos idos, levantado ogã de Yansã por Joãozinho da Gomeia (AMADO, 2012, p. 278).

⁵ Utilizaremos, ao longo do trabalho, o termo “adaptação”, entendendo-o como sinônimo de *transcrição* e ou *recriação* conceito alcunhado por Haroldo de Campos, que entendia que o ato tradutório pressupõe uma atitude criativa do tradutor. Desse modo, para o autor: “recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (CAMPOS, 1992, p. 35).

Do ano de 1974, avançamos para os anos 2000. Em comemoração ao centenário do autor, que se vivo, em 2012, faria cem anos, três adaptações fílmicas em torno da obra de Amado são preparadas para serem lançadas em seu centenário: *Capitães da Areia* (2011), que ganha sua primeira adaptação para o cinema brasileiro, *Quincas Berro d'Água* (2010) e *O duelo* (2015). Este último, baseado no livro *Os velhos marinheiros ou O capitão-de-longo-curso* (1961). Por questões de pós-produção, os filmes, como se cogitou, não foram lançados no mesmo ano. Mas em espaços diferentes do Brasil, essas três recentes adaptações do universo amadiano chegaram a ser filmadas quase que concomitantemente, repetindo o mesmo ocorrido do ano de 1974. Causalidade, autor?

Durante os anos de vida do romancista e depois de sua morte assistiu-se a inúmeras recriações de suas obras para as mais diversas mídias. O autor baiano tornou-se, na literatura brasileira, o romancista mais adaptado em diferentes suportes de gêneros midiáticos.

O alcance da literatura de Amado atingiu patamares para além das fronteiras nacionais e da língua portuguesa. Jorge Amado levou a cultura brasileira e o universo dos personagens baianos para as mais diferentes nações. O autor rompeu qualquer barreira ou limitação ideológica, de cunho cultural e político, e tornou-se o romancista brasileiro mais traduzido no exterior.

Essas inúmeras traduções e alcance da obra de Jorge Amado renderam ao escritor uma carreira gloriosa como romancista, fizeram de Amado um intérprete do Brasil, gerando inúmeras polêmicas sobre seus enredos. Nesse aspecto, Bergamo (2012), em artigo pela celebração do centenário do autor, em análise relacionando vida e obra de Amado ao cenário no qual as produções do romancista se inserem, diz:

Trata-se de um problema literário estimulante para o pensamento crítico ou para o estudioso que se debruçar sobre uma produção extensa e intensa que ininterruptamente angariou uma recepção polêmica e que possibilitou ao mesmo tempo uma reflexão significativa sobre a história e a sociedade brasileira, visto que a criação artística do ficcionista baiano apresenta uma sintonia fina com os principais impasses nacionais ao longo do século XX, sem abdicar de certas características típicas do chamado romance de 30, do qual o autor é um dos principais artífices, ao perpetrar o legado de tão importante produção romanesca coletiva, por intermédio de uma trajetória absolutamente vitoriosa, no tocante ao sucesso junto ao público, e controversa, no que diz respeito a grande parte de sua fortuna crítica (BERGAMO, 2012, p. 74).

Ora controversa, porém de absoluto sucesso, assim se fez a obra de Amado junto ao público e à crítica. Essa afirmação nos leva à visível percepção de que não há um brasileiro –

telespectador ou leitor - que não conheça ou cite um personagem jorgeamadiano. Seja como leitores, telespectadores ou nas telas dos cinemas, todos que participam da sociedade audiovisual e livresca no Brasil já se depararam com algum fio narrativo escrito pelo baiano. Os alcances, portanto, das obras de JA⁶ estão para além dos signos impressos. Uma obra disposta na tradição e formação da cultura audiovisual no país, que caminhou lado a lado com implantação da indústria cinematográfica brasileira.

No posfácio da mais recente publicação do livro *Navegação de Cabotagem*, Lêdo Ivo afirma que:

Jorge Amado possui, como poucos romancistas em nossa língua, o poder de criar, balzaquianamente, seres que se acrescentam às figuras reais do registro civil. Aí estão Gabriela, dona Flor, o negro Jubiabá, Quincas Berro D'água, Tereza Batista e tantos outros, que fugiram das páginas de seus romances para encontrar sua residência verdadeira no imaginário popular e nacional. E essas personagens icônicas habitam histórias envolventes e inesquecíveis (IVO *in*: AMADO, 2012, 483-484).

O comparativo que Lêdo Ivo traça entre o escritor francês Honoré de Balzac e o brasileiro Jorge Amado se dá pelo fato de ambos terem personagens de amplo alcance e penetração popular. Que outro escritor brasileiro teve personagens tão marcantes, vivos, pitorescos, citados e que tenham povoado tanto o imaginário popular senão o criador de Pedro Archanjo, Gabriela, Tieta, Pedro Bala, Quincas e outros?

Ainda nessa mesma esteira, João Ubaldo Ribeiro nos chama atenção para a geração de inúmeras meninas batizadas de Gabriela em virtude do romance de Amado:

Não há romancista brasileiro com personagens tão populares e conhecidos quanto os dele. Nenhum outro é responsável, por exemplo, por toda uma geração, ou algumas gerações, de meninas chamadas Gabriela. A observação de que isso se dá por causa das inúmeras adaptações de suas histórias para o cinema ou televisão meramente o confirma e reforça, uma coisa alimenta outra – muitos outros autores que são e foram adaptados sem as mesmas consequências. Ao nos identificarmos com o mundo de Jorge Amado, ao vermos nós mesmos e nossos vizinhos em seus personagens, nós sabemos mais de nós mesmos, nós coletivamente nos inventamos – e ele tem sua parte nisso (RIBEIRO, 2012, p. 101).

Desse modo, é forçoso inferir que se Balzac, ao escrever, ficcionalmente aumentou a população francesa; no Brasil, esse papel na literatura coube a Jorge Amado. Inspirou não somente os antropônimos, mas também os nomes conferidos a várias ruas, praças, centros culturais, que derivaram das personagens, das gentes da sua ficção.

⁶ JA abreviação do nome Jorge Amado

Um grande número de leitores, seguidores, admiradores, recriações de sua obra, músicas, pinturas, esculturas e tantas outras expressões artísticas e culturais surgiram a partir dos seus enredos, compuseram-se a partir das suas criações. Jorge Amado, como considera João Ubaldo, ajudou a inventar o Brasil.

Pensando sobre a fala supracitada do escritor João Ubaldo - a de que muitos outros autores da literatura brasileira foram adaptados, mas sem enormes repercussões sociais como Amado -, reiteramos o que afirma a partir da sua tese das inúmeras Gabrielas, oriundas da sua ficção, sobretudo quando levada às telas. Nesse sentido, acreditamos que houve, pois, um transbordamento literário do universo amadiano para os mais diversos meios transmidiáticos e sociais. Isso faz do baiano um autor contemplado, tanto na literatura impressa quanto na audiovisual.

Problematizando o objeto: *Tenda dos Milagres* – romance, roteiro e filme

Nos processos que envolvem a adaptação de obras para o cinema, é mais recorrente o fato de essas adaptações provirem de obras clássicas da literatura de gêneros, como romances, contos ou peças teatrais. Tais transformações, no geral, são sempre alvo de comentários e críticas, principalmente em decorrência da montagem dessas adaptações e do número de leitores que aumenta, no sentido não mais de leitores de palavras impressas, mas agora de espectadores, do público de massa e da sociedade visual.

É válido destacar que antes de qualquer possibilidade de teorização e de diferenciação entre essas artes - o cinema e a literatura e seus processos de adaptações - Tânia Pellegrini (2003) já explicita que ambas as artes são narrativas de ficção, e a diferença está no tempo da narrativa, de modo que:

Se a matéria dos fatos, a ação, é vista como movimento, todas as formas narrativas – seja as propriamente literárias, como o romance ou o conto, a lenda ou o mito, seja as visuais, como o cinema e a televisão – estão direta ou indiretamente articuladas em sequências temporais, não importa se lineares, se truncadas, invertidas ou interpoladas. A diferença entre literatura e cinema, *nesse caso*, é que, na primeira, as sequências se fazem com palavras e, no segundo, com imagens. (PELLEGRINI, 2003, p. 17-18, grifo da autora).

Com efeito, cinema e literatura já guardam entre si a relação de ambas serem narrativas ficcionais. Devido a essa proximidade, já que o cinema “conta histórias”, os processos de adaptação privilegiarão categorias de textos (gêneros) como o romance, o conto e o teatro. André Bazin (1991) teoriza acerca dessa busca do cinema pela literatura de

romance e pelo teatro, visando à cinematografização dessas narrativas. A esse respeito o teórico afirma que:

Se a crítica deplora frequentemente os empréstimos que o cinema faz à literatura, a existência da influência inversa é, geralmente, tida tanto por legítima quanto por evidente. É quase um lugar-comum afirmar que o romance contemporâneo, e particularmente americano, sofreu a influência do cinema. (BAZIN, 1991, p. 88)

No entanto, o autor, nesse mesmo texto, reitera que deve ficar claro que tais adaptações não ocorrerão da mesma maneira, podendo sofrer modificações conforme os olhares de seus reprodutores. Em decorrência desse contato entre o cinema e outras artes, ocorrerá, como nos informa Bazin, a evolução cinematográfica:

O que provavelmente nos engana no cinema é que, ao contrário do que ocorre geralmente num ciclo evolutivo artístico, a adaptação, o empréstimo, a imitação não parecem situar-se na origem. Em contrapartida, a autonomia dos meios de expressão, a originalidade dos temas nunca foram tão grandes quando nos primeiros 25 ou 30 anos do cinema. Podemos admitir que uma arte nascente tenha procurado imitar seus primogênitos, para depois manifestar pouco a pouco suas próprias leis e temas; mas não compreendemos bem que ela ponha uma experiência cada vez maior a serviço de obras alheias a seu talento, como se essas capacidades de invenção, de criação específica estivessem em razão inversa de seus poderes de expressão. Daí a considerar essa evolução paradoxal como uma decadência só há um passo, que quase toda a crítica não hesitou em dar no início do cinema falado (BAZIN, 1991, p. 85).

Essa evolução do cinema a partir da incorporação de outras artes também há de ocorrer na literatura. Nesse sentido, Flora Süssekind (2006), em *Cinematógrafo de letras*, mostra como, a partir da modernização da época, os escritores passavam a incorporar modos narrativos novos à sua literatura, decorrentes dessa mesma modernização, bem como os recursos tecnológicos que se inauguravam no país. Para a autora, “não se trata mais de investigar apenas como a literatura representa a técnica, mas como, apropriando-se de procedimentos característicos à fotografia, ao cinema, ao cartaz, transforma-se a própria técnica literária” (SÜSSEKIND, 2006, p. 15).

Para tal, as relações entre literatura e outras artes, sobretudo suas trocas e diálogos, estendem-se além do cinema, como a fotografia, a pintura e a música, e à medida que essas interlocuções são estabelecidas, a própria técnica literária vai transformando-se, como explicita Süssekind (2006).

Os aspectos que envolvem as relações entre literatura e os seus variados e possíveis processos de adaptação são quase sempre polêmicos e complexos. Polêmicos no sentido da

própria “aceitação” do resultado dessa adaptação, e complexos por, muitas vezes, em uma única adaptação, se utilizarem de diversos mecanismos para a mudança de um sistema para outro. A propósito disso, cabe a elucidação de Gomes (2008, p. 255):

O próprio termo “adaptação” é negado por alguns estudiosos, os quais entendem que o termo pode ser entendido como facilitação e/ou modernização do texto literário e preferem utilizar “transposição”, “transmutação” e “transcrição”.

Quase todos os sistemas de artes foram traduzidos de um para o outro, como a literatura para o cinema, teatro para o cinema e para as telenovelas, a pintura para a literatura e vice-versa, as artes plásticas e visuais no geral foram transformadas em linguagem verbal e o contrário. Todas essas transformações, transposições, recriações, transmutações ou adaptações constituíram objeto de estudos, análises e comparações na tradição das ciências que envolvem os variados tipos de linguagem.

Nesse conjunto de análises e estudos críticos que lidam com as comparações de uma obra artística transportada a outro plano de representação, além das fronteiras do seu original, a literatura, tanto por ser um fenômeno da linguagem quanto por dialogar com muitas áreas do conhecimento, obteve sempre maior destaque. Sendo assim, esse processo é visto por Carvalhal (1991, p. 13) como uma:

[...] prática intelectual que, sem deixar de ter no literário o seu objeto central, confronta-se com outras formas de expressão cultural. É, portanto, uma maneira específica de interrogar os textos literários, concebendo-os não como sistemas fechados em si mesmos mas na sua interação com outros textos, literários ou não.

Nesse sentido, estudos mais recentes têm apontado também para a interdisciplinaridade que compõe essas obras, permitindo tanto a interação, como propõe Carvalhal (1991), como ainda o próprio princípio criador de como são concebidas e geradas. Isso tem decorrido, principalmente, devido às grandes proporções que as mídias e suas múltiplas formas de expressão têm assumido nessas últimas décadas. Essas fronteiras têm sido cada vez mais ultrapassadas e vêm-se demonstrando o contato profícuo de maneira direta e indireta de um sistema artístico com outro.

Pensar as dimensões da obra amadiana a partir da arte cinematográfica é percorrer por trilhas largas e múltiplas. O autor tem uma obra literária imensa que se faz igualmente vasta no cinema. Como já enfatizado aqui, e que será demonstrado ao longo deste trabalho, Amado foi o autor mais adaptado na cinematografia brasileira.

Mas o olhar que pretendemos dar, especificamente, é em torno do livro *Tenda dos Milagres* (1969), do roteiro e do filme homônimo (1977). O foco da pesquisa se restringe à análise do romance, passando pelo roteiro até chegarmos à película. Primeiro, por ser a primeira adaptação do cineasta da obra do romancista; segundo, o romance *Tenda dos Milagres* é uma síntese de obras anteriores do escritor, diversas vezes assumido e revelado por ele mesmo no seu conjunto literário, como podemos ler em entrevista concedida a Alice Raillard:

Mas foi *Jubiabá*, ao qual eu realmente voltei vinte e cinco anos mais tarde, com um romance que escrevi 1969, *Tenda dos Milagres*, onde são colocados os mesmos problemas, com a perspectiva de uma distância de vinte e cinco anos de tempo, quando a minha experiência literária e humana, creio, era bem maior. *Tenda dos Milagres* é *Jubiabá* revisitado, mas a conotação é diferente. Trata da questão da formação da nacionalidade brasileira, da luta contra os preconceitos, principalmente racial, contra a pseudociência, a pseudo-erudição “europeizante”, contra as teorias daquele francês que foi embaixador no Brasil. (1990, p. 105).

Desse modo, na tradição literária de Jorge Amado, *Jubiabá* prestou-se a prototexto, ou a projeto intertextual do autor, não apenas ao romance *Tenda dos Milagres*. Aliás, antes deste, ainda em 1937, com *Capitães da Areia*, temos uma extensão romanesca oriunda também do romance *Jubiabá*. Em *Capitães da Areia*, portanto, notamos o desdobramento de *Jubiabá*, sendo este mote textual para aquele. Narrativas intimamente ligadas, não somente pela fase em que foram escritas, década de 30, romances engajados de Amado e projeto de consolidação do autor no campo literário brasileiro, mas também imbricadas pela abordagem temática e a profusão dos enredos que se enlaçam e formam uma teia textual, espalhando-se de uma para outra. Disso resulta, aos nossos olhos, a importante configuração textual, no projeto literário amadiano, do romance dos meninos do Morro Capa Negro.

De *Jubiabá* a *Capitães da Areia* coube o tema da infância marginal e da vida no cais de Salvador. Para *Tenda dos Milagres*, como a citação acima ilustra bem, coube o tema, mais tarde, na década de 60, das questões raciais e da miscigenação e formação da nação brasileira.

No tecido literário jorgeamadiano, podemos, pois, falar de recriações instaladas e desenvolvidas pelo próprio autor no interior do seu conjunto literário, sendo que essas obras revelam-se em constantes diálogos entre si, percebidos em cenas, situações, espaços e até personagens que migram de uma obra para outra.

Partindo do campo romanesco amadiano aos filmes de Nelson Pereira dos Santos, percebe-se uma notória relação, que aqui chamaremos de presença, das obras de Amado no

universo fílmico de NPS. Essa relação se estabelece muito antes do cineasta adaptar as obras do autor de *Mar morto*. Isso nos aponta o caminho de uma correlação, trânsitos textuais e midiáticos, entre as obras do romancista e do cineasta, nos levando a pensar e problematizar as relações entre a prosa romanesca de Jorge Amado e a prosa cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos, o *mundo-palavra-imagem* dos dois criadores.

Diante de tal presença nos dois processos de criação – literário e fílmico –, em uma análise do romance, roteiro e filme *Tenda dos Milagres* podemos falar de uma complexa e elaborada teia de relações intermediárias que atravessam as obras do romancista e do cineasta. Essa partida de análise se dá primeiro pelo romance; em seguida, pelo roteiro do filme e, por último, pela película.

Elaboramos a hipótese de que Jorge Amado, em *Tenda dos Milagres*, recupera temas anteriores do seu processo criativo e os aprofunda no romance, e de que Nelson Pereira dos Santos demonstra uma afinidade artística com o romancista em sua cinematografia, inscrevendo-se no cinema brasileiro como um tradutor da obra do romancista. Defendemos que NPS é um *intérprete* da obra de Amado, a partir das suas adaptações e da presença do autor em outras de suas produções. Falamos dos trânsitos textuais recorrentes entre as obras de Amado e Santos, da relação entre textos literários e fílmicos, do exercício da adaptação destes textos e a instalação de uma nova linguagem e resultados artísticos que passam pelo romance, roteiro ao filme. Um profundo e produtivo diálogo intermediário e entre diferentes linguagens. Uma evocando a anterior, levantando questionamentos, instalando movimentos e novos processos interpretativos e criativos, transbordando e transladando de um lado e de um meio a outro. Sob a égide das recriações, translações, e transbordamentos acabam por se configurar as artes modernas. Nada mais permanece puro ou isolado. Este é o caminho que aqui percorremos: uma leitura e análise do romance, roteiro e filme; a análise da construção de duas obras, o romance de Amado e o filme de Nelson Pereira dos Santos.

É, pois, a partir desse jogo textual estabelecido entre palavras e imagens, imagens e palavras que se realiza o presente estudo, o presente trabalho de tese.

No **primeiro capítulo**, estabelecemos as relações entre Jorge Amado e o cinema nacional, sua participação na implantação da indústria cinematográfica brasileira no século XX e sua contribuição nesse cenário. Em seguida, adentramos no universo do cinema de Nelson Pereira dos Santos. Levantamos um breve contexto do cineasta na cinematografia nacional, para depois interrelacionarmos suas produções com a presença do universo literário amadiano. Demonstramos como ambos os artistas produziram uma arte voltada para o popular e a representação das imagens do povo.

Já no **segundo**, realizamos um estudo do romance *Tenda dos Milagres* (1969) demonstrando, no interior da obra, as reescrituras e os laços com o projeto literário de Amado, bem como as retomadas do autor a temas que fazem parte da sua prosa e de que modo estas são recriadas. Nesse capítulo, tratamos das reescrituras romanescas, das escolhas estéticas e políticas do escritor e das relações intertextuais entre seus livros.

No **terceiro capítulo**, aprofundamos as discussões da recriação do filme *Tenda dos Milagres* a partir do exame do roteiro (datiloscritos) – da coprodução do cineasta e do romancista, da parceria e colaboração. Realizamos uma análise do roteiro enquanto instância sógnica situado na zona fronteira dos gêneros da criação humana. Trata-se aqui do cotejamento entre a obra do romancista e do cineasta, de modo a apontar as equivalências, distâncias e aproximações de uma obra a outra.

No **quarto e último capítulo**, apontamos o que do roteiro foi levado à tela, o que foi suprimido e/ou acrescentado às cenas. Pensamos mais detidamente sobre o universo da recriação cinematográfica em si, a adaptação como *produto* e *processo* e esse modelo de análise aplicado ao filme *Tenda dos Milagres*, como o resultado dessa recriação de Nelson Pereira dos Santos da obra jorgeamadiana.

Capítulo 1



Figura 1. Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos escrevendo o roteiro do filme *Tenda dos Milagres*, Salvador, 1975. Foto: Zélia Gattai.

1 O ABC DE JORGE AMADO E NELSON PEREIRA DOS SANTOS: DIÁLOGOS LITERÁRIOS, POLÍTICOS E CINEMATOGRAFICOS

É que, nas conversas das noites de lua do Morro do Capa-Negro, o moleque Antônio Balduino ouvia e aprendia. E antes de ter dez anos ele jurou a si mesmo que um dia havia de ser cantado num ABC, e as suas aventuras seriam relatadas e ouvidas com admiração por outros homens, em outros morros (AMADO, 2008a, p. 34).

Antônio Balduino, protagonista do romance *Jubiabá* (1935), de tanto ouvir histórias no Morro do Capa-Negro, sonhava que um dia poderia ter sua vida contada em versos, um ABC onde seus feitos heroicos, ainda a serem realizados, poderiam ser espalhados e perpetuados por toda a história. O menino pobre, negro e órfão cresceu ouvindo as histórias orais contadas pelo pai Jubiabá, nas noites do morro. No desenrolar da narrativa, o narrador pergunta: “Antônio Balduino já merecerá um ABC?” (AMADO, 2008, p. 119). Sim. Antônio Balduino mereceu um ABC, e o teve escrito. Mas aqui não se trata do ABC de Baldo, mas o de Jorge e Nelson. Este “abc” começa a ser contado a partir da ilustração (epígrafe) que abre este capítulo no qual se pode observar a profunda relação que envolve o escritor Jorge Amado e o cineasta Nelson Pereira dos Santos.

A cena, perpetuada no tempo pela fotografia, se passa no escritório de Amado, na rua Alagoinhas em Salvador, onde o escritor e o cineasta trabalham na adaptação do livro *Tenda dos Milagres* (1969) para o cinema. A essa altura, ano de 1975, seria apenas mais um livro de Amado transposto às telas, se não fosse o fato de ser Nelson Pereira o diretor do filme que transmutava pela primeira vez uma obra do escritor para o cinema. Portanto, esse acontecimento para a história da literatura e para a cinematografia brasileira ficou registrado em uma imagem. Dois importantes criadores, artistas da cultura brasileira, reunidos, ao seu modo, em torno do fazer artístico. Aqui, primeiro pelo registro da lente fotográfica, o encontro entre literatura e cinema. Um registro factual, pictórico, que está para além da fotografia, a qual revela em parte a trajetória literária de um dos maiores romancistas da língua portuguesa e de um dos mais importantes cineastas brasileiros. O percurso de dois produtores de arte que foram/são, para a cultura brasileira, estruturadores, consolidadores da arte autêntica.

Essa parceria, diálogo e produção é o que abordaremos como primeiro capítulo desta tese.

1.1
**JORGE AMADO E O CINEMA NACIONAL
OU
DE COMO O ROMANCISTA TORNOU-SE TÃO FAMOSO NA
CINEMATOGRAFIA COMO NA LITERATURA
OU
DE COMO O AUTOR PASSOU DE VAGO COADJUVANTE A PERSONAGEM
PRINCIPAL
OU
DE COMO AMADO TORNOU-SE O AUTOR MAIS ADAPTADO DA
LITERATURA BRASILEIRA**

Não é de hoje que a crítica literária analisa a obra de Jorge Amado a partir de estudos comparados entre a literatura e outras artes, sobretudo da arte cinematográfica. Como assinalado no introito deste trabalho, esse fato se deve por ser a obra do escritor uma das mais adaptadas, conseqüentemente estudos comparativos são frequentes na sua fortuna crítica⁷. Não apenas por isso. A relação mesma do escritor com o cinema ultrapassa as adaptações. Jorge trabalhou como roteirista e revisor de textos para o cinema, escreveu e assinou cenários das antigas chanchadas⁸, o que assinala como uma “aventura”, tempos heroicos da implantação da indústria cinematográfica no Brasil.

Desse modo, analisar a trajetória do autor desconsiderando a arte do cinema é algo quase improvável. O baiano, além de ser o brasileiro e um dos autores que tiveram sua literatura mais adaptada às diversas mídias, como telenovelas, minisséries, teatro, musicais etc., foi ele próprio também tema de filmes, como o pequeno documentário *Na casa do Rio Vermelho* (1974), de Fernando Sabino e David Neves, *Jorjamado no cinema* (1977), de Glauber Rocha e o mais recente *Jorge Amado* (1995), de João Moreira Salles. Além desses três

⁷ Nas referências do trabalho consta um variado número de trabalhos de pesquisa que abordaram a questão adaptações da obra do autor para o cinema.

⁸ Na crônica “O Coadjuvante”, de 1988, do livro *Navegação de Cabotagem*, o autor demonstra bem como foi sua relação com o cinema brasileiro e a sua contribuição na produção do roteiro de chanchadas. Jorge, nesse relato, diz: “Escrevi, sozinho ou em colaboração com terceiros, diálogos e cenários de chanchadas e de pretensiosas produções; foram de minha autoria, por exemplo, os diálogos da chanchada Uma valsa para dançar – já não recordo se este era o título do filme ou apenas do tema musical, valsa inesquecível, e os da superprodução de Leitão de Barros sobre Castro Alves, roteiro de Joracy Camargo. Com Fernando Barros, fraterno amigo, colaborei nos cenários e nos diálogos de várias chanchadas, recordo o título de uma delas: O cavalo número 13. Nelas brilhavam o cameraman Georges Fanto que viera para Brasil com Orson Welles e minha comadre Maria Della Costa, estrelíssima. Estrelíssima ela, Maria Fernanda, Odete Lara, Ruth de Souza, Marisa Prado. Escrevi e assinei o cenário de *Estrela da manhã* a pedido de Ruy Santos mas, durante a filmagem, o produtor e o diretor modificaram por completo a história singela de pescadores que eu havia imaginado para ser vivido por Dorival Caymmi e Dulce Bressane. Trabalhei durante algumas semanas, a convite de Carmen Santos, com Mário Peixoto na elaboração do roteiro para um filme sobre Castro Alves, baseado no livro de minha autoria. O projeto não foi adiante, uma pena” (AMADO, 2012, p. 374-375).

documentários, ficou por concluir *Jorge Amado - O Menino Grapiúna*⁹, interrompido pela morte do cineasta Ruy Santos, seu realizador, em 1989, Anos mais tarde os negativos do documentário foram descobertos e recuperados pela atriz e produtora Rossana Ghesa, como podemos ver nos recortes de cenas dos documentários citados:



Figura 1
 Documentário: **Na Casa do Rio Vermelho**
 Direção: Fernando Sabino e David Neves
 Direção de fotografia: David Neves
 Narração: Hugo Carvana
 Produtora: Bem-Te-Vi Filmes
 Ano: 1974



Figura 2
 Documentário: **Jorjamado no Cinema**
 Direção: Glauber Rocha
 Fotografia: Walter Carvalho
 Produção do Setor de Rádio e Televisão da Embrafilmes
 Ano: 1977

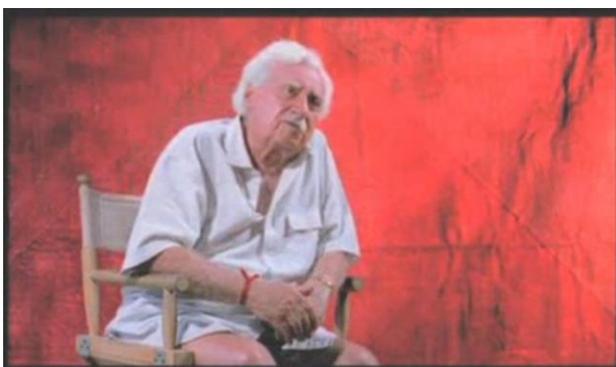


Figura 3
 Documentário: **Jorge Amado**
 Direção: João Moreira Salles
 Vídeo Filmes
 Ano: 1996



Figura 4
 Documentário: **Jorge Amado: o menino grapiúna**
 Direção: Ruy Santos
 Ano: Interrompido

Amado fez parte do processo de implantação da indústria cinematográfica brasileira no que tange às produções de âmbito nacional¹⁰. Nesse período, à custa de muito sacrifício,

⁹ O referido documentário conta com problemas de edição, imagem, ritmo e som. Os negativos permaneceram engavetados por mais de dez anos, descobertos pela atriz e produtora Rossana Ghesa, que, inclusive, é uma das atrizes que participa da película, sendo também a responsável por sua recuperação, edição e lançamento no ano de 2006. No documentário, temos depoimentos de artistas, cineastas e intelectuais como: Mauro Mendonça, Bette Faria, Oscar Niemayer, Carlos Scliar, Raquel de Queiroz e Nelson Pereira dos Santos.

¹⁰ Conforme Flora Süssekind em *Cinematógrafo de Letras* (1987) “Datam de 1896 as primeiras projeções do cinematógrafo no Brasil” (p. 26). Já as primeiras filmagens, ocorreram em 1898, segundo Paulo Emílio Sales Gomes em *Cinema: trajetória do subdesenvolvimento* (1996).

cineastas brasileiros lutavam pela produção e veiculação desse novo mercado para o país. Em *Navegação de cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei* (1992), ao rememorar esses episódios na crônica *O coadjuvante*, escrita em 1988, Amado revela como foi esse período para o país, o envolvimento dos intelectuais na época, seus entusiasmos e esperanças, a busca pelo espírito nacional no cinema brasileiro, “tempo da Atlântida¹¹ e da Cinédia¹², de tantos nomes inesquecíveis de inúmeros filmes feitos a base do sacrifício, da dedicação, do amor pelo cinema” (AMADO, 2012, p. 374).

Paralelo a esse clima de surgimento da indústria cinematográfica brasileira está também o período da implantação de um campo industrial¹³ mais amplo e do crescimento de sua produção durante a Revolução de 30, do nascer do Estado Novo, da efervescente urbanização. Tudo isso se deve, segundo Schwarcz e Starling (2015, p. 326) a um período que vem desde a década de 1910, em que ocorreu:

[...] um acelerado processo de substituição de importações – implementado durante a Primeira Guerra e no final desta – o qual, unido à crise da agricultura, levou a que cidades e indústrias ganhassem importância renovada no cenário nacional.

Portanto, o campo industrial que surgia e a dinamização da economia proporcionavam um aumento na produção cultural da nação. A década de 1930 vive momentos de rompimentos culturais e de consolidação de uma estética e projeto cultural brasileiro. Lafetá (2000) assinala esse período como a passagem de um “projeto estético” a um “projeto ideológico”, e no campo da produção literária o autor afirma ser este um dado decisivo:

[...] já que a literatura moderna está em relação com a sociedade industrial tanto na temática quanto nos procedimentos (a simultaneidade, a rapidez, as técnicas de montagem, a economia e racionalização da síntese). (LAFETÁ, 2000, p. 23).

¹¹ “Em 18 de setembro de 1941, Moacir Fenelon e José Carlos Burle fundam a Atlântida Cinematográfica com um objetivo bem definido: promover o desenvolvimento industrial do cinema brasileiro. Liderando um grupo de aficcionados, entre os quais o jornalista Alinor Azevedo, o fotógrafo Edgar Brazil e Arnaldo Farias, Fenelon e Burle prometiam fazer a necessária união de um cinema artístico com o cinema popular”. Fonte: <<http://www.atlantidacinematografica.com.br/sistema2006/historia.asp>> Acesso em: 20 de junho de 2015.

¹² “Sinônimo da tradição cinematográfica brasileira, símbolo das lutas pelo desenvolvimento da arte e da atividade no país e marco absoluto da incorporação de uma mentalidade industrial ao setor, a empresa fundada pelo jornalista Adhemar Gonzaga mantém-se ativa desde 15 de março de 1930”. Fonte: <<http://www.cinedia.com.br/cinedia.html>> Acesso em: 20 de junho de 2015.

¹³ Segundo Celso Furtado (2005, p. 197) “A produção industrial cresceu em cerca de 50 por cento entre 1929 e 1937 e a produção primária para o mercado interno cresceu em mais de 40 por cento, no mesmo período”.

Embora o nosso recorte norteador seja a partir do exame da passagem (relação) de Jorge Amado com o cinema da época, impossível comentar essa década sem nos referirmos aqui ao projeto de modernização da literatura brasileira, do modernismo e regionalismo literário, que, inclusive, o autor fez parte. Assim, por acreditarmos no estabelecimento do campo artístico brasileiro, de uma arte que bebe na outra, como o cinema que se embebe nas fontes literárias, destacamos a década de 30 como de importância capital para a cena cultural brasileira como um todo. Com consideráveis ecos que ressoam até o presente da realidade artística do país, pois “é fato que a década de 30 deu-nos algumas das obras mais realizadas e alguns dos escritores mais importantes da literatura brasileira” (LAFETÁ, 2000, p. 31).

E, nessa década, como se comportava o incipiente cinema nacional? Gomes (1996) ao traçar a trajetória do cinema nacional classifica esse período como pertencente à terceira época do cinema brasileiro, dos anos de 1923 a 1933. Esse decênio é marcado também pelo surgimento da crítica em revistas publicadas semanalmente sobre a produção cinematográfica do país. Nesse papel sobressaem-se as revistas *Paratodos* e *Selecta*, que em 1923 eram “as revistas brasileiras que mais se interessavam por cinema” (GOMES, 1996, p. 50). As revistas realizaram campanhas sistemáticas em favor do cinema nacional, o que permitiu, segundo Gomes (1996), uma *organicidade* e *consciência* quanto a sétima arte brasileira:

É desse momento em diante que se manifesta uma verdadeira tomada de consciência cinematográfica: as informações e os vínculos fornecidos por essas revistas, o estímulo do diálogo e a propaganda teceram uma organicidade que se constitui como um marco a partir do qual já se pode falar em um movimento de cinema brasileiro. Mesmo as manifestações hostis – justas ou injustas – contra o filme de enredo revelaram o interesse pela nossa produção, praticamente ignorada num passado próximo. (GOMES, 1996, p. 51).

O autor enfatiza também duas características relevantes dessa fase do cinema brasileiro: aumento nas produções, quase o dobro em relação à década anterior, e a quebra do monopólio de produções cinematográficas do eixo Rio de Janeiro e São Paulo, estendendo-se a outras regiões do país, como Belo Horizonte, Recife, Rio Grande do Sul, Campinas e cidades do interior de Minas.

Desse modo, temos um quadro de um país que florescia industrial e culturalmente. As expansões do cinema nacional, a modernização da literatura, a esperança em uma nova república. Depois de 1930 o Brasil já não era mais o mesmo.

Os três primeiros decênios do século XX marcam uma reviravolta na cultura brasileira de então, especialmente na produção e implantação de uma arte que, além de

engajada, também refletia as várias diferenças sociais e econômicas do país. Ressalta-se, ainda, que esse é o período de surgimento de Jorge Amado como romancista: no ano de 1931, é lançado seu romance de estreia *País do Carnaval*, até o final desse decênio são lançados mais cinco romances do autor, *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar Morto* (1936) e *Capitães da Areia* (1937).

Na esteira em que analisamos o percurso literário e pessoal do autor Jorge Amado enviesado ao tema do cinema nacional, é preciso retomarmos o ano de 1933, o que, segundo o próprio autor, é a data “mais precisa” do seu “início de relacionamento” com a sétima arte. O fato é que neste ano a atriz e produtora de cinema, Carmen Santos, pagou-lhe o valor de três contos de réis pelos direitos autorais de filmagem de *Cacau*, livro recém-publicado, que conforme Amado:

Além de que os três contos de réis, um dinheirão na época, foram muito bem chegados, essa proposta de filmagem significou o início de minhas relações com o cinema brasileiro e de uma amizade que durou enquanto Carmen Santos viveu: poucas pessoas me foram tão caras a meu coração (Ibidem, p. 373).

É preciso sublinhar que *Cacau* (1933) é o segundo romance do baiano antecedido por *País do Carnaval* (1931). Ou seja, já na sua segunda publicação enquanto romancista, de antemão Jorge tem um dos seus livros com os direitos autorais vendidos para o cinema. Adiante, o autor conta que a mesma produtora, Carmen Santos “haveria de adquirir opções sobre outros dois livros meus, *Mar Morto* e *ABC de Castro Alves*” (Ibidem, p. 373).

Analisando, pois, a trajetória de Amado pelo cinema é possível observar como o autor andou tão próximo da cinematografia brasileira nos horizontes de sua consolidação. Ainda, na análise da crônica *O coadjuvante*, extrai-se uma síntese do que foi essa fase para o cinema de então: “Naqueles idos, no Brasil recém-chegado da Revolução de 30, a febre do cinema se alastrava e se afirmava, abrindo caminhos que iam da produção das chanchadas tão brasileiras até as realizações de *Limite* e de *Barro humano*” (AMADO, 2012, p. 374).

A condição de sobreviver apenas do ofício de escritor era difícil. A crise política e social que envolvia a atmosfera do país em grupos cindidos entre esquerda e direita e da ditadura do Estado Novo forçava artistas e intelectuais a buscarem outras vias, que não fosse a literatura para se sustentarem. Jorge Amado deixa isso bem claro em seus relatos cronísticos:

A ditadura do Estado Novo fecha-me as portas, dificulta oportunidades de trabalho, tentei São Paulo, sem sucesso. Escrevo sob pseudônimo para

Carioca e Vamos Ler!, revistas do grupo de A Noite, meus amigos Magalhães Junior e Antônio Vieira de Melo facilitam-me uns caraminguás semanais. Redijo diálogos para chanchadas, colaboro com Alinor de Azevedo e Moacyr Fenelon em cenários para filmes da Atlântida, Carmen Santos, a inesquecível, compra-me os direitos cinematográficos de *Mar morto*. Faço de um tudo e mais que tudo participo da atividade do pecê (AMADO, 2012, p. 283).

Diante de tal cenário, a relação de Amado com o cinema se estreita ainda mais. Nos trabalhos como jornalista ou redator-chefe o autor nada ou pouco ganhava. Ao contrário, nos trabalhos da recém-indústria cinematográfica, seja na venda de seus direitos autorais, redigindo diálogos para chanchadas ou assinando cenários de filmes, a remuneração é garantida e lucrativa. A reviravolta na carreira do escritor acontece com a primeira compra dos direitos autorais de seus livros por sua amiga, atriz e proprietária da Brasil Vita Filmes, Carmem Santos. Como assinala Amado, a produtora não realizou nenhum dos filmes: “mas os dinheirinhos dos contratos chegaram sempre na hora certa: para ser apenas escritor, para sobreviver em outro ofício, comi da banda podre” (Ibidem, p. 285).

O autor deixa claro, desde o início dos seus relatos, que o seu envolvimento com o cinema, no que se refere à venda dos seus direitos autorais, se deu primeiro ocasionado pela produtora Carmen Santos, a quem Jorge, em várias crônicas, reveste-se de uma profunda gratidão.

O período do Estado Novo e a oposição ao regime de Vargas custaram a Amado não somente as privações financeiras, como relatado em suas crônicas, como também resultou no fatídico episódio que marcou a história da literatura brasileira com a incineração em praça pública, na cidade de Salvador, do romance *Capitães da areia*, no ano de seu lançamento.

Embora os tempos fossem turvos e a sombra do autoritarismo ameaçasse artistas e intelectuais dessa época, os anos 1930 foram a época da consolidação da grande classe de produtores de cultura. Os ruídos da Semana de Arte de 1922 desembocariam mais adiante na abertura de grandes nomes e expressões literárias. O Rio de Janeiro, além de capital do país, era um centro de convergência da *intelligentsia* brasileira. Pós *Belle Époque*, o Estado se modernizava ainda mais e agregava os diversos tipos na cena cultural. Além da indústria cinematográfica, que se consolida como anteriormente assinalado, cresce também a indústria da propaganda, com os reclames; da crítica de jornal, feita em sua maioria por escritores; e a indústria da fotografia.

Flora Sussekind, em *Cinematógrafo de Letras* (1987), detalha os anos iniciais desses expoentes da crítica cultural e demarca os anos 10, do século XX, como o início da crítica especializada em cinema: “Seria na década de 10 que se tornaria mais frequente a colaboração

direta de alguns homens de letras com a então promissora indústria cinematográfica brasileira” (SUSSEKIND, 2006, p. 44). Tal colaboração conta com os literatos que realizavam as críticas da recém-indústria cultural, ou seja, a crônica que refletia o comportamento social e modernização desse período. Sobre esse novos horizontes técnicos que se instalavam no país, Sussekind (2006, p. 143) explica: “Mudanças que passaria pelo esmaecimento de seus contornos artesanais e, em sintonia com uma maior incorporação dos artefatos modernos à paisagem cotidiana, por uma (auto)exposição da literatura como técnica”.

Surge, então, o *Homus cinematographicus*, cunhado nas crônicas de João do Rio. O cronista reflete exatamente sobre o momento presente da modernização e da velocidade cultural e industrial que o país passava. A movimentação social que aumentava, as salas de cinema que se avolumavam, a Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, como centro comercial, a propaganda em massa, o envolvimento da sociedade da época com a técnica modernizadora que refletia no comportamento social:

O homem mesmo do momento atual num futuro infelizmente remoto, caso a terra não tenha grande pressa de acabar e seja levada na cauda de um cometa antes de esfriar completamente – o homem mesmo será classificado, afirmo eu já com pressa, como o *Homus cinematographicus*. Nós somos uma delirante sucessão de fitas cinematográficas. Em meia hora de sessão tem-se um espetáculo multiforme e assustador cujo título geral é: – Precisamos acabar depressa (RIO, 2009, p. 268).

Jorge Amado não fica de fora dessa espetacularização que se iniciara nos começos dos anos do século XX. Em se tratando de cinema, tanto como crítico, como produtor de diálogos e autor que teve suas obras adaptadas à arte cinematográfica, podemos nos apropriar perfeitamente do termo de João do Rio, *Homus cinematographicus*, para o autor de *Cacau*.

Rio de Janeiro, bairro da Urca, década de 1930. Perscrutando ainda as memórias autobiográficas de Amado é possível reconstruirmos esse *métier* cultural que se formava no Rio. Ao tempo em que as crônicas do escritor nos revelam os bastidores e a formação de grupos literários e a produção dessa época, temos também um retrato político, como aqui já descrito, do início da Era Vargas. Cineastas, pintores, literatos, jornalistas, gente das mais diversas profissões e grandes nomes da cultura brasileira reuniam-se em torno dos mesmos ideais – sejam eles políticos ou culturais. O apartamento do escritor, no bairro da Urca, funcionava como um comitê de trocas de ideias e solidariedade entre esses intelectuais, uma *República das Letras*, como ele exalta. Sobre esse tempo, Amado relata:

Os tempos são bicudos porém alegres, meu apartamento na Urca, ao lado mesmo do Cassino, é uma espécie de república das letras e das artes em festa permanente. Nele se hospedam por alguns meses ou alguns dias uma caterva de iluminados: o pintor Carlos Scliar, o cineasta Fernando de Barros, o arquiteto português Eduardo Anahory, a artista plástica Teresa d'Amico, ávida e travessa (AMADO, 2012, p. 283).

O excerto nos reforça a ideia aqui já discutida sobre a organização intelectual, tanto para troca de ideias, formação de um conjunto artístico nacional, quanto para a sobrevivência das mulheres e homens das artes do Brasil de então. Tal apartamento reunia a “caterva de iluminados”:

A partir das nove da noite o apartamento se enchia de visitas, as convidadas de Anahory, condessas e *midinettes*, as de Fernando, senhora de alta estirpe, coristas do Cassino, fregueses da Coty, estrelas do teatro de revista, clientela vasta a dos dois mondrongos. [...] Apareciam os artistas, a banda de Scliar, Cheschiati começava a esculpir, Athos Bulcão já era gordo, carregavam telas, pincéis e tintas, suavam talento por todos os poros. Para completar a festa, a turma de *Diretrizes*, os literatos, os políticos, os subversivos: Samuel, Malta, Moacir Werneck, Carlos Lacerda, Noel Nutels [...]. Terminado o show no palco da Urca, as grandes estrelas subiam ao apartamento, davam o ar de sua graça, gente no tope da fama, d'aquem e d'além-mar: Sylvio Caldas, Pedro Vargas, Beatriz Costa, Grande Otelo, a mexicana Elvira Ríos, Jean Sablon, Ary Barroso, Dircinha e Linda Batista [...]. (Ibidem, p. 284-285).



Figura 5
Jorge Amado e amigos no Cassino da Urca, Rio de Janeiro, 1939. Amigos como Samuel Wainer e a esposa, Bluma, e Dorival Caymmi. Fonte: Instituto Antônio Carlos Jobim. Disponível em: < <http://www.jobim.org/caymmi/handle/2010.1/14628> >. Acesso em: 22 de julho de 2015.

Um clima de boemia, da arte e da cultura brasileira vazava do apartamento da Urca, enquanto o que se assistia era a realidade das perseguições da ditadura Vargas, a formação do recente campo literário brasileiro que não dispunha de recursos financeiros o bastante para escritores viverem apenas do ofício de escrever, a agregação de intelectuais em torno de causas políticas e artísticas, o surgimento e consolidação da literatura regionalista. Em relatos desse período o cronista Jorge reforça o quanto os anos 30 foram marcantes para o Brasil:

Nesses locais – a Editora José Olympio só se mudou de São Paulo para o Rio em 1934 -, os literatos se reuniam para falar de cultura e da vida alheia, comentar livros, elaborar projetos, afirmar ou desancar glórias estabelecidas ou nascentes. População literária pequena, produção editorial reduzida, todos os autores se conheciam, liam-se todos os livros. Penso que naqueles idos não passávamos de uns trezentos os indivíduos que se dedicavam às letras em todo o país (Ibidem, p. 32).

Restava, pois, aos intelectuais dessa década contar com o companheirismo e solidariedade do grupo. “Tempos difíceis, nem dinheiro, nem democracia, apesar disso fazíamos a festa e enfrentávamos o Estado Novo, éramos jovens, insolentes” (Ibidem, p. 285).

Com o passar dos anos, a relação de Jorge Amado com o cinema se fortifica ainda mais. Ainda, a partir da análise da crônica do autor, podemos acompanhar a reviravolta em sua carreira como escritor, os momentos de sua consagração literária e o seu percurso como autor brasileiro mais adaptado para o cinema. Os motivos que contribuíram para que a obra do baiano se tornasse a mais recriada para as diversas mídias - minisséries, telenovelas, formato radiofônico, cinema, teatro, histórias em quadrinhos, cordel etc. – são os mais diversos. Primeiro, pela sua consagração mesma enquanto autor já bastante lido no território nacional e no exterior¹⁴; segundo, pelo enredo empolgante, tom aventureiro, a saga de seus

¹⁴ Atualmente, não se tem um número exato da vendagem das obras de Amado. Primeiro, pelas mudanças de editoras, conseqüentemente, as constantes reedições. Até o ano de sua morte, em 2001, somava-se um total de 20,7 milhões de livros, com *Capitães da Areia* (4,3 milhões) liderando essa lista, segundo fontes do jornal *Folha de São Paulo*, disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u16304.shtml>> acesso em 23 de julho de 2015. No trabalho de Ilana Goldstein, *O Brasil best seller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional* (ed. Senac, 2003), a pesquisadora tenta levantar tais números, porém com recortes das editoras, aos quais ela teve acesso, e diante da questão temporal da realização da sua pesquisa, realizada entre os anos de 1995 a 2000. Segundo Goldstein (2003, p. 20): “A soma de todos os exemplares vendidos pela Record de 1975 a 1997 foi de 20.050.500 livros – sendo *Capitães da Areia* o campeão de vendas, com 4,3 milhões, por ser adotado em escolas do país. Quanto ao período anterior a 1975, a extinta Editora Martins alega ter perdido os arquivos. Mas tem-se uma pista no jornal *O Estado de São Paulo* de 4-5-1974, que publicou a manchete ‘Jorge Amado: 10 milhões de exemplares’. Adicionando os 10 milhões anunciados no jornal no ano de 1974 à cifra da Record de

personagens desbravadores e, mais tarde, o elemento do humor, o exotismo e as paisagens brasileiras, o calor e a sensualidade dos trópicos.

Essa reviravolta se dá no ano de 1962 quando a Metro-Goldwyn-Mayer¹⁵ comprou os direitos cinematográficos de *Grabriela, cravo e canela* (1958). Dessa data em diante temos não somente a inserção da possível obra de Jorge Amado no milionário mercado cinematográfico norte-americano, como também a compra, em dólares, de direitos autorais do autor, conseqüentemente sua distribuição a leitores dos Estados Unidos. É fato que quando MGM adquire os direitos cinematográficos de *Gabriela*, Amado já era lido nos EUA, embora pouco, como o próprio autor destaca. Pouco lido principalmente em relação ao público da América Latina e Europa.

Mesmo diante de um ainda restrito e pequeno público leitor, o norte-americano, a aquisição desses direitos por uma empresa do porte da MGM demonstra a crença e o alcance da obra do autor face ao poderio de produção do imperialismo cinematográfico estadunidense, dos estúdios de Hollywood, sobretudo quando a literatura de Amado também era pouco traduzida e apreciada nos EUA, como relata o autor em depoimento a Alice Raillard:

Em 1937 – ou foi 38? –, *Suor* aparecera numa edição semiclandestina. Clandestina talvez não seja bem a palavra... A editora, a New America, era uma dessas pequenas editoras efêmeras, de esquerda, como as que havia nos anos que precederam a guerra – era a época da guerra da Espanha. O livro chegara às suas mãos por meio de uma jovem que estivera no Brasil – ela era bonita, eu me lembro. Ela leu *Suor*, traduziu, e ele foi publicado. Eu mesmo nunca cheguei a ver um único exemplar. Depois, em 1945, saiu nos Estados Unidos *Terras do Sem Fim* (sic), que teve certa acolhida, foi muito bem recebido pela crítica, mas muito pouco vendido. Depois foi *Gabriela* que figurou na lista dos mais vendidos do *New York Times* e de outros jornais americanos, e teve tal repercussão que a Metro se interessou por ele (AMADO, *In*: RAILLARD, p. 20, 1990).

Se pensarmos em termos políticos e editoriais até os dias de hoje, mesmo com a ampla difusão dos meios de comunicação, ainda é raro termos um autor latino com direitos

20 milhões de 1975 até os dias de hoje, chegamos a uma estimativa de 30 milhões de unidades só no Brasil”. Em 2008, a Companhia das Letras adquiriu os direitos autorais das obras do autor. Em 2012, devido seu centenário, a editora relançou todas as obras de Amado com novas edições, capas, imagens, posfácio e atualizadas a partir do novo acordo da Língua Portuguesa, de 2009. Dessa forma, sem dúvida, a vendagem de obras de JA no Brasil já ultrapassou a marca dos 30 milhões de exemplares.

¹⁵ Metro-Goldwyn-Mayer Inc., ou MGM, é uma empresa norte-americana de comunicação de massa, envolvida principalmente com produção e distribuição de filmes e programas televisivos. Fundada em 1924.

cinematográficos vendidos ao mercado estadunidense¹⁶, que dirá nos anos 60. Isso reforça a propagação e o alcance da obra de Jorge pelo mundo. *Gabriela* foi publicada em 1958 e, quatro anos depois, os direitos para sua adaptação ao cinema já tinham sido adquiridos. Dessa vez, pago em dólares e por uma grande empresa. Ao analisarmos as memórias do autor e girarmos em torno do problema/objeto de pesquisa, das relações de Jorge Amado com o cinema, vem à tona cada vez mais a proximidade de Amado, da consolidação do seu conjunto e projeto literário e o envolvimento com o cinema. Ambas, obras literárias e transposições cinematográficas, andaram lado a lado.

Adentrar no mercado norte-americano e em sua indústria cinematográfica era render-se ao deus do capital e do imperialismo, que fora tão criticado pelo romancista ao longo de sua trajetória política e autoral. No momento em que Jorge vende os direitos de adaptação de um dos seus romances aos estúdios de Hollywood, o ficcionista curva-se ao sistema. Por outro lado, também vê isso como uma grande chance financeira e de divulgação dos seus livros. Acerca disso, Amado explica na crônica como se deu o processo da comercialização dos direitos cinematográficos de *Gabriela*, mas antes faz as suas ressalvas ideológicas ao imperialismo norte-americano:

Em meio à demagogia, verdade a granel: o desmascaramento, a denúncia da tentativa de domínio econômico e político, dos golpes militares em nossas pátrias da América Latina, ditaduras e ditadores feitos nas coxas dos embaixadores ianques, os Pinochets, os Videlas, a Redentora de 1964. Não me arrependo da artilharia gasta em artigos e discursos, pronunciamentos para desmascarar a impostura, denunciar a agressão, a face do imperialismo é mesquinha e sangrenta (AMADO, 2012, p. 63).

Jorge Amado, que teve influências e ideologias do Partido Comunista Brasileiro, que inclusive foi deputado federal pelo Estado de São Paulo, tem uma de suas obras compradas justamente pelo sistema que ele mais criticara. Embora na década da venda dos direitos para a MGM, Amado não fosse mais militante do partido, em nenhum momento, nos depoimentos do autor, ele esconde essa façanha - nem das negociações da venda, muito menos suas ressalvas críticas.

Com o dinheiro adquirido, Amado compra a sua casa do Rio Vermelho, realizando o seu sonho de uma casa em Salvador. Na mesma crônica, relata:

Repito contudo a dois por três que os bens materiais mais valiosos que possuo, eu os devo ao imperialismo, pilhéria de gosto duvidoso ao ver dos puritanos. Em verdade eu os devo ao meu trabalho - ao meu e ao de Zélia,

¹⁶ Após Jorge Amado outro autor latino americano que teve suas obras bastante difundidas e adaptadas pela indústria cinematográfica norte-americana foi o colombiano Gabriel García Márquez, seguido pela chilena Isabel Allende.

não distingo nem separo: a casa do Rio Vermelho, na Bahia, a mansarda sobre o Sena, no Marais, em Paris (IBIDEM, p. 63).

Duas das grandes vaidades do autor foram conquistadas, como ele mesmo afirma, por meio do “imperialismo americano”. A primeira, sua casa na Bahia: “Com os dólares imperialista do cinema de Hollywood pude realizar o sonho de ter uma casa na Bahia” (IBIDEM, p. 64). Sua segunda grande realização, a aquisição do seu apartamento na França:

Em 1985 a editora Bantam, Nova York, pagou-me adiantamento relevante pelos direitos de tradução de *Tocaia Grande*, o preço desabitual mereceu comentário do New York Times, possibilitou-me a realização de outro sonho: um pieda-à-terre em Paris. Descontados os impostos e a comissão do agente, os cobres da Bantam, somados ao pé-de-meia de Zélia, suas economia, deram na exata para pagar a mansarda do Quai de Celestins: da janela vemos o Sena, a Notre Dame, a Torre Eiffel e na ilha de Saint Louis, bem defronte, o apartamento de Georges Moustaki (IBIDEM, p. 64).

Seja na venda dos direitos autorais para o cinema, para a adaptação cinematográfica, como foi o caso do romance *Gabriela, cravo e canela* ou da venda de *Tocaia Grande* para tradução, Jorge Amado tem suas obras cada vez mais difundidas e consumidas pelo público estadunidense. Se pensarmos sobre os processos de adaptação, o caso de *Tocaia* não deixa de ser o mesmo de *Gabriela*, afinal o que é a tradução de um romance para outra língua senão a sua translação do seu *locus* primeiro de criação para outro meio, nesse último caso, o linguístico.

O filme nunca chegou a ser realizado. Amado tentou por anos readquirir os direitos cinematográficos da obra. Segundo o autor:

A Metro demorou mais de vinte anos para realizar o filme, por duas vezes busquei recompor os direitos, na segunda tentativa ofereci o dobro do que recebera, por duas vezes a Metro recusou em cartas idênticas: “Não pensamos em nos desfazer dessa nossa mercadoria” (IBIDEM, p. 64).

Mesmo com a não realização do filme pela Metro-Goldwyn-Mayer, Jorge Amado foi o primeiro autor brasileiro a ter uma de suas obras adaptada para o cinema norte-americano. Isso viria a ocorrer na década de 1970. O livro transposto foi *Capitães da Areia* (1937). Para a película estadunidense passou para o nome de “The Sandpit Generals”, dirigido por Hall Bartlett. O filme guarda as particularidades de ter sido todo rodado em Salvador e arredores em 1969, mas com elenco de atores norte-americanos, exceto os figurantes que são brasileiros. Como é o caso do cantor e compositor baiano, amigo de Jorge, Dorival Caymmi,

que aparece no filme fazendo um papel de estivador. A trilha sonora é toda brasileira e composta por Caymmi.



Figura 6
O cantor baiano, Dorival Caymmi, (à esquerda) no filme “The Sandpit Generals”, dirigido e adaptado por Hall Bartlett, da obra de Jorge Amado, *Capitães da Areia*. Cena em que Pedro Bala entrega o corpo de Dora, morta, ao mar.

Já em 1982, pelos estúdios da 20th Century Fox, temos um remake do filme *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto. Uma espécie de adaptação americana da referida obra, com colaboração do cineasta brasileiro. *Dona Flor* no cinema americano ganha o nome de “Kiss Me Goodbye”.

Em 1978, Luiz Carlos Barreto, que já tinha produzido o filme *Dona Flor e seus maridos*, em 1976, com direção de Bruno Barreto, faz outra proposta a Jorge Amado: dessa vez a compra dos direitos cinematográficos de *Tieta do Agreste* (1977). A compra seria paga em dólares, o que Jorge relata nas memórias da crônica “*Dólares à mão-cheia*”, de 1978. Por meio de um diálogo, entre o escritor e o produtor de cinema, acompanhamos os bastidores da negociata da compra:

Chega no início da tarde, abanca-se, tira o paletó, atira-me com a proposta que ele considera irrecusável, jamais se viu coisa semelhante no cinema nacional, cairei de costas, em delírio de grandeza assinarei:

- Venho te oferecer um contrato de 500 mil dólares pelos direitos de cinema de *Tieta*... – repete - ... 500 mil dólares. – O livro *Tieta do Agreste*, êxito nas livrarias, o filme *Dona Flor*, êxito nos cinemas.

Fita-me, estira as pernas, acende um charuto, sorriso de vitória na cara simpática de nordestino. Sorrio também, toco-lhe no joelho:

- Meio milhão de dólares, Luiz?

Puxa fumaça do charuto, executivo displicente, habituado ao trato de somas fabulosas, aos royalties incríveis, produtor de Hollywood e cercanias:

- Isso! Meio milhão...

- Meio milhão! E tens coragem de dizer que és meu amigo...

- Eu sou, não é de hoje.

- Dizes que és meu amigo e vens me fazer proposta dessa ordem, proposta de inimigo...

- Hein?

- Tu queres, Luiz, que eu passe o resto de minha vida a te cobrar esse dinheiro, tu a me enrolares até que eu morra de cansaço e de desgosto sem ter recebido sequer um dolarzinho de amostra. Não, tu não és meu amigo, Luiz.

Luiz Carlos se dá conta, o sorriso finório de executivo se dobra em boa gargalhada cearense. Sirvo-lhe um uísque, conversamos à la godaça, tarde de amigos, Luiz Carlos demora-se até a hora de ir para o aeroporto, Aurélio vai leva-lo. Na porta, os braços estendidos para a despedida:

- Quer dizer que não aceitas?

Esta foi a primeira peripécia de *Tieta* no cinema, existiram outras, nenhuma tão generosa em matéria de dólares à mão-cheia (IBIDEM, p. 61).

Mesmo com a significativa oferta do produtor, que encheria as mãos do escritor de dólares, *Tieta* não vai para o cinema nos anos 70. Bem mais tarde, a obra foi filmada, em 1996, pelo cineasta Cacá Diegues. O filme tem no elenco Sonia Braga, que já deu vida a tantas personagens de Amado, no papel de *Tieta*. Entre os detalhes cinematográficos, a riqueza e o colorido do filme, temos, pela primeira vez, a presença de Jorge Amado em filme transcriado de sua obra. Após o som do balanço dos chocalhos das cabras, bem no início, o escritor se encontra sentado no banco da praça de Santana do Agreste, cidade de *Tieta*, abrindo a narrativa fílmica lendo o primeiro capítulo do romance.



Figura 7
Jorge Amado, ao fundo, na praça de Santana do Agreste, com livro *Tieta do Agreste* nas mãos. Início do filme.

Na meta-imagem, temos o imiscuir-se de obra e criador. O autor torna-se voz, presença e personagem na adaptação de Cacá Diegues. Jorge faz-se igualmente personagem de seu mundo ficcional. Não haveria melhor lugar para protagonizar tal cena do que a praça de Santana do Agreste, lugar público e comum, espaço de onde brota grande parte das narrativas do baiano. Lugar do povo, da comunidade, espaço das histórias, fábulas, conchavos e fuxicos. Praça da expulsão de Tieta e a mesma também do seu retorno à cidade.

Longe dos filmes-documentários, a presença de Amado, em uma das adaptações de sua obra ao mundo cinematográfico, faz do autor um importante protagonista do cinema brasileiro. Não seria por menos, pois como escritor brasileiro mais adaptado, a pequena participação inicial no filme em tela revela toda a força do mundo ficcional por trás do Jorge Amado ficcionista e pessoa-personagem. Amado ficcionalizou-se nas imagens do cinema brasileiro através das lentes de Cacá Diegues.

Autor, personagem, espectador, coadjuvante do cinema. O que pensa Amado sobre a arte cinematográfica? A pergunta não soa à toa. Afinal, como autor, que teve a sua arte bastante difundida para as várias mídias, não sentia um desconforto, incômodo ou felicidade em se ver transportado para outros rumos semióticos que transcendiam os limites da palavra escrita? Bastante traduzido e lido por um grande público ao ser recriado para o universo das telenovelas, minisséries, seriados e cinema, isso não te incomoda, autor, tais mudanças na tua obra?

Amado costumava dizer que as melhores traduções de livros eram aquelas feitas na língua em que o escritor não podia ler:

Do ponto de vista do autor, as boas traduções de seus livros são aquelas que ele não pode ler, em meu caso a imensa maioria. [...] Quando se pode ler a tradução, por melhor que seja o tradutor – tenho tido excelentes, capazes, devotados –, existe sempre o detalhe, por vezes mínimo, que choca, agride, dói: onde foi parar a marca sutil do personagem, o ângulo de visão do acontecido, as nuances da emoção, o peso exato de uma palavra? Imagine-se a dor no coração ao ver xoxota ou xibiu, doces designações da boca do mundo, traduzidas por “sexo de mulher” ou “vulva”, bunda virando “nalgas”. “Nalgas”, uma bunda de mulata que se preza? Jamais! (AMADO, 2012, p. 22-23).

Quanto mais distante e esdrúxula fosse a língua, melhor para o autor: “O mesmo digo daquelas impressas em caracteres hebreus, em letras georgianas, gregas ou armênias, signos japoneses, o alfabeto cirílico também serve” (IBIDEM, p. 23). Por outro lado, chega a admitir: “digo apenas que sou melhor escritor nas traduções de Alice Raillard¹⁷ do que nos originais em língua portuguesa” (IBIDEM, p. 180).

Walter Benjamin (2011, p. 114) quando analisa a tarefa do tradutor, os limites e os caminhos por outras linguagens, diz que “as palavras carregam consigo uma tonalidade afetiva. Precisamente a literalidade com relação à sintaxe destrói toda e qualquer possibilidade de reprodução do sentido, ameaçando conduzir diretamente à inteligibilidade”. Ao que Jorge se refere não é, necessariamente, essa inteligibilidade do texto/tradução, a qual explica Benjamin, mas à sua sintaxe e performance escritural, o tom *jorgeamadiano*, por vezes solapado nas traduções.

1.2 Do processo criativo romanesco à adaptação: “vale a pena perder”

Antes de pensarmos o processo da adaptação ou recriação fílmica, cabe-nos incorrer sobre as concepções do autor sobre a escrita e gênese do seu processo literário. Essa reflexão é aqui levantada por estarmos diante de uma pesquisa que percorre os caminhos da recriação e a mudança de um texto¹⁸ para outro, de uma mídia a outra. Da movimentação e trânsitos

¹⁷ Alice Raillard é francesa e tradutora de diversos autores brasileiros para o francês. Além de Jorge Amado, foi responsável pelas traduções de autores como: Raduan Nassar, João Cabral, Darcy Ribeiro, João Ubaldo Ribeiro entre outros. Raillard também é autora do livro *Conversando com Jorge Amado* (1990). Tornou-se muito famosa como uma das grandes intérpretes da obra do baiano na França e no Brasil.

¹⁸ Adotamos aqui o conceito de texto elaborado a partir da leitura de *A linguagem da arte*, de Omar Calabrese. Conforme este autor, a noção de texto não se resume apenas ao plano linguístico, da palavra escrita, podendo sua definição incluir os mais variados tipos de comunicação e significação. Sendo assim, ao elaborar seus estudos partindo do campo semiótico, o autor defende definições bem amplas sobre o assunto. Calabrese (1986) assim se posiciona: “pode-se dizer que a Semiótica tem diante de si um campo de intervenção extremamente amplo; se ocupará da linguagem animal (partindo de um limite não cultural até um limite superior e complexo), da comunicação tátil, dos sistemas do gosto, da para – lingüística, da Semiótica médica, de cinética e proxêmica (gestos, posturas, distâncias), das linguagens formalizadas (álgebra, lógica; química, por exemplo), dos sistemas de escritura, dos sistemas musicais, das línguas naturais, das comunicações visuais, das gramáticas narrativa e

textuais que se ramificam, modificam e espraíam-se nas mais diferentes direções e artes. Um devir incessante, possibilitando uma nova vida e releitura do texto primeiro que originou um segundo.

Enquanto escritor, em diversas entrevistas, JA¹⁹ era interpelado sobre o seu processo criativo, desde a concepção da criação dos seus personagens e enredos, até mesmo as reescrituras e mudanças na obra quando finalizada. Em entrevista realizada pela pesquisadora Elizabeth Hazin, no ano de 1993, publicada na Revista Cerrados, 2003, pergunta-se ao autor a sua relação com o material pré-publicação, com a obra antes de ganhar formato editorial. Adiante, podemos ler um trecho da entrevista e as considerações do romancista:

Elizabeth Hazin: Existe em você algum tipo de preocupação em relação ao material que antecede a publicação de um livro?

Jorge Amado: Nunca tive preocupação dessa natureza, como não me preocupo com aquilo que será feito em torno de minha obra, de modo que inclusive rasgo muita coisa. Rasgo porque quando eu trabalho num romance, trabalho mesmo, não tanto sobre o texto, mas sobretudo sobre as marcações de personagens, de ação, disso, daquilo. Às vezes, a coisa não é fácil. Jogo muita coisa fora. Atualmente, de uns anos para cá, tenho guardado mais, por causa da pressão feita sobre mim pela Fundação Casa de Jorge Amado. Mas ainda assim rasgo muita coisa. Às vezes mando apenas a última versão, a penúltima, nunca as primeiras (HAZIN, 2003, p. 03).

Fica claro o cuidado com as inúmeras versões que antecedem e que chegam às mãos dos leitores, até a finalização de um romance²⁰. Na entrevista concedida a Hazin (2003), um detalhe nos chama a atenção logo na primeira frase: “Nunca tive preocupação dessa natureza, como não me preocupo com aquilo que será feito em torno de minha obra, de modo que inclusive rasgo muita coisa”. É possível também, por meio de relatos do autor, em *Navegação de Cabotagem* (2012), lermos depoimentos que se afinam com o da entrevista acima. Em um desses relatos, Amado tanto fala da dor da concepção de um romance e seu destino final, o público:

textual, da lógica dos pressupostos, da tipologia da cultura, da estética, das comunicações de massa, dos sistemas ideológicos. De tudo se assim o deseja. Mas de tudo sempre a partir do ponto de vista da comunicação e da significação” (1986, p. 13-14).

¹⁹ Em alguns momentos deste trabalho o nome do romancista será substituído, abreviado pela sigla JA.

²⁰ Nessa mesma entrevista, Hazin chama a atenção do autor, enquanto pesquisadora de crítica genética e que trabalhou e organizou os arquivos de Jorge Amado na Fundação Casa de Jorge Amado, para o fato de que só do romance *O sumiço da santa* (1984) foram encontradas mais de vinte versões.

Ver: HAZIN, Elizabeth. *Entrevista com Jorge Amado*. Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, n. 16, ano 12, 2003, p. 11-23.

Para mim meus romances só existem enquanto os escrevo, ao colocar a palavra fim ao pé da página, o romance que me consumiu o juízo e me comeu as carnes deixa de existir – não é bem isso: continua a existir, mas já não é meu. Passa a pertencer aos outros: editores, críticos, tradutores, leitores, aos leitores sobretudo. Meu exclusivamente meu, somente durante o tempo dos dedos no teclado da máquina de escrever na busca dos caminhos da narrativa, quando concebo e levanto ambientes e personagens, pouco a pouco os desentranho da cabeça, do coração, dos culhas e os vejo no papel, chorando, rindo – duro difícil, emocionante ofício de escritor. Há quem diga que o faço bem, há quem diga que o faço mal, eu faço o melhor que posso, não busco outra ocupação, pois não sei fazer mais nada. Não tenho o hábito de reler meus livros, raras vezes uma página aqui outra acolá por casual necessidade. Não os releio nem os reescrevo como fazem diversos literatos (AMADO, 2012, p. 194-195).

Se ao escritor não cabe mais a função de reescrever ou reler as suas próprias obras, muito menos possui a preocupação do que delas será feito, pois, como ele mesmo assinala: “se reescrevo serão outros tempos e circunstância” (IBIDEM, p. 195). Nesse sentido, Louis Hay (2007) explica essas circunstâncias de variações temporais próprias em que se dá o escrito:

O que importa é constatar que a escritura faz aparecer formas e funções que lhe são próprias, e cuja distribuição se situa num espaço outro que o da história das escrituras. Não se deve concluir daí – e é uma segunda observação de importância – que a especificidade da escritura encerre-a num espaço fechado, o de um automatismo, de um reflexo inconsciente (HAY, 2007p. 64).

Jorge talvez tenha esquecido que nesses “outros” como ele cita - editores, críticos, tradutores, leitores – faltaram os cineastas e os roteiristas, também responsáveis por esse destino final e pela reescritura de suas obras, escritura que não se encerra no espaço fechado do romance.

Sobre os meandros das traduções das suas obras para outros idiomas, como anteriormente citado, JA não poupa verbos: “choca”, “dói”, “agride”. O mesmo se aplicaria às traduções das tuas obras para o cinema? A ti chocam, doem ou agriem as adaptações de teus inúmeros personagens às telas? Não tens mais domínio sobre tuas obras quando publicadas, nem cabe a ti o papel de crítico, ou mesmo de reescrevê-las, tampouco o de leitor, mas assistes aos filmes de tuas obras?

Como resposta a essas interrogações recorreremos a mais uma entrevista de Jorge Amado, dessa vez concedida à série *Literatura Comentada* (1990), de 1981, a Antônio Roberto

Espinosa, editor da primeira edição do livro²¹. Até o ano em que a entrevista foi concedida já haviam sido transpostas às telas um número de seis filmes adaptados da obra do baiano, como ilustra a tabela ao fim desse capítulo. No entanto, telenovelas, minisséries, seriados e adaptações ao teatro já haviam sido realizados em torno da obra de Amado, o que implica numa imensa fortuna crítica no universo das transposições e recriações amadianas. Destacamos, a seguir, o trecho que nos interessa da entrevista:

[...] **Literatura Comentada:** Já que você fala nisso, várias de suas obras foram levadas ao cinema, a televisão e ao teatro.

Jorge Amado: Filmes foram feitos de *Terras do Sem Fim*, *Seara Vermelha*, *Capitães da Areia*, *Os Pastores da Noite*, *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, *Tenda dos Milagres*. Foram feitas também adaptações para o teatro de *Mar Morto*, na Bulgária, *O Gato Malhado e Andorinha Sinhá* teve umas três adaptações por aí; *Capitães da Areia* uma na Alemanha, várias no Brasil. Também *Jubiabá* e de *Quincas Berro D'Água*. *Gabriela* foi adaptada para novela de televisão duas vezes, uma pela Tupi, outra pela Globo.

Literatura Comentada: O que você acha, Jorge Amado, disso? Os romances perdem quando adaptados? Vale a pena perder?

Jorge Amado: Vale a pena perder. *Gabriela*, por exemplo, talvez tenha sido o romance brasileiro mais vendido até hoje. Quando foi adaptado para a televisão, tinha vendido 600 mil exemplares no Brasil. A novela não só fez a Editora Record vender mais 80 mil, como foi visto por 25 milhões de pessoas. E depois ela foi reprisada! São pessoas que receberam certas ideias colocadas no romance; essas ideias atingiram uma massa muito maior, inclusive muitas pessoas analfabetas, outras semiletradas, e também aquelas que não tinham dinheiro para comprar o livro... (ESPINOSA, Antônio Roberto, 1981, p. 54 in: GOMES, Álvaro Cardoso; NEVES, Sonia Regina Rodrigues, 1990).

“Vale a pena perder”. Em um primeiro momento, a assertiva de Amado demonstra a visão do autor acerca das adaptações de seus romances, o alcance de sua obra e a expansão a diferentes públicos, dos letrados aos analfabetos. Já conhecido no campo literário, o autor de *Tieta* passa a frequentar, diariamente, a casa de milhões de brasileiros por meio de sua literatura levada às telenovelas. *Dona Flor e seus dois maridos* e mais tarde *Gabriela, cravo e canela* foram sucessos tanto no formato das telenovelas, como da cinematografia. Segundo dados da Ancine (Agência Nacional do Cinema) até o ano de 2014, em levantamento que abrange filmes brasileiros com mais de 500.000 espectadores em um recorte de 1970 a 2014, o filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, de Bruno Barreto, de 1976, ocupou durante anos,

²¹ Conforme consta em nota de rodapé do livro a entrevista foi concedida em 1981, na casa de Jorge Amado, no bairro do Rio Vermelho. O livro *Literatura Comentada – Jorge Amado* foi no ano de 1990 reeditado e publicado, edição utilizada neste trabalho.

desde o seu lançamento, o primeiro lugar da bilheteria do cinema nacional. O filme de Bruno Barreto foi por trinta e quatro anos recordista de bilheteria no Brasil, sendo ultrapassado em 2010 pelo filme *Tropa de Elite 2*, de José Padilha. A bilheteria dos filmes de Bruno Barreto e José Padilha foram: *Tropa de Elite 2* com um público de 11.146.723 , e *Dona Flor e Seus Dois Maridos* com 10.735.524²².

Ora, se pensarmos em termos de produção e população nos diferentes anos e “Brasis”, em que cada filme foi lançado, podemos afirmar que *Dona Flor* ainda é o mais visto. No ano de 2010, estreia de *Tropa de Elite 2*, contamos com uma população bem maior que a década de 70²³, do filme *Dona Flor* - o que resulta em um maior número de salas de cinema, além de recursos de produção e divulgação bem mais sofisticados e um público com maior acúmulo de poder aquisitivo e conseqüente acesso aos bens culturais do que os da época da produção de Barreto. Lembrando, também, que nesse período as concentrações de salas de cinema eram mais frequentes nas capitais e, sobretudo, para o público do Rio de Janeiro e São Paulo.

Sendo assim, “vale a pena perder” se pensarmos em números e alcance das obras. O caso da adaptação de *Dona Flor* para o cinema valeu muito para o romancista Jorge Amado e para o cineasta Bruno Barreto, além, é claro, de suas outras versões e do grande público que foi o da teledramaturgia.

Por outro lado, revisitando os relatos memorialísticos de Amado, encontramos outras visões e considerações sobre o tema das transposições e recriações de sua obra. O Jorge Amado em sua versão “leve” e que considera a “perda” como útil assume um tom mais desconfortante e menos auspicioso sobre o assunto. Desse outro ponto de vista, Amado mostra um apego bem maior à sua criação e o modo como fora pensada/estruturada no formato romanesco. Em torno, ainda, das interrogações sobre essas transformações no texto amadiano, o autor se posiciona, agora, em uma de suas crônicas de forma diferente:

Leitores me interrogam, por carta ou de viva voz, querendo saber o que penso das adaptações de romances de minha autoria para o cinema, o rádio, o teatro, a televisão. Vários livros meus foram transformados em cenários para filmes, peças de teatro, novelas e séries de tevê, deles foram extraídos balés, histórias em quadrinhos. Repito o que já disse e escrevi: a adaptação de um romance para qualquer outro meio de comunicação é sempre uma violência contra o autor. Por melhor que seja a adaptação, haverá sempre algo fundamental que se modifica, diminui ou cresce, se deturpa ao ser

²² Os números estão disponíveis no site da Ancine, onde constam tabelas e gráficas de todos os lançamentos nacionais e suas respectivas bilheterias. Os dados a que aqui nos referimos estão no link: <<http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2105-22052015.pdf>> Acesso em 04 de agosto de 2015.

²³ Em 1976, a população brasileira era de 110 milhões de brasileiros, no ano de 2010, 190 milhões. Dados disponíveis em <<http://seculoxx.ibge.gov.br/images/seculoxx/seculoxx.pdf>> Acesso em 04 de agosto de 2015.

transferido das páginas do livro para o palco ou para as telas, a grande dos cinemas, a pequena das televisões (AMADO, 2012, p. 201).

Robert Stam (2006), no ensaio *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*, elenca os sinônimos, mitos e juízos de valores associados aos romances adaptados ao cinema. A concepção da crítica em torno das análises dos diferentes mundos artísticos e que, quase sempre, a literatura assume lugar privilegiado em detrimento das adaptações. Segundo o autor:

“Infidelidade” carrega insinuações de pudor vitoriano; “traição” evoca perfídia ética; “abastardamento” conota ilegitimidade; “deformação” sugere aversão estética e monstruosidade; “violação” lembra violência sexual; “vulgarização” insinua degradação de classe; e “profanação” implica sacrilégio religioso e blasfêmia (STAM, 2006, p. 20).

Diferentes diretores, cineastas, produtores e roteiristas²⁴ se apossaram da obra amadiana para transposições de diversas naturezas. Vasta também é a fortuna crítica sobre essas adaptações, críticas essas que variam de adjetivos depreciativos a outros elogiosos.

Esse incômodo expresso pelo autor é justificado na mesma crônica sob a perspectiva do “fazer romances”, que, para Amado, tem um caráter artesanal, intitulado-se, assim, como artesão da palavra:

Ao escrever um romance realizo trabalho artesanal, sou um artesão tentando alcançar a arte literária. Quando inicio um livro somos apenas eu, a máquina de escrever, o papel em branco. Esse caráter artesanal desaparece quando o romance é adaptado: cinema, rádio, televisão são o oposto do artesanato, são indústria e comércio, o produto a ser oferecido, a ser visto ou ouvido (e não lido) deve corresponder às exigências do mercado [...]. Da realização de um filme participa pequena multidão: o produtor, o diretor, o cenarista e o cenógrafo, os diretores de fotografia e de som, o compositor, os músicos, os intérpretes, os técnicos de toda espécie, de iluminação, de vestuário e bote gente nisso, um nunca acabar. Na televisão acresce a audiência, o público, os telespectadores que, sentados ante os vídeos exercem influência decisiva: um simples figurante se cai no gosto do público pode passar a personagem principal, as tramas se desdobram em função da audiência. O autor do romance sente-se agredido a cada instante, de repente não mais reconhece sua obra (AMADO, 2012, p. 201).

²⁴ Concebemos o processo da adaptação, da transposição, da arte cinematográfica, como uma arte essencialmente coletiva. Portanto, um filme não é resultado das mãos apenas de um diretor, bem como de toda uma equipe, desde os preparadores dos figurinos, elenco, maquiadores, câmeras, sonoplastas... ao roteiro em si. Ainda, no caso das adaptações de obras literárias contam os elementos do texto primeiro, do prototexto, que dá vazão a um segundo texto. Em definições de Gérard Genette um *Hipotexto A*, que dá origem a uma segunda versão *Hipertexto B*. (GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 12).

Novamente, o autor retoma à tônica das mudanças desagradáveis que a obra sofre quando adaptada, a ponto de o artesão – como ele se autoproclama – não mais se reconhecer diante de sua criação. Conta-se agora com o acréscimo do mercado, as exigências de audiência e os temas transversais que são obrigados a serem inseridos na adaptação para atrair o grande público. A palavra arte é substituída por “produto”, e o caráter individual do fazer artístico, que se realiza na arte do romance, passa a ser coletivo no mundo das adaptações.

As considerações de Amado nos remetem às ideias da mercantilização e reprodução da obra de arte, exploradas no célebre ensaio de Walter Benjamin, *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, publicado pela primeira vez em 1935, no qual, no início dessa época, foi um dos primeiros autores a trabalhar essa questão da arte sobre a influência das mídias e seus impactos sociais e de como essa “reprodutibilidade técnica da obra de arte altera a relação das massas com a arte” (BENJAMIN, 2012, p. 25). Como explicita o filósofo em citação a seguir:

No século XIX a reprodução técnica atingiu tal grau, que não só abarcou o conjunto das obras de arte existentes e transformou profundamente o modo como elas podiam ser percebidas, mas conquistou para si um lugar entre os processos artísticos. Para estudar tal evolução, nada pode ser mais instrutivo do que examinar como suas duas manifestações distintas – a reprodução da obra de arte e o cinema – repercutiram nas formas tradicionais de arte (BENJAMIN, 2012, p. 11).

Ao se posicionar como artesão da palavra, Amado alude aos valores da arte autêntica, da preservação do modo como foi pensada a sua produção romanesca, embora, como ele mesmo ressalta, o domínio da recepção não mais lhe cabe, assim também como o da sua adaptação. Com uma obra expressamente levada às diversas mídias, a alteração no campo da recepção, uma vez que cada modalidade artística demanda um receptor próprio, com as mudanças empreendidas no interior de cada projeto e com a nova tradução, engendra no sistema interno da obra novos códigos e sintaxe. Nesse sentido, “Traduzir é, nessa medida, repensar a configuração de escolhas do original, transmutando-a numa outra configuração seletiva e sintética”. (PLAZA, 2013, p. 40).

Essas novas traduções, que demandam determinadas configurações, adequam-se às exigências de cada sistema, ou seja, do suporte/meio para onde serão levadas, o que resulta em um jogo incessante de signos linguísticos e extralinguísticos, no qual se pauta a tradução intersemiótica. Sendo, pois, que esta se realiza:

[...] pelo uso material dos suportes, cujas qualidades e estruturas são os interpretantes dos signos que absorvem, servindo como *interfaces*. Sendo assim, o operar tradutor, para nós, é mais do que a “interpretação de signos linguísticos por outros não-linguísticos”. Nossa visão diz mais respeito às transmutações intersígnicas do que exclusivamente à passagem de signos linguísticos para não-linguísticos (PLAZA, 2013, p. 67).

“Por que então você aceita que adaptem seus romances, se sabe que irá se chatear, se aborrecer, sofrer?” (AMADO, 2012, p. 202), pergunta Amado na mesma crônica. Como discutido até aqui soa até estranho, a essa altura, com uma vasta obra adaptada, as contraposições do escritor. A trajetória de JA como escritor caminhou, lado a lado, com a arte cinematográfica, seja ele como autor de cenários e roteiros ou com as adaptações de suas obras. Amado ainda é responsável, na condição de deputado federal do PCB de São Paulo, pela criação do projeto de Lei PL 879/1947, que “cria o conselho nacional do cinema, regula as normas para a produção, importação, distribuição e exibição de películas cinematográficas, e das outras providências²⁵”.

Na mesma crônica, e em resposta ao seu autoquestionamento, Amado elenca três grandes argumentos dos porquês das concessões de adaptações de suas obras.

Começo por constatar que mesmo nas piores adaptações, naquelas que mais se distanciam da obra original, de seu conteúdo, de sua verdade, algo resta daquilo que o escritor quis dizer, da emoção que desejou transmitir, algo permanece, reafirma, quase sempre o essencial. Esta a primeira razão.

Em segundo lugar porque a obra escrita alcança um público de alguns milhares de leitores, a tiragem de 10 mil exemplares já é considerável, um best-seller brasileiro anda pelos 20 mil e olhe lá, existem os casos excepcionais, os exageros de 100, 200 mil, bem raros os verdadeiros. Enquanto isso os filmes, as novelas e séries de televisão são vistos por milhões de espectadores, incluindo milhares e milhares de analfabetos sem possibilidade de acesso ao livro. *Tieta* – falo da novela de televisão escrita por Aguinaldo Silva baseada em meu romance – era vista cada noite por 50 milhões de apaixonados, segundo me informam. Aquele algo que restou de meu romance alcançou essa massa imensa.

Para ser honesto devo acrescentar o terceiro motivo, também ele substancial. Sou um escritor que vive exclusivamente dos direitos autorais provenientes das edições, traduções e adaptações de meus livros, não tenho outra fonte de renda (AMADO, 2012, p. 202).

²⁵ O projeto de Lei está disponível em:
<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=183854>> Acesso em 04 de agosto de 2015.

Por esses três motivos, mesmo com suas contraposições, o escritor permite as adaptações de suas obras. Nessa mesma esteira, Amado completa e se posiciona sobre o trabalho da adaptação e dos adaptadores:

Aproveito para responder a outra pergunta: se acompanho o trabalho do adaptador, se com ele discuto, concordo, discordo, exijo modificações, fidelidade et cetera e tal. Nada disso, não me envolvo com a adaptação, deixo inteira e completa liberdade ao adaptador, não quero saber de nada, de nada, absolutamente. Penso que uma adaptação para ser boa deve ser recriação e não pastiche da obra adaptada. Se o autor se mete vai dar droga (IBIDEM, p. 202).

A palavra recriação é utilizada pelo baiano a fim de caracterizar uma boa adaptação de sua obra. Outras questões vêm à baila, como o não envolvimento do autor com os responsáveis pelas recriações, dando, assim, total liberdade, o que reafirma o anteriormente exposto, quando Jorge diz não se envolver com o destino final de sua obra, ficando a encargo da crítica. Ainda sobre essa questão, por fim, para terminar um conselho do romancista brasileiro mais adaptado:

[...] um conselho dado de graça, fruto da experiência. Se você não quer sofrer com a adaptação de seu romance, meu confrade, não assista ao filme, à novela, à peça, à desgraceira. Receba os direitos autorais adiantados, cobre alto, o mais alto que puder, é uma compensação – e não assista, recuse ir ao cinema, ao teatro, evite a televisão, se não quer se aporrinhar. (AMADO, 2012, p. 202-203).

Amado e o cinema. Amado na literatura e no cinema. Grande número de leitores e espectadores. Recordista nas livrarias e nas salas de cinema. Autor de muitas obras transcriadas às mídias, ao cinema, Amado também pensou o cinema brasileiro. Envolveu-se de perto, viu essa indústria nascer no país, fez parte do seu nascimento, tanto como autor que vendia direitos autorais, roteirista, ator, propostas de lei enquanto deputado e crítico: “Acho difícil que alguém tenha escrito tantos prefácios, tantas apresentações para catálogos de artistas, tantas opiniões sobre filmes brasileiros, quanto esse vosso criado às ordens, às ordens de todos o que me pedem um elogio” (AMADO, 2012, p. 381). A preocupação de Jorge Amado com a literatura estendia-se ainda à cultura brasileira como um todo. Homem nascido no século XX, praticamente viveu todo século, e - com ele - a sua cultura, os avanços, as ditaduras, as consolidações. Consolidação do campo literário brasileiro e do cinematográfico. Podemos, pois, afirmar que a obra amadiana faz-se igualmente presente na cultura do século XX do Brasil, como também no seu incipiente cinema nacional. Ambos,

cinema e literatura, avançando e buscando espaço e identidade nacional, reafirmando a voz e os matizes de um povo, de uma nação.

Ressaltamos outro conselho do autor. Já prevendo os rumos da arte cinematográfica no Brasil e temendo sua mercantilização, sua mera produção sem fins estéticos ou sem uma *práxis* social, Amado alerta:

Outro dia, durante o Festival de Cinema de Sorrento, os jornalistas me perguntaram que recomendação gostaria de fazer aos cineastas brasileiros, respondi:

- Devem pensar menos nos festivais, nos prêmios, no elogio mútuo e pensar mais no público, nos espectadores, na gente brasileira. De repente o dinheiro fácil da Embrafilme se acaba, quem irá bancar a produção cinematográfica se o filme não falar ao público, não levar os espectadores ao cinema? (AMADO, 2012, p. 375).

Falar ao público foi o que Jorge Amado sempre fez enquanto romancista, não à toa se tornou o brasileiro mais famoso mundialmente no campo da literatura, o mais traduzido, o mais adaptado. Pensar no espectador foi o que Jorge fez como ficcionista ao pensar sempre em seu leitor, ao povoar o país e o mundo com personagens e enredos que se fizeram tão reais – afinal, quem duvida que Santana do Agreste não exista, quantos estrangeiros desembarcaram no país com o intuito de conhecer tal cidade, ou ainda tomar um conhaque no bar Lanterna dos Afogados e apreciar a culinária de Gabriela e Dona Flor?

Para finalizar, uma confissão. Em outro relato de Amado, ao mencionar um sobrinho seu envolvido com a profissão do cinema, surge-nos a declaração do romancista:

Igual a mim, nasceu destinado à carreira cinematográfica, igual a mim as agruras da vida impediram-no de realizar a vocação. Ainda assim foi mais longe do que eu, não passei de obscuro coadjuvante do cinema nacional na fase heroica das chanchadas, fase áurea: não havia subvenções oficiais, mas havia público, espectadores. (IBIDEM, p. 225)

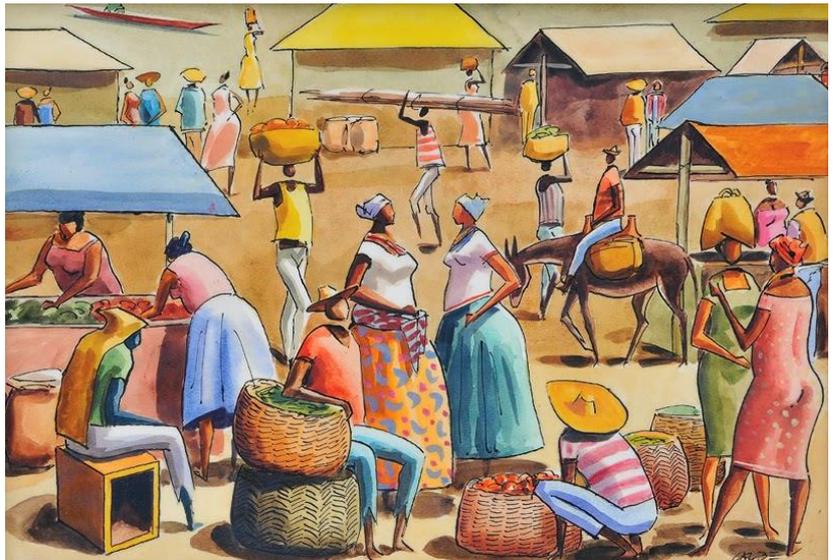
Foi Amado um cineasta frustrado? Não se satisfêz, o autor, com os inúmeros romances, personagens levados ao cinema, roteiros e cenários criados a partir da sua obra e tendo o seu nome mundo afora inscrito nas telas e lentes inspirando diretores e espectadores? “O tempo vago de coadjuvante passou, estou aposentado” (AMADO, 2012, p. 375). Apenas um coadjuvante do cinema nacional? Diante da imensa obra adaptada às telas e da participação de JA nas relações com o cinema e a indústria cinematográfica brasileira, mesmo o autor não tendo, o que naturalmente escapava de sua confessada pretensão, produzido nenhum filme, fica difícil aderirmos ao “coadjuvantismo” por ele tantas vezes propalado em suas memórias. Jorge Amado foi - e é - personagem do cinema nacional. E a

sua obra, longe de aposentar-se, está em constante recriação, assim como o autor e o seu extenso e variado percurso criativo.

Na página seguinte, apresentamos uma tabela com os filmes adaptados da obra de Jorge Amado, tendo como recorte os filmes realizados a partir da ficção do autor, incluindo o ano de lançamento, diretor, produtora, a matriz romanesca e os subsequentes títulos no formato película.

| Romances | | Filmes/Adaptações | | |
|----------|---|-------------------|--|--|
| Ano | Títulos | Ano | Títulos | Direção/Produção |
| 1942 | Terras do sem fim | 1948 | Terra violenta | Edmundo Bernoudy USA Atlândida |
| 1946 | Seara vermelha | 1963 | Seara vermelha | Alberto D'Aversa Itália |
| 1937 | Capitães da areia | 1970 | The Sandpit Generals | Hall Bartlett USA |
| 1966 | Dona Flor e seus dois maridos | 1976 | Dona flor e seus dois maridos | Bruno Barreto Embrafilme E Luis Carlos Barreto |
| 1964 | Os pastores da noite | 1977 | Otalia de Bahia – Os pastores da noite | Marcel Camus France Orphée Arts/FR3, Paris/CIC |
| 1969 | Tenda dos milagres | 1977 | Tenda dos milagres | Nelson Pereira dos Santos Regina Filmes |
| 1966 | Dona Flor e seus dois maridos | 1982 | Kiss Me Goodbye | Robert Mulligan 20th Century Fox Boardwalk Productions |
| 1958 | Gabriela, cravo e canela | 1983 | Gabriela | Bruno Barreto Sultana Corporation e Metro |
| 1935 | Jubiabá | 1986 | Jubiabá | Nelson Pereira dos Santos SFP, A2, Regina Filmes |
| 1977 | Tieta do Agreste | 1996 | Tieta | Cacá Diegues Coprodução estrangeira |
| 1966 | Dona Flor e seus dois maridos | 2000 | Gannat al shayateen | Oussama Fawzi |
| 1961 | A morte e a morte de Quincas Berro D'água | 2010 | Quincas Berro D'Água | Sérgio Machado |
| 1937 | Capitães da areia | 2011 | Capitães da areia | Cecilia Amado Imagens Filmes |
| 1961 | Os Velhos marinheiros ou capitão-de-longo-curso | 2015 | O duelo | Marcos Jorge Vídeo Filmes Warner Bros |

1.3
NELSON PEREIRA DOS SANTOS E O CINEMA DO POVO
OU
DE COMO O CIENASTA TORNOU O CINEMA BRASILEIRO POPULAR
OU
DE COMO JORGE AMADO ATRAVESSA AS LENTES DE NELSON PEREIRA
OU
DE COMO LITERATURA E FILME APRESENTAM AS IMAGENS DO POVO



Hector Carybé – **Feira**
Vinil e acrílica - 35 x 50

“Eu sou o samba
A voz do morro sou eu mesmo sim senhor
Quero mostrar ao mundo que tenho valor
Eu sou o rei do terreiro
Eu sou o samba
[...]
Salve o samba, queremos samba
Quem está pedindo é a voz do povo de um país
Salve o samba, queremos samba
Essa melodia de um Brasil feliz”
(**A voz do morro** – Zé Ketí)

“Uma pessoa nunca para de agir politicamente quando ela age culturalmente. A intenção não é abandonar a visão política, mas antes possuir essa visão política dentro de uma prática cultural”
(Nelson Pereira dos Santos – **Manifesto por um cinema popular**).

Uma pintura. Uma canção. Um manifesto. Três substratos artísticos de diferentes signos para continuarmos as relações sobre literatura, cinema, Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos.

A pintura de Carybé retrata a feira, local popular onde se misturam diferentes gentes, cores, sabores. O colorido da pintura faz-se vida como o vivo das feiras, reduto do povo e dos mais variados matizes. O acrílico de Carybé traz cores quentes, vivas, o cotidiano da feira com homens e mulheres, vendendo, comprando, tecendo relações de convívio. Pessoas, animais, culinária, culturas, todos juntos personificados no retrato do povo. A canção de Zé Keti exalta a voz do morro, sendo tema musical do filme *Rio, 40 graus*, que estreou em 1955 com roteiro e direção de Nelson Pereira dos Santos. Na canção, o eu-lírico enaltece as tradições, as alegrias, “a voz do povo de um país”, a “melodia de um Brasil feliz”, do morro marginalizado e esquecido, mas que se expressa no samba, se faz canção. O morro é samba, é povo, é Brasil. Por último, o manifesto de um cineasta que a partir de suas lentes escolheu projetar um tipo específico de gente, na sua essência cinematográfica escolheu o povo. Uma visão política dentro de uma prática cultural: a cinematografia da representação popular, do simples, cotidiano, comum, mas também esquecido. A essência do povo, apresentado nas dimensões do quadro de Carybé, na canção de Zé Keti, sempre esteve presente e foi o *leitmotiv* principal do projeto estético cinematográfico de Nelson Pereira dos Santos²⁶.

Desde a sua estreia no cinema nacional, com *Rio, 40 graus* (1956), Nelson Pereira dos Santos busca nos morros do Rio de Janeiro a matéria para compor a sua arte. O cineasta passa a transmutar para as telas do país o perfil do tipo social que ainda não havia sido representado com tamanha profundidade nas lentes do cinema brasileira, sobretudo como protagonistas. Negros, pobres, favelados e meninos marginais invadem as telas pelas lentes de Santos. O povo entra no cinema não mais como figurantes, mas como protagonistas da cena, com suas narrativas e paisagens do local de onde viviam. *Rio, 40 graus* marcava o início da era do cinema popular brasileiro e apresentava Nelson Pereira dos Santos como sua principal voz.

Nesse trabalho, como adiantado na introdução, não percorreremos os trilhos de NPS e de toda a sua produção cinematográfica. O recorte dado - e o que aqui nos interessa - parte da análise dos filmes do cineasta e suas relações com as obras de Jorge Amado. No entanto, em breves apontamentos, a cinematografia do diretor e o seu percurso na consolidação do cinema nacional serão discutidos com o propósito de fundamentarmos as discussões entre literatura e cinema, Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos.

²⁶ Em alguns momentos desse trabalho substituiremos o nome do cineasta pela abreviação de NPS.

1.3.1 Breves apontamentos de um caminho ou De como nasce um dos maiores cineastas brasileiros

No cinema, assim como na literatura, o conjunto cinematográfico de um diretor revela as feições, inclinações, escolhas, movimentos estéticos, a semântica e a sintaxe de seu criador. No processo de criação de todo artista e, por sua vez, no resultado materializado na forma da obra de arte, elementos velados e outros mais expressos povoam as páginas, as telas, os quadros, as gravuras, os ritmos, apresentando a seus contempladores traços, recortes, movimentos e reiteraões que afirmam e reafirmam certas escolhas e tendências. Podemos chamar esse movimento de projeto poético do artista em que se fundamenta sua lógica de criação.

Cecilia de Almeida Salles, em *Gesto inacabado: processo de criação artística* (1998), ao propor um percurso sobre o processo de criação das obras de arte e o seu resultado, explica que:

Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único (SALLES, 1998, p. 37).

Esse projeto pessoal, singular e único, como aponta a autora, é que dá forma ao todo criador do conjunto poético do artista. Fios que se enlaçam e que conduzem à produção, direcionando os olhares da crítica e do público.

De um campo geral - o da produção artística como um todo - e adentrando mais um particular, o cinema, Sergei Eisenstein (2002), a partir dos pressupostos fundantes em torno dos estudos da arte cinematográfica, na obra *O sentido do filme*, no ensaio “Palavra e imagem”, que consta na referida obra, levanta umas das primeiras discussões acerca do processo da montagem no cinema. Para o teórico, o processo da montagem revela escolhas ideológicas e intenções a serem transmitidas pelo cineasta no jogo da criação das imagens. Movimento que se realiza como resultado empreendido pelo cineasta e que é acolhido pelo espectador, sendo assim:

O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor. E este é, obviamente, o maior grau possível de aproximação do objetivo de transmitir

visualmente as percepções e intenções do autor em toda a sua plenitude, transmiti-las com “a força da tangibilidade física”, com a qual elas surgiram diante do autor em sua obra e em sua visão criativa (EISENSTEIN, 2002, p. 29).

Desse modo, as escolhas de roteiro, cenários, protagonistas, abordagem temática e as obras a serem adaptadas revelam as filiações estéticas e posições políticas de um cineasta. Nesse sentido, algumas questões norteiam esta pesquisa: quais escolhas, abordagens temáticas e inclinações estão presentes no cinema de Nelson Pereira dos Santos? Quais caminhos cinematográficos escolhidos como representação principal nas suas lentes? Que marcas mais expressivas NPS imprimiu e deu cara nas suas produções?

O percurso do cineasta se inicia com *Rio, 40 graus*, seu filme de estreia, em 1956, película em preto e branco. Paulo Emílio Sales Gomes, em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1996), ao levantar histórico e socialmente o percurso do cinema brasileiro, com seus principais nomes e produções, classifica a estreia e a obra de NPS como a 5ª época do cinema nacional, que vai dos anos de 1950 a 1966. Segundo Gomes, a partir da década de 50, “[...] o aumento da produção foi constante, chegando a se estabilizar em torno de mais de trinta filmes anuais no fim do período” (GOMES, 2006, p. 78).

Logo na sua estreia, Nelson Pereira dos Santos impinge uma imagem de Brasil moderno transposto aos écrans. O cineasta consagra-se como o pai do cinema moderno brasileiro. A busca e a representação por imagens não estereotipadas do Brasil, com sua linguagem própria e elementos nacionais, é o que vai marcar sua inserção como cineasta nacional. Nesse aspecto, Gomes (2006) reforça que:

Rio, 40 graus, a fita de estreia de Nelson Pereira dos Santos, foi considerada na época principalmente uma utilização das lições do neo-realismo italiano. Prossegue crescente o interesse despertado por esse filme, não se cogitando mais hoje vinculá-lo a qualquer tendência estética estrangeira; ao contrário, o que surpreende agora em *Rio, 40 graus* é constatar a profundidade da impregnação brasileira, tanto nos personagens como nas situações (GOMES, 2006, p. 79-80).

O sentimento de Brasil, de nação e o nacionalismo pátrio ufanista já haviam sido bem definidos na literatura brasileira enquanto projeto de uma literatura nacional. Movimento iniciado com os românticos no século XIX. Já nos reconhecíamos enquanto brasileiros na literatura que nos chegava às mãos. No cinema, isso ainda pouco ocorria. Portanto, as produções nacionais, além de contar com um grande número de profissionais estrangeiros envolvidos nas produções, diminutamente representavam o popular nacional. Daí a colocação

de Gomes ao atribuir a *Rio, 40 graus* uma profunda impregnação do ser brasileiro, nas personagens e situações do filme.

Nesse âmbito, portanto, o lançamento de *Rio, 40 graus* alavancou o cinema nacional com suas diretrizes e bases fundantes de um novo cinema brasileiro. O cineasta faz parte da geração de cineastas que Xavier (2001) chama de constituição e estabilização do cinema nacional. É no caso específico de Nelson Pereira, a partir dos anos 50 com a instalação do “cinema moderno no Brasil a partir do diálogo com o neorrealismo italiano e com escritores brasileiros” (XAVIER, 2001, p. 09) que a imagem, criação e fortalecimento do Brasil popular nas telas ganha maior representação.

A influência do neorrealismo italiano, do cinema russo de Eisenstein e da *nouvelle vague* francesa constituíram as três principais correntes das quais brotaram as influências e ideias do cineasta, seus movimentos e rompimentos com outros modos de fazer cinema no Brasil. Dessas correntes, a que mais se fortalece e encontra espaço entre as produções de NPS é o neorrealismo italiano. Fabris (2007, p. 82) destaca que:

Ao se falar do diálogo entre o neo-realismo e o cinema brasileiro, é importante lembrar que o movimento italiano, quando eclodiu entre nós, na segunda metade dos anos 1940, não veio impor-se enquanto modelo, a exemplo das produções hollywoodianas, mas apareceu como um deflagrador a mais daquela tentativa de levar para as telas uma cultura nacional autêntica. Elemento deflagrador a mais, porque é necessário levar em conta, dentro do contexto brasileiro, outros fatores, como o fracasso da Vera Cruz e o debate sobre cinema independente.

São várias as razões que levaram o neorrealismo italiano a encontrar solo fértil nos trópicos brasileiros, entre as principais destacam-se: o baixo custo nas produções, uma vez que poucos eram os incentivos, patrocínios e leis de produção ao audiovisual no país; a utilização de cenários naturais e atores não profissionais e pouco aparato técnico, o que permitia um resultado rápido, com um mínimo possível nessas produções. A segunda se deve ao fato do engajamento e perfil estético que o neorrealismo fomentava, como a expressão do popular, a realidade local e as ideias de esquerda. Essas características são logo assimiladas e reproduzidas por NPS em suas primeiras produções, como ressalta Darlene Sadlier (2012):

“*Rio, 40 graus* agregava ao engajamento de Nelson Pereira as classes trabalhadoras e pobres e seus principais interesses teóricos que, por essa época, eram delineados pelo neorrealismo italiano e pelo marxismo” (SADLIER, 2012, p. 21).

A filiação política de Nelson, suas influências teóricas de autores de esquerda, especialmente marxistas, e o desejo de levar o Brasil às telas com sua cara própria se afinam com as ideias neorrealistas, produzindo ecos visuais que chegaram a reverberar nas imagens da cinematografia recente, que busca representar, cada vez mais, o ser brasileiro no cinema.

Helena Salem, em um dos primeiros e profundos estudos sobre a vida e a cinematografia de NPS, no livro *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro* (1996), faz uma síntese dessa época atravessada pela fala do cineasta:

Identificar-se com o neo-realismo significava despojamento de linguagem, fazer cinema ainda que em condições difíceis de produção, focalizar o momento histórico, a realidade do povo – inclusive utilizando atores não-profissionais. O cinema nas ruas, de autor, livre das limitações dos grandes estúdios, das pressões dos produtores e montadores. Era o cinema da Itália destruída pela guerra, em crise de identidade. E essa deveria ser também o cinema de um país pobre como o Brasil, que tentava criar a sua cinematografia praticamente do zero. “Eu não via nenhum ponto de referência no cinema brasileira anterior – diz Nelson – que fosse ao encontro da cultura nacional. A gente estava começando do nada”. Em um Brasil de maioria de negros, e mulatos, nossos filmes eram “brancos”. Nelson explica: “Debatíamos muito os preconceitos terríveis que havia no cinema em São Paulo: por exemplo, o preto não aparecia nos filmes a não ser em papéis determinados, estereotipados para pretos, como a Ruth de Souza, que era sempre a empregada. Isso era preconceito, era o preto enxergado do ponto de vista do branco burguês, era característica do cinema americano para o cinema brasileiro. Lá, pretos e brancos viviam em mundos estanques, aqui não, o inter-relacionamento era muito maior, embora preconceituoso” (SALEM, 1996, p. 89-90).

Um cinema livre, autoral, multicolor, das ruas e com o povo. O neorrealismo italiano favoreceu o clima de produção no Brasil, além, é claro, como dito antes, o baixo custo das produções. O que nos chama a atenção nessa fala de Nelson, logo da implantação da indústria cinematográfica brasileira, é a preocupação e o posicionamento político do diretor diante do baixo número de negros que integravam as células de atores nos filmes nacionais, ou quando atuavam apenas em papéis submissos e laterais. Portanto, o caráter nacional estava intimamente ligado à questão racial, na concepção de NPS. Não bastava apenas criar uma estética fílmica brasileira, mas sim com suas cores e verdadeiras vozes. É a partir dessas ideias que o cineasta se consagra, também por ser o pai do cinema político e um dos precursores na inserção do negro nas telas. Isso é marcadamente visível, em seus primeiros filmes, *Rio, 40 graus* (1956) e *Rio, zona norte* (1957).

No primeiro, *Rio, 40 graus*, não há um protagonista em especial. A narrativa é toda conduzida a partir de cinco meninos, negros, do morro, vendedores de amendoim que

percorrem as ruas do Rio de Janeiro num dia de muito calor e jogo no Maracanã, expondo a pobreza e contradições da cidade à época. Na época em que os modelos americanos importados vigoravam nas telas brasileiras, Nelson, além de chegar com uma estética fílmica nova, apresenta novos atores e sujeitos protagonistas, um Brasil que não se via nas lentes cinematográficas, muito menos em seu estado natural²⁷. Salem (1992) aponta como uma postura subversiva realizada por NPS:

Em termos de cinema brasileiro, essa era uma postura absolutamente subversiva para os anos 50: mostrar o favelado, o povo pé no chão, sem preconceito, vivendo os seus dramas reais, falando a língua do seu próprio jeito (erros, gírias), o negro com alma de negro e na luta pela sobrevivência (SALEM, 1996, p. 112-113).

Rio, zona norte, no ano seguinte, percorre a mesma linha de *Rio, 40 graus*. No seu segundo filme, temos novamente o espaço da cidade do Rio de Janeiro, seus morros, a pobreza carioca em contraste com as classes ricas. Um dos elementos principais nessa película é o protagonismo negro e o samba de raiz, a história do sambista Espírito da Luz Soares, interpretado pelo ator Grande Otelo. Salem (1996), ao comparar as duas películas de estreia de Nelson, estabelece as seguintes diferenças e proximidades:

Embora mantendo a perspectiva de mostrar a vida do povo, num cinema de autor, muito brasileiro, *Rio, Zona Norte* segue por uma trilha bem diferente de *Rio, 40 graus*. Se este último apenas delineava os personagens (que eram muitos), sem qualquer aprofundamento psicológico, o novo filme de Nelson concentra-se numa figura: o sambista Espírito da Luz Soares (Grande Otelo), compositor do morro que vive o drama de ter seus belos sambas vendidos/roubados, ou então divididos em supostas parcerias, para conseguir que sejam gravados (IBIDEM, p. 136-137).

A pobreza, a miséria urbana, as questões raciais, a estética da fome, do povo e do oprimido cada vez mais ganha espaço nas lentes de NPS. O cineasta, logo ao se lançar na

²⁷ A censura da época proibiu a exibição de *Rio, 40 graus*. “O coronel Geraldo de Meneses Cortes, chefe de do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP), decidira interditar a exibição do filme em todo o território nacional” (SALEM, 1992, p. 114). A mesma autora ao citar passagem do *Diário Carioca* de 30/09/1955 aponta as razões as quais levou o general a censurar a película, em matéria da época diz o então general: “Sou chefe de polícia e, pelo regulamento do DFSP, tenho autoridade para proibir a exibição do filme *Rio 40 graus*, que tem como fim a desagregação do país” E mais “O filme só apresenta os aspectos negativos da capital brasileira, e foi feito com tal habilidade que serve aos interesses políticos do extinto PCB”. Ver: Salem, 1992, p. 114-115. Nessa mesma época Jorge Amado lançou o artigo “O caso *Rio 40 graus*” no jornal *Imprensa Popular*. Ao chamar a atenção para o autoritarismo do general Amado faz um libelo pela defesa do filme e da livre circulação do pensamento nacional. Classificando a postura do general como “[...] desejo de reduzir ao silêncio os homens de cultura, de impedir que eles sejam, como devem ser, intérpretes da vida em nosso país, que eles realizem obra brasileira e útil ao povo, que eles reflitam em sua criação a vida e os anseios da nossa gente”. Disponível em < <http://cadernodecinema.com.br/blog/um-texto-de-jorge-amado/>> Acesso em: 02 de setembro de 2015.

cinematografia brasileira, fez uma escolha política dos tipos a serem representados em suas lentes.

Nesse sentido, retomamos os ensaios críticos de Sergei Eisenstein quando afirma que “[...] a imagem de uma cena, de uma sequência, de uma criação completa, existe não como algo fixo e já pronto. Precisa surgir, revelar-se diante dos sentidos do espectador” (EISENSTEIN, 2002a, p. 22). Essa revelação do outro, do não visto e do ainda não retratado começa a se revelar, num ato subversivo, como sublinhado por Salem, e - porque não acrescentar - corajoso na cinematografia de Nelson Pereira.

Aos poucos, o cineasta vai se tornando, por meio do cinema, um intérprete do povo brasileiro, vanguardista e propulsor de movimentos culturais e estéticos, consagrando-se, inclusive, como o estopim do Cinema Novo, que ganharia mais corpo a partir dos anos de 1960, um formador de ideias, um intelectual do povo, um agente capaz de promover transformações, “[...] dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público” (SAID, 2005, p. 25).

Desse modo, a abordagem da temática nacional, ou a *questão nacional*, dentro do cinema brasileiro ganha mais adeptos e novas produções. Sobre esse momento nacionalista, Xavier (2001) caracteriza da seguinte forma:

Em sua variedade de estilos e inspirações, o cinema moderno brasileiro acertou o passo do país com os movimentos de ponta de seu tempo. Foi um produto de cinéfilos, jovens críticos e intelectuais que, ao conduzirem essa atualização estética, alteraram substancialmente o estatuto do cineasta no interior da cultura brasileira, promovendo um diálogo mais fundo com a tradição literária e com os movimentos que marcaram a música popular e o teatro naquele momento (XAVIER, 2001, p. 18).

A atualização estética do cinema nacional, que teve sua curva de crescimento nos anos 50, ganha mais corpo (produções) nos anos seguintes. Esse diálogo com a literatura, a música popular e o cinema, como assinala Xavier, afina-se ainda mais no campo das produções cinematográficas.

Como afirma Linda Hutcheon, no imenso devir das translações textuais, as narrativas, a todo tempo, transitam de um sistema para outro, sendo inventadas e reinventadas a todo instante. O discurso, a obra de arte autêntica, se faz em diálogo em um sentido bakhtiniano²⁸, constante em todo um conjunto e tradição artística, e a missão do

²⁸ ²⁸ Aqui pensamos a partir do conceito de dialogismo, desenvolvido na obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, em que Bakhtin diz que: “Tudo é meio, o diálogo é o fim. Uma só voz nada termina e nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida, o mínimo de existência” (BAKHTIN, 2008, p. 293).

crítico e espectador é desvendar e traçar paralelos, equivalências entre esses sistemas artísticos, uma vez que: “Para o leitor, espectador ou ouvinte, a adaptação *como adaptação* é inevitavelmente um tipo de intertextualidade *se o receptor estiver familiarizado com o texto adaptado*” (HUTCHEON, 2013 p. 45, grifos da autora).

Nelson Pereira dos Santos exemplifica esse trânsito dialógico e, em 1963, lança sua primeira produção adaptada de um romance brasileiro, *Vidas secas* (1963), filme homônimo do romance de Graciliano Ramos. Sucesso de recepção e público. Da miséria urbana o cineasta passa à miséria rural. A caatinga nordestina, a miserável família de Sinhá Vitória, Fabiano, os meninos e a cachorra baleia - mudado o espaço cênico, mas com a mesma abordagem social dos seus primeiros filmes. *Vidas secas* (1963) desponta como o primeiro dos filmes adaptados por Santos de obras da literatura brasileira. Do mesmo romancista levou ao cinema *Memórias do Cárcere*, em 1984. Outras produções integram o quadro das relações de NPS e a literatura nacional como: *Tenda dos Milagres* (1977) e *Jubiabá* (1987) ambos das obras de Jorge Amado, *Azyllo Muito Louco* (1971), adaptação livre do conto machadiano “O alienista” e mais tarde o documentário “*Missa do Galo*” (1982) baseado no conto homônimo de Machado de Assis, e o último *A terceira margem do rio* (1994), da obra de Guimarães Rosa.

Sete importantes filmes do conjunto do cineasta foram, portanto, extraídos da literatura brasileira. Obras que ganharam suas primeiras recriações filmicas a partir das lentes de Nelson Pereira. Porém, o cineasta revela que, muito antes de realizar tais adaptações, já enveredava por esses autores como fontes de criação para seus primeiros filmes, em especial do companheiro de partido e de quem foi um ávido leitor, Jorge Amado. O que nos acende a seguinte pergunta: até que ponto os filmes de Nelson Pereira já revelavam a estética amadiana? Essas relações - trânsitos semióticos - empreendidas entre os filmes de NPS e os romances de Amado é o que discutiremos no item seguinte.

1.4 Do cenário literário ao cinematográfico: de como Nelson Pereira adaptou os romances amadianos e a presença palimpséstica do romancista em seus filmes

Antes das adaptações dos romances de Jorge Amado para o cinema, Santos se mostra envolvido na atmosfera amadiana que o guia no seu processo de criação e filmagem. Como exemplo, podemos citar os filmes *Rio, 40 graus* (1956) e *O amuleto de Ogum* (1975). Sobre o processo de filmagem de *Tenda dos Milagres* em depoimento para Helena Salem (1996), NPS diz: “Em parte, eu já tinha feito *Tenda* em *O amuleto* – assinala Nelson” (1996, p. 325). E,

adiante, sobre *Rio, 40 graus* o cineasta completa: “De certa forma, eu já tinha feito o *Jubiabá* no *Rio, 40 graus*. A transa dos meninos. Tem muito de *Jubiabá* no *Rio, 40 graus*.” (SALEM, 1996, p. 376).

Dessa forma, as marcas literárias da obra amadiana, assumidas pelo cineasta no seu cinema, são perceptíveis e dialógicas. Em outros depoimentos, Santos deixa clara a presença de Jorge Amado no seu cinema:

Jorge Amado sempre esteve em minha cabeça. Meu primeiro filme, *Rio 40 Graus*, tem o roteiro assinado por mim, mas, ao ver o filme, sente-se a presença e a influência fortíssima de *Capitães da Areia*, principalmente, ou até mesmo do próprio *Jubiabá*. A única coisa é que os heróis do Jorge, naquele tempo, tinham o happy end quando entravam no Partido Comunista e, no meu caso, continuam sendo cidadãos da favela, sem essa determinação política que fazia o fecho do personagem, que nos anos 1930 era uma coisa audaciosa, bonita e promissora. De qualquer forma, a presença de Jorge Amado em *Rio 40 Graus* é evidente. Os meus heróis são os meninos, com seu lado “capitães da areia”, que saem da favela e vão vender amendoim, no Rio de Janeiro, em um domingo, no verão... Cada um vai para um lugar, onde há turistas, futebol [...]”²⁹.

Ao leitor das obras amadianas quando espectador dos filmes de Nelson Pereira dos Santos fica evidente a forte relação (como assumida pelo próprio cineasta) entre a cinematografia de Santos e a literatura de Amado, que, aliás, antecede as adaptações dos romances do baiano. Desse modo, a teia semiótica e hipertextual existente entre as obras de Jorge Amado e de Nelson Pereira dos Santos ultrapassa os limites das duas adaptações (*Tenda dos Milagres* e *Jubiabá*) cinematográficas, expandindo-se para outros filmes do cineasta e os romances de Jorge Amado em relação “manifesta” ou “secreta” com os filmes de Nelson Pereira dos Santos. Aqui, pensa-se a partir dos conceitos de Gerard Genette (2006) em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, com os cinco tipos de transtextualidades, mas, sobretudo, com a ideia do *hipertexto* e do *hipotexto*. Segundo o teórico, a hipertextualidade é entendida como “toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário” (GENETTE, 2006, p. 12). Esquemáticamente, pensando a partir dessas noções transpostas ao diálogo da literatura com o cinema, o ato da hipertextualização ou recriação do objeto artístico em outro, se daria da seguinte maneira:

²⁹ Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2012/02/jorge-amado-por-nelson-pereira-dos-santos/>> acesso em 28 de dezembro de 2014.

Transforma/Transmuta/Recria



Partindo desse modelo de esquema da transmutação semiótica, pensamos, conforme o argumento de Linda Hutcheon (2013, p. 30), que: “[...] a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica”. E essa relação palimpséstica entre as obras adaptadas, faz-se presente também em outras obras do cineasta, como aqui já citadas, o que aproxima ainda mais as obras de Jorge Amado e Nelson Pereira em um profícuo e intersemiótico diálogo interartes.

Em uma proposição aqui levantada, e ainda utilizando-se de Hutcheon (2013, p. 43), quando diz que: “Portanto, os adaptadores são primeiro intérpretes, depois criadores”, suscita-se a pergunta que diante de tanta profusão entre temas e trânsitos textuais, além das adaptações: Nelson Pereira seria, além de recriador, também um intérprete da obra de Jorge Amado?

Salem (1996), ao definir as relações de Jorge Amado e Nelson Pereira, argumenta que muitas foram as afinidades políticas e literárias que envolviam os dois artistas. Autor já consagrado na crítica literária brasileira, bastante difundido e lido, Amado, além de uma ampla circulação nos vários meios artísticos e intelectuais, era membro do PCB, o qual agregava nomes como o de Nelson a esse conjunto. A geração dos romancistas de 30, como um todo, exerceu uma profunda influência na classe leitora e de esquerda dessa época. Sobre essa relação, mais uma vez a partir da fala de Salem, entrecortada pelo discurso de NPS, podemos ler:

Jorge Amado já fazia a cabeça dos jovens há algum tempo. Durante o Estado Novo, seus livros circulavam clandestinamente. Com a primeira edição tirada na Argentina em 1943, o romance *O Cavaleiro da Esperança*, inspirado na vida do secretário-geral do PCB, foi, segundo o próprio Prestes, “um instrumento da luta pela anistia em toda a América Latina”. Jorge teria, particularmente, uma influência muito importante na formação de Nelson: “Para a minha geração paulista, naquela vidinha medíocre de classe média – da escola, do bairro, a chuva, a imitação da Europa – ler Jorge Amado significava descobrir o Brasil. De repente, era o nosso avesso. O grande libertário. No Estado Novo, era proibido pela polícia e pela

família. Ele mostrava as lutas de classe e também tinha uma grande proposta de educação sexual, o sexo livre” (SALEM, 1996, p. 47).

Novamente o depoimento de Santos passa pela questão nacional, aqui apontada como “descobrir o Brasil” por meio da literatura amadiana. O clima da repressão do Estado Novo e o conservadorismo político e social da época contribuíram para aguçar a curiosidade dos jovens leitores que buscavam o sentimento de Brasil e novos projetos literários nas letras brasileiras, a quebra da “vidinha medíocre de classe média”, como assinala o diretor. Isso foi possível na literatura libertária de Amado, com seus novos tons e representações do povo e das classes brasileiras.

Não apenas Jorge Amado exerceu influência estética sobre a cinematografia de NPS, mas também autores como Graciliano Ramos e teóricos como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda³⁰, que tiveram forte impacto sobre o diretor. Interpelado por Rodrigo Fonseca sobre os importantes nomes, heróis de sua geração, que renderam matéria prima para o seu cinema, Santos responde:

Rodrigo Fonseca: Grandes romancistas e importantes teóricos da cultura brasileira já renderam matéria-prima para seu cinema. Foi assim com Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda, no território da história e da sociologia, e com Machado de Assis, Graciliano Ramos e Jorge Amado, na Literatura. Seriam estes nomes os heróis da sua geração?

NPS: Não sei se são heróis da MINHA (sic) geração. Mas da geração anterior, com certeza. Meus filmes prestam algum tipo de tributo àqueles que fizeram minha cabeça, como Jorge Amado, Graciliano, os modernistas... (FONSECA, 2005, p. 17).

Como dito aqui reiteradas vezes, a busca pelas imagens de um Brasil no cinema nacional era uma constante para a geração de NPS, mas, de modo especial, o cineasta ressalta as marcas daqueles que “fizeram sua cabeça”. E desses nomes, ele cita o romancista Jorge Amado. É fato, como também já dito, que autores da geração de 30 contribuíram para esse modo de apresentar o país, mas fica mais que evidente a forte presença de Amado nas películas do cineasta.

³⁰ Nelson Pereira dos Santos é responsável pela direção de dois importantes documentários para a cultura brasileira baseados na vida e obra de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda. O primeiro *Casa Grande e Senzala* (2000), e o segundo *Raízes do Brasil* (2004).

1.4.1 Os meninos do cais e do morro capa negro: *Rio, 40 graus* e a presença de Jorge Amado

Esse trânsito textual/imagético, além de declarado pelo próprio Nelson, é passível de visualização logo na sua estreia com *Rio, 40 graus*. Vejamos, a partir de um cotejamento de imagens e romances os flertes e retomadas à obra amadiana realizado por NPS.

O filme *Rio, 40 graus* (1956) abre com cenas áreas da cidade do Rio de Janeiro e um samba de fundo. A movimentação no morro carioca, o cotidiano da gente simples, dos transeuntes e suas tramas são apresentados em um primeiro plano a partir da imagem do Rio de Janeiro que surge na tela, já sinalizando o que trata a narrativa e o seu protagonista principal: a cidade do Rio de Janeiro. A primeira tomada do filme, após um sobrevoo da câmera pela cidade, se passa no morro carioca. Entre os passantes que cruzam as vielas da favela carioca, surgem as crianças vendedoras de amendoim com latas na cabeça.



Figura 8 – Rio, 40 graus. Subindo o morro uma das crianças vendedora de amendoim.

Aos poucos as imagens do morro carioca e seu cotidiano começam a ser reveladas dando início a narrativa.



Figura 9 – Rio, 40 graus. A criança completa a subida rumo a sua casa.

Ao espectador é impossível passar despercebidas as similitudes e as aproximações do filme de Nelson com as obras de Amado, afinal é possível vislumbrar na paisagem do morro carioca o morro do Capa Negro, do romance *Jubiabá*, como pode se comprovar com a cena de abertura do filme *Jubiabá* (1986) adaptado por NPS da literatura de Amado:



Figura 10 - Jubiabá. Imagem distanciada do morro do Capa-Negro



Figura 11 - Jubiabá. Antônio Balduino e outras crianças descem o morro em clima de alegria e brincadeira.

Sobre a descrição do espaço onde Antônio Balduino, protagonista do romance nasce e passa maior parte da sua infância, extraímos a seguinte parte: “Andava solto pelo morro e ainda não amava nem odiava. Era puro como um animal e tinha por única lei os instintos. Descia as ladeiras do morro em louca disparada, montava cavalos de cabo de vassoura, era de pouca conversa mas de largo sorriso” (AMADOa, 2008, p. 18).

A cena descrita pelo narrador de *Jubiabá* é fortemente presente na corrida dos meninos do morro carioca em *Rio, 40 graus*. Todos negros, assim como no romance *Jubiabá*, as crianças do filme *Rio, 40 graus* eram livres e viviam à margem de qualquer tipo de proteção ou amparo social. Suas vidas eram as ruas, a marginalidade, o trabalho infantil e a perseguição por alguns grupos que queriam exterminá-los. Essa caracterização cênica vista em *Rio, 40 graus* também é possível de ser localizada em outro romance de Amado, *Capitães da Areia* (1937). Famoso romance da literatura brasileira que aborda a marginalização da infância brasileira e a ideia de grupo/bando para a sobrevivência das crianças. Em *Capitães da Areia* podemos ler: “Vestidos de farrapos, sujos, semi-esfomeados, agressivos, soltando palavrões e fumando pontas de cigarro, eram, em verdade, os donos da cidade, os que a conheciam totalmente, o que totalmente a amavam, os seus poetas” (AMADO, 2001, p. 21).

A presença da infância marginal em *Rio, 40 graus* relaciona-se diretamente com essas duas obras de Amado, e de modo especial com o romance *Jubiabá*, narrativa em que há descrição dos morros baianos e a constante presença do povo negro com sua cultura e adversidades.

Em outra cena do filme podemos cotejar mais de perto a intersemiose película-romance - o cotidiano do morro carioca e a descrição do morro do Capa-Negro.



Figura 12 – Rio, 40 graus. As crianças do morro se divertem.



Figura 13 – Rio, 40 graus. Movimentação urbana no morro carioca, a feira.



Figura 14 – Jubiabá. A partida de Antônio Balduino do Morro do Capa-Negro. Ao fundo as crianças do morro assistem a ida de Baldo.

No romance de Amado, ao descrever o morro do Capa-Negro, o narrador enfatiza a forte interação das relações sociais existentes na comunidade, a vida difícil, a infância pobre e os serviços que os adultos e os garotos do Capa-Negro prestavam. Como a seguir, na passagem ilustrativa retirada do romance, podemos ler em mais detalhes a descrição do convívio social do morro:

A vida no morro do Capa-Negro era difícil e dura. Aqueles homens todos trabalhavam muito, alguns no cais, carregando e descarregando navios ou conduzindo malas de viajantes, outros em fábricas distantes e em ofícios pobres: sapateiro, alfaiate, barbeiro. Negras vendiam arroz-doce, mungunzá, sarapatel, acarajé, nas ruas tortuosas da cidade, negras lavavam roupa, negras eram cozinheiras em casas ricas dos bairros chiques. Muitos dos garotos trabalhavam também. Eram engraxates, levavam recados, vendiam jornais. Alguns iam para casas bonitas e era crias de famílias de dinheiro. Os mais se estendiam pelas ladeiras do morro em brigas, correrias, brincadeiras. Esse era os mais novinhos. Já sabiam do seu destino desde cedo: cresceriam e iriam para o cais onde ficariam curvos sob o peso dos sacos cheios de cacau, ou ganhariam a vida nas fábricas enormes. E não se revoltavam porque desde há muitos anos vinha sendo assim: os meninos das ruas bonitas e arborizadas iam ser médicos, advogados, engenheiros, comerciantes, homens ricos. E eles iam ser criados destes homens. Para isto é que existia o morro e os moradores do morro (AMADOa, 2008, p. 34-35).

Portanto, não há como não perceber similitudes entre o morro do romance de Amado e o morro do filme de Nelson Pereira. As semelhanças, proximidades, descrições, as escolhas feitas pelo cineasta para sua película de estreia, ligam-se diretamente a narrativa amadiana.

Outro aspecto presente nos romances de Amado, sobretudo nas suas narrativas mais engajadas - que vai da publicação de *Cacau* (1933) à trilogia *Subterrâneos da liberdade* (1954) - é a filiação do autor na linha de pensamento de esquerda marxista, fase em que “[...] o romance engajado de Jorge Amado concentraria sua ação principal no retrato da formação de uma consciência social adaptada às novas circunstâncias históricas e mundiais” (BERGAMO, 2008, p. 79). Esse retrato engajado também pode ser notado nos filmes de Santos, assim como o maniqueísmo das personagens amadianas dessa fase. Espécie de maniqueísmo expresso na divisão entre pobres e pretos como do grupo do bem, e a imagem dos ricos associada à opressão e à espoliação dos mais pobres. A ideia comunista da sociedade em divisão de classes - pobres e ricos, pretos e brancos - faz-se igualmente presente nos romances de Amado e nos filmes de Nelson.

1.4.2 Tradição e misticismo: Xangô e Ogum na literatura e no cinema

Partindo para a análise de outro filme de NPS, a fim de apontarmos o espriamento da teia semiótica, do trânsito textual com os romances de Jorge Amado, elegemos o filme *O amuleto de Ogum* (1975).

O cineasta identifica esse filme dialogicamente próximo ao livro *Tenda dos Milagres* (1969), obra que mais tarde ele levaria ao cinema. Se analisarmos mais de perto, diante do conjunto romanesco amadiano, com os mitos e crenças populares das religiões de matriz africana recorrentes na obra do baiano, *O amuleto de Ogum* não bebe apenas em *Tenda*, mas em toda poética de Jorge Amado, já que foi um dos grandes propagadores das crenças e religiões oriundas da África e, conseqüentemente, da formação dos terreiros de candomblé na Bahia.

O universo mito-mágico do candomblé é transposto para as telas no primeiro filme de NPS a representar outro grupo marginalizado da sociedade brasileira, os praticantes das religiões afro-brasileiras. A presença manifesta dos romances amadianos transborda nas imagens desse filme. A narrativa fílmica se inicia bem aos moldes do romance *Tenda dos Milagres*. Um cego, interpretado por Jards Macalé, é encurralado em uma rua por três bandidos, na cidade Caxias, Rio de Janeiro. Os bandidos o obrigam a contar uma história, e como forma de apaziguar e livrar-se dos delinquentes o personagem aceita o pedido e prediz: “Vou contar uma história que aconteceu de verdade e que eu inventei agorinha: O amuleto de Ogum”. Corta para Bahia, iniciando a história do amuleto de Ogum a partir do assassinato de Ambrósio, pai de Gabriel protagonista da narrativa.

Narrativamente o que nos chama a atenção no filme de NPS é logo o seu início, pois assim como em *Tenda dos Milagres*, em que Fausto Pena – poeta, sociólogo, jornalista – é contratado pelo americano James D. Levenson, pago em dólares, a ser responsável pela compilação e levantamento histórico da vida de Pedro Archanjo: “Encomendou-me apenas a colheita de dados através dos quais pudesse ter melhor ideia da personalidade de Archanjo, sobre quem ia escrever algumas páginas, espécie de prefácio à tradução de suas obras” (AMADO, 2008b, p. 17). Esse procedimento narrativo é adotado no filme *O amuleto de Ogum*, pois o início da narrativa se dá a partir do cego.



Figura 15 – O amuleto de Ogum. Momento é que o cego, interpretado pelo ator Jards Macalé, dá início a narrativa sobre a história do amuleto.

Salem (1996) comenta sobre o processo de produção do filme e da leitura que NPS fez do romance de Amado. A jornalista relata:

Pouco depois da publicação (em 1969) de *Tenda dos Milagres*, de Jorge Amado, o jornalista Novais Teixeira havia chamado a atenção de Nelson para o novo livro do escritor baiano. NPS rapidamente tratou de lê-lo. E gostou. Uma ideia no ar. Porém ele já tinha um argumento em vista e apalavrado: *O amuleto da morte*, de Chico Santos (SALEM, 1996, p. 299-300).

Embora, como dito por Salem que o argumento de *O amuleto de Ogum* já estivesse escrito, anterior à publicação de Amado, o romance do baiano não deixou de exercer influência e fornecer fios condutores à narrativa de NPS. Sobre esse aspecto em comparação aos filmes anteriores do cineasta e às relações travadas com os romances de Jorge Amado e seus impactos e assimilações, Darlene Sadlier (2012, p. 85) aponta as seguintes distinções e heterotopias:

Outra diferença importante entre *O amuleto de Ogum* e os primeiros dois filmes de Nelson Pereira pode ser percebida na forma pela qual o último filme integra a religião no panorama geral da sociedade contemporânea. Não há referências ao candomblé, à macumba ou à umbanda em *Rio, 40 graus* ou *Rio Zona Norte*, ainda que ambos os filmes busquem uma aproximação supostamente realista da vida na favela, onde tais religiões são praticadas em ampla escala. A ênfase na religião em *O amuleto de Ogum* pode ser parcialmente compreendida pelo forte impacto provocado pelo romance *Tenda dos Milagres* (1972), de Jorge Amado, sobre a cultura e a religião afro-brasileiras, em Nelson Pereira, enquanto ele produzia o filme, e por tê-lo levado a perceber a significação da religião para os pobres.

O caráter místico e a importância da religião às comunidades pobres e carentes são reforçados no filme de NPS, assim como no romance *Tenda dos Milagres*. O personagem do filme, Gabriel, é levado por sua mãe a um terreiro de umbanda para obter proteção, ter o seu corpo fechado e usar o amuleto de Ogum como escudo. Pedro Archanjo, protagonista da narrativa de Amado, também é protegido pelos orixás e entidades superiores do candomblé. As similitudes não param por aí. No campo semântico, o sincretismo religioso está presente nas duas narrativas a partir do nome dos protagonistas. Em *O amuleto de Ogum* temos Gabriel, nome cristão, representado pelo Archanjo São Gabriel; e Pedro Archanjo Ojuobá, Pedro que também remete ao cristianismo na imagem de São Pedro; Archanjo, anjos superiores; e Ojuobá, que quer dizer olhos de Xangô. Portanto, ambos os personagens sofrem o batismo da religião cristã e das tradições de matriz africana. Licenciosidade religiosa, típica do povo brasileiro, envolvida nesse misticismo sincrético entre o terreiro de Candomblé e a Igreja Cristã, os sincretismos cultural e religioso expressos no filme e no romance. Instala-se, portanto, em ambas as narrativas, o discurso da “ética intercultural” (OLIVIERI-GODET, 2014).



Figura 16 – O amuleto de Ogum. Gabriel, interpretado pelo ator Ney Sant’Ana, sendo consagrado a Ogum em ritual da umbanda.



Figura 17 – O amuleto de Ogum. Gabriel com o amuleto de Ogum pendurado. Objeto que, segundo a tradição, lhe garantirá proteção e manterá seu corpo fechado aos inimigos e adversidades da vida.



Figura 18 – Tenda dos Milagres. Pedro Archanjo, interpretado pelo ator Juarez Paraíso, participa de ritual do Candomblé na tenda dos milagres. Culto em homenagem a formatura de Tadeu Canhoto, sobrinho de Archanjo.

A cena é descrita no romance da seguinte maneira:

Ergue-se Majé Bassã e todos se põem de pé. Para reverenciá-la espalmam as mãos na altura do peito. Filha diletta de Iemanjá, dona das águas, em sua honra todos repetem a saudação destinada à mãe dos encantados. *Odoiá Iá oyon oruba!* Salve mãe dos seios úmidos! Arrumando as saias, sorrindo, devagar atravessa a sala, entre aclamações: *odoiá odoiá Iá!* [...] Velha sem idade, doce e temível mãe Majé Bassã, tão precisa no domínio do passo elegante e difícil, tão rápida e leve, tão moça na dança, iaô recente. Uma dança do começo do mundo: o medo, o desconhecido, o perigo, o combate, o triunfo, a intimidade dos deuses. Uma dança de encatamento e coragem, o homem contra ignotas forças, em luta e vitória. Assim dançou mãe Majé Bassã para Tadeu na Tenda dos Milagres. Avó torta dançando para o neto, doutor formado em engenharia (AMADO, 2008b, p. 177-178).

Em diversas passagens do romance *Tenda dos Milagres* encontramos rituais das religiões africanas representados na narrativa. As cenas acima apresentadas em *O amuleto de Ogum* e *Tenda dos Milagres* (filmes) estão, pois, fartamente descritas na literatura amadiana. O romance *Tenda dos Milagres* é conhecido na tradição da literatura brasileira por ser um libelo da miscigenação das raças, culturas e religiões no Brasil, romance cujo enredo defende a miscigenação como solução para o racismo. NPS, leitor de Amado, apropria-se dos rituais descritos pelo romancista e os transporta ao cinema, movimento realizado muito antes mesmo de o cineasta adaptar os romances de JA. Isso demonstra a afinidade, o impacto e os ecos do Jorge Amado romancista na cinematografia de Nelson Pereira.

Sobre a proposição levantada no início desse capítulo, suscitou-se a pergunta se Nelson Pereira dos Santos, enquanto adaptador, seria também um intérprete da obra de Jorge Amado.

Acreditamos que o processo da recriação artística requer dos seus intérpretes um profundo, arguto e delicado olhar sobre a obra que se deseja transpor a outro sistema semiótico, diferente da sua matriz primeira. Nesse sentido, Genette explica que:

Para transformar um texto, pode ser suficiente um gesto simples e mecânico (em último caso, extrair dele simplesmente algumas páginas: é uma transformação redutora); para imitá-lo é preciso necessariamente adquirir sobre um domínio pelo menos parcial: o domínio daqueles traços que se escolheu imitar [...] (GENETTE, 2006, p. 14).

Ao realizarmos o cotejamento entre os filmes de NPS e as obras de Jorge Amado, percebemos que esse gesto ultrapassa um simples ato mecânico ou uma mera imitação. Existe uma lógica mais profunda e adensada de camadas amadianas, que transbordam dos romances e influenciam o cineasta nas suas montagens fílmicas. Fluxo que, como dito, antecede as próprias adaptações dos romances de Jorge. Podemos, então, falar de um *revisionismo palimpséstico* realizado por Nelson Pereira em torno da influência literária de Jorge Amado.

Hutcheon (2013, p. 56) defende a ideia de que “Palimpsestos lutam pela mudança permanente”. A obra ao ser adaptada não só empreende uma luta pela existência, como possibilita uma nova leitura e análise a partir do novo suporte para o qual foi transferida. No caso presente, a análise dos filmes de NPS à luz dos romances amadianos abre janelas e possibilidade de leituras que vazam, dialogam e intercambiam-se entre literatura e cinema, romancista e cineasta.

Desse modo, nenhuma cultura, assim como nenhuma obra, permanece em seu estado puro. Eis o princípio da sobrevivência das obras artísticas ao longo dos anos. Fundamentadas nos movimentos de trocas, assimilações, negações e aproximações, de vestígios que persistem e são captados à medida que são gerados. Esses movimentos é o que permitiu Nelson Pereira dos Santos realizar recriações e transposições das páginas às telas. Vive o romance, vive a película, incessantemente nesse ininterrupto diálogo interartes. E ao dialogar diretamente com as obras do romancista baiano, em se tratando da cinematografia brasileira, Nelson Pereira, indubitavelmente, é um dos maiores intérpretes no cinema da obra de Jorge Amado e do popular nacional brasileiro.

Capítulo 2

“Em geral, um escritor só escreve um único livro, embora esse livro apareça em muitos tomos, com títulos diversos” (Gabriel García Márquez *In: Cheiro de goiaba*, 1983, p. 61).

Não tenho o hábito de reler meus livros, raras vezes uma página aqui outra acolá por casual necessidade. Não os releio nem os reescrevo como fazem diversos literatos. O livro a meu ver tem data – na concepção, na escrita, no conteúdo, na criação artística e humana – data que corresponde à personalidade do autor quando o elaborou e escreveu. Delimita a experiência adquirida até então, a posição perante o mundo e a vida, a maneira de ver e de pensar, os ideais, a ideologia, as limitações, as aspirações, designa um homem em tempo e circunstância, também o livro já não será o mesmo, ainda que melhore a escrita, a composição da história, a condição dos personagens, ao reescrevê-lo eu o perdi, ao burilá-lo eu o reneguei (Jorge Amado. *Navegação de Cabotagem*. 2012, p. 195).

2 Revisitações romanescas ou de como o autor cria e recria no interior de suas obras

Jorge Amado é um autor, um homem da cultura e um cidadão brasileiro que praticamente viveu todo o século XX. Em suas narrativas temos um imiscuir-se de vida/obra, realidade/ficção, pessoas reais/personagens de ficção. Além, é claro, dos diversos cenários sociais e políticos, paisagens urbanas e rurais, contextos de ditaduras, guerras e perseguições, bem como a geografia de todo o mundo por onde Amado percorreu e deixou a sua marca. Mundo traduzido e refratado em seus romances ao modo *brasileiríssimo*, ao modo *baianês*; matéria orgânica, viva e pujante. Páginas coloridas, uma literatura multicolor, um mosaico de narrativas vibrantes.

Iniciado na geração de 30, no romance regionalista, o projeto literário amadiano, no geral, é dividido pela crítica em duas fases. A primeira que compreende os romances que vão da estreia do autor, em 1931, com *O país do carnaval*, apontada como a fase mais engajada na qual o escritor era militante e filiado às causas de esquerda; e a segunda, em 1958, com *Grabriela, cravo e canela*, fase mais humorística e de uma retórica mais solta, com romances esteticamente mais elaborados e abrangendo diretamente³¹ temas como raça, etnia, miscigenação, nacionalidade etc. Ambos os períodos marcam momentos distintos e relevantes na prosa amadiana, no modo de conceber seus romances e, mais adiante, na recepção de sua literatura. Essas fases autorais possuem, segundo Paes (1991), um “[...] nexo de continuidade que, para além das diferenças de tempo, de enfoque, de estilo e de propósitos, liga um romance a outros e ambos aos demais romances do autor” (PAES, 1991, p. 10).

Concebemos aqui que não houve, necessariamente, uma mudança radical de temas e enredos no projeto literário amadiano. Sim, atesta-se uma nova sintaxe e abordagem ideológica, uma retomada e continuidade dialética de temas anteriores, porém revestidos a partir de uma nova fase e visão do autor. Daí a caracterização, ou a divisão de sua escritura, pela crítica, em duas fases distintas, e que concordamos. Porém, é preciso salientar que, apesar dessas divisões, como demonstra Eduardo de Assis Duarte (1996) desde *O país do carnaval*:

³¹ Utilizamos a palavra “diretamente” para esclarecer que nos romances da primeira fase do autor esses temas já eram tratados. Mas, a partir de sua segunda fase, como assim divide a crítica, alguns desses temas foram reforçados e apareceram de forma mais nítida, como o caso da miscigenação defendida em *Tenda dos Milagres*. Do mesmo modo, o que não significa dizer que, na segunda fase do autor, não houve a presença política em seus romances, como na primeira. O que mudou foram a perspectiva e a abordagem. Entretanto, essas matérias transpassam toda a literatura amadiana.

[...] o livro de estreia já aponta para determinadas linhas de força que irão permanecer e se desenvolver ao longo da obra: o compromisso com os problemas do tempo, com a “vida presente” e os “homens presentes”; o propósito de construir uma literatura de intervenção social; a denúncia da exploração capitalista; a presença da coletividade em lugar de personagens de maior relevo psicológico; a discussão do comunismo (visto de modo ainda precário e com destaque para sua faceta repressiva); e, por fim, a presença dos cenários populares baianos, propiciadores da crítica social, mas também de construção onde emerge o pitoresco de sabor regional (DUARTE, 1996, p. 46-47).

Elementos como povo, vida, sociedade, lutas de classes, classes exploradas e seus exploradores, prestígio e desprestígio social, racismo, opressão do grande capital, luta pela terra e pelos direitos fundamentais do ser humano atravessam suas obras em todas as suas fases. Os elementos maiores e estruturais, somado a tudo isso, sobretudo pós *Grabiela, cravo e canela*, ou seja, a partir de 1958, foram o humor e a carnavalização. Mas sem perder o viés crítico e político de sua formação de romancista.

Em um exame mais detalhado da prosa amadiana, Eduardo Portella (2011), no ensaio *A fábula em cinco tempos*, traça um perfil escritural e da teia que liga os seus romances, o ensaísta elabora as seguintes considerações:

É verdade que, em Jorge Amado, o que houve foi antes de tudo uma reiteração aprofundada que, desenvolvendo-se através de cinco tempos, culminaria naquele que seria o tempo da motivação pluridimensional. De *O país do carnaval* (1931), passando por *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar morto* (1936), *Capitães da Areia* (1937), *ABC de Castro Alves* (1941), *O cavaleiro da esperança* (1942), *Terras do sem fim* (1943), *São Jorge dos Ilhéus* (1944), *Bahia de todos os santos* (1945), *Seara vermelha* (1946), *O amor do soldado* (1947), *Os subterrâneos da liberdade* (1954), *Gabiela, cravo e canela* (1958), até *Os velhos marinheiros* (1961), caracteriza-se nitidamente um processo em cadeia, onde elos anteriores condicionam outros elos que vão sendo subsequentemente enriquecidos. Esse processo divide o plano da execução em cinco tempos nitidamente demarcados, e que seria o *tempo da elaboração motivadora*, o *da motivação baiana*, o *da motivação telúrica*, o *da motivação política* e, finalmente, o tempo da *motivação pluridimensional* (PORTELLA, 2011, p. 34-35, grifos do autor).

Esse encadeamento romanescos também é apontado por Portella como um eixo ligado de uma trama a outra, o qual percorre as narrativas amadianas, girando em torno de temas que se refazem, desdobram-se e se enriquecem na narrativa posterior. Esse recurso não se dá como uma repetição, mas como um melhoramento e avanço de temas que constituem o universo do autor, o seu plano de escrita. Esses elos temáticos formam o que Antonio Candido chama de “sistema vigoroso”, uma “concatenação de seus livros”, sementes lançadas [livros] que mais tarde germinariam em outros. “Os livros deste autor nascem uns dos

outros, germinam de sementes lançadas anteriormente, sementes que às vezes permanecem muito tempo em latência” (CANDIDO, 1972, p. 113). Essas sementes, depois de lançadas, fecundariam e germinariam mais adiante em outras narrativas do autor, mas já se fazendo visíveis desde a primeira fase.

O país do carnaval, romance de estreia, por exemplo, já começa a levantar temas caros à literatura amadiana. A própria sugestão que o título carrega, equacionado na ideia de uma pátria carnavalizada, revela as faces de uma obra que já se faz “carnavalizadora” em sua semente prototextual, ou melhor, no seu ingresso oficial no campo literário. A formação da nação, questões de raça e classe, a miscigenação, os preconceitos sociais e a projeção do Brasil que a geração de 30 sonhava são alguns dos temas desenhados nesse romance. A pátria carnavalizada: “País dos grandes homens... dos grandes homens... e do carnaval...” (AMADO, 1990, p. 21).

O lançamento de *O país do carnaval* decorre oito anos após a revolucionária semana de 1922, momento em que no Brasil o campo artístico assume novas formas e conotações nos modos de se pensar o país e sua arte autêntica e autônoma. Jorge Amado, enquanto romancista, projeta-se nesse epicentro de produção literária. Wilson Martins (1972) ao abordar esse demarcado período da literatura no Brasil comenta de que modo esse romance amadiano se situa nesse cenário:

[...] com *O país do carnaval*, parecia responder ao outro chamado, porventura mais autêntico, do Modernismo, como romance de crítica social e urbana, algo despreocupado e gratuito, mais livresco e anedótico, na verdade ideológico e revolucionário, muda o seu destino à vista do *Menino de engenho*, primeiro volume de uma série que se inscrevia desde logo nas linhas prestigiosas do “documento social” que os tempos estavam pedindo (MARTINS, 1972, p. 172).

O jovem literato Jorge Amado se insere nesse cenário junto aos romancistas do nordeste, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, Amando Fontes, José Lins do Rego - período no qual as estéticas se renovavam e a sintaxe e a semântica romanesca se *abrasileiravam*, desde o conteúdo temático, o plano composicional e a estilística escritural. O que Lafetá (2000, p. 222) apregoa como sendo “as componentes recalçadas’ de nossa personalidade”, que vem à tona nesse período, e conclui: “curiosamente, é a experimentação de linguagem, com suas exigências de novo léxico, novos torneios sintáticos, imagens surpreendentes, temas diferentes, que permite – e obriga – essa ruptura”. (LAFETÁ, 2000, p. 22). E no campo mais amplo da cultura brasileira, Antonio Candido considera que: “Por extensão, houve maior consciência a respeito das contradições da própria sociedade,

podendo-se dizer que sob este aspecto os anos 30 abrem a fase moderna nas concepções de cultura no Brasil (CANDIDO, 1987, p. 195)”.

Nessa esteira, o livro inaugural de Amado, ao irromper em meio ao Brasil de 30, realiza, por meio do seu protagonista Paulo Rigger, os questionamentos e transformações que assolavam o país da época. Não era apenas o momento das transformações literárias, mas também o de modernização do país enquanto campo industrial e dos horizontes técnicos que se consolidavam.

Mas o que salta no livro de estreia do principiante escritor baiano é o questionamento da pátria, do ser brasileiro e do modelo de nação. Pois,

[...] se os anos 20 foram o instante de descoberta dos elementos recalçados no processo de colonização, de pesquisa de nossa identidade cultural e do ‘caráter nacional brasileiro’ enfim, a década seguinte irá aprofundar estas questões, no sentido de aliar a *redescoberta à transformação* da realidade (DUARTE, 1996, p. 39, grifos do autor).

Para realizarmos um exame preciso em torno do conjunto literário do autor, a fim de entendermos as recriações e temas instalados no interior da sua poética, iniciamos esta análise a partir de *O país do carnaval*, não apenas por ser o seu primeiro romance, mas a obra que acreditamos já carrear, como enfatizamos, vestígios textuais que antecipam o projeto ficcional e as bases que o romancista lançaria mais adiante. Por meio da sondagem desse romance, avançamos a outros e chegamos à narrativa do nosso objeto de estudo: *Tenda dos Milagres* (1969). Antecipamos que não empreenderemos uma sondagem aprofundada de todos os romances que antecedem o nosso objeto de pesquisa, mas realizamos uma leitura crítica parcial de temas e pontos de encontro de algumas narrativas amadianas, perscrutando os meandros da criação do autor, até chegarmos à obra de 1969 e o seu enredo disposto no largo do pelourinho.

2.1 “Lá longe, o país do carnaval”... e o nascimento de um autor ou de uma obra

Aos dezoito anos, na cidade do Rio de Janeiro, em 1930, Amado escreve *O país do carnaval*, publicando-o em 1931 iniciando, assim, formalmente, a sua carreira literária³². À época, o livro foi bem recebido. Rachel de Queiroz, a exemplo de outros autores, segundo o

³² *O país do carnaval* não é a primeira obra escrita e publicada por Amado. Antes desse romance, o autor “estrela com um poema modernista na revista baiana”, intitulada *A luva* (TAVARES, 1980, p. 27); e lança em “coautoria com Dias da Costa e Édison Carneiro, editada por A. Coelho Branco Filho, no Rio de Janeiro, a novela *Lenita* (1929)” (IBIDEM, p. 28). Porém, ambas as publicações foram retiradas de circulação pelo próprio escritor. Ficando, portanto, formalmente, *O país do carnaval*, em 1931, como a sua obra oficial de estreia.

próprio romancista, saudou com “entusiasmo” a chegada desse romance. Em depoimento a Alice Raillard, o baiano diz: “O país do carnaval, que eu escrevera em 1930, mas que fora publicado em 31, tivera sucesso. Uma primeira edição de mil exemplares estava esgotada – talvez eu mesmo tenha sido o melhor comprador!” (AMADO *in* RAILLARD, 1990, p. 48). A exclamação ao final da frase do escritor, em entrevista à francesa, não deixa dúvidas, anos mais tarde, da sua empolgação e *frenesi* de “autor novo” que já obtivera um bom número de vendagens. A publicação e o prefácio da primeira edição couberam ao editor Augusto Frederico Schmidt, que, na apresentação do livro, define algumas linhas e o cenário em que a narrativa surgia: “É, antes de tudo, um forte documento do que somos hoje, nós, mocidade brasileira, mocidade sem solução, fechada em si mesma, perdida numa terra que nos dá a todo momento a impressão de que sobramos, de que somos demais.” (SCHMIDT *apud* TATI, 1961, p. 28).

O primeiro romance do baiano surge refletindo as contradições e anseios que o Brasil da época ressoava. As indagações – anteriormente propaladas e teorizadas a partir dos intérpretes de 30, sobre “quem nós somos enquanto país” e “o que iríamos ser” – vêm marcadas e se encontram reunidas em todo o romance, desde o título até às páginas que o compõe. Jorge Amado começa a delinear temas e facetas do romancista que, posteriormente e já mais maduro, reforçariam e aportariam novas conotações a tais abordagens.

A narrativa gira em torno da vida de Paulo Rigger, filho de um pai rico proprietário de fazendas de cacau na Bahia, que estudou Direito na Europa, como cabia aos abastados da época, e, depois de sete anos, retorna à sua pátria, ao seu país do carnaval.

A primeira obra de Amado, diferente das outras que estão circunscritas, em geral, à paisagem da Bahia, começa representando o Brasil a partir do Rio de Janeiro, capital da República na época. O início da narrativa se intertextualiza, claramente, com as crônicas do descobrimento do país, em que a paisagem, o balanço do navio e o azul do céu descrevem a viagem à terra *Brasilis*:

Entre o azul do céu, e o verde do mar o navio ruma o verde-amarelo pátrio. Três horas da tarde. Ar parado. Calor. No tombadilho, entre franceses, ingleses, argentinos e ianques está todo o Brasil (Evoé, Carnaval!)

Fazendeiros ricos de volta da Europa, onde correram igrejas e museus. Diplomatas a dar ideia de manequins de uma casa de moda masculinas... Políticos imbecis e gordos, suas magras e imbecis filhas e seus imbecis filhos doutores (AMADO, 1971, p. 13).

A concepção de escritura do presente romance não deixa dúvidas para nos atentarmos ao cenário do Brasil de 1930, os desejos pátrios, a consolidação da nação, a procura da identidade brasileira e a febre de construir uma nação meramente promissora. O

engajamento político do romancista é perceptível e expresso na insatisfação ou “pessimismo” (DUARTE, 1996) da cena política. Portanto, “o sentido de indagação e de procura constitui a marca registrada de *O país do carnaval* [...]” (DUARTE, 1996, p. 43).

A ironia e o cruzamento de vozes com os documentos históricos que originaram a nação são levantados pelo narrador à medida que decorrem os diálogos entre os personagens, durante o périplo marítimo ao Brasil. Logo, nas primeiras páginas, o tema da política, das regiões brasileiras, bem como as personagens ou autoridades - são todas elas “doutores”, bispos, diplomatas, senadores, coronéis, senhoras burguesas... - cada uma apontando o futuro do Brasil, discutindo os rumos do país atual.

Em um trecho, podemos sintetizar toda essa ironia com que o narrador trata os viajantes e o modo como percebia a nação a partir de um diálogo entre os “doutores” no convés do navio:

O senador, com o prestígio que lhe dava a posição, resumiu toda a conversa:

- É o país de mais futuro do mundo!
- Perfeitamente! - falou um rapaz que chegara no momento. - O Senhor acaba de definir o Brasil. (O senador sorriu baboso). O Brasil é o país verde por excelência. Futuroso, esperançoso... Nunca passou disso... Vocês, brasileiros, velhos que já foram e rapazes que são a *esperança da Pátria*, sonham o futuro. “Dentro de cem anos o Brasil será o primeiro país do mundo”. Garanto que aquele detestável cronista Pero Vaz de Caminha teve essa mesma frase ao achar Cabral, por um acaso, o país que viera expressamente descobrir.

- Não! - protestou o diplomata, elevando num gesto oratório a mão no peito. - Hoje, todo estrangeiro conhece, graças ao nosso corpo diplomático, sem modéstia, o grande, o portentoso Brasil! (AMADO, 1971, p. 14).

Dessa forma, é nesse clima de ufanismo, idealismo e crença na nação que as primeiras páginas de *O país do carnaval* começam a ser delineadas, ou seja, a esperança de um futuro promissor de uma nação que intentava se identificar. Um protagonista irrequieto que procura a si e a seu país, “que oscila entre duas *personae*: a do estrangeiro cerebral, refinado e experiente, e a do brasileiro romântico, possessivo e preconceituoso, que busca encontrar aqui o seu lugar” (DUARTE, 1996, p. 41).

Nessa busca, temos um autor recém-ingressado no mercado editorial brasileiro, com um romance que questiona o país, reflete a sua época e revela as nuances e os dilemas da formação da nação brasileira, da pátria Brasil ou - como aponta Goldstein (2001) - do “redescobrimento do Brasil”. Nas palavras do próprio autor, em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, em 1961, encontramos a explicação do que foi a sua geração:

Minha geração, surgida na onda de um movimento armado e popular, tinha sua palavra a dizer, feita de realidade áspera e de densa esperança. Chegávamos com o coração pesado de penas e dores ante a visão de nosso país e de nosso povo, despojado de suas riquezas, pasto de apetites estrangeiros, humilhado em sua grandeza. Devíamos assim romper com todos os muros a impedir o eco de nossa palavra, nosso duro protesto (AMADO, 1972, p. 04).

Esse recorte do discurso do escritor nos serve como síntese dos anseios da geração de 30, bem como a proposta de nação e os ideais do romancista e de seus pares, no embarque na carreira de escritor da literatura brasileira. Esses reflexos são retidos, portanto, diretamente na narrativa *O país do carnaval*, no pessimismo e nos desencontros do personagem Paulo Rigger consigo mesmo e com o seu país, na ânsia, na falta, na busca. Percebemos, na leitura de *OPC*³³, logo a partir do navio, o descobrimento da nação, a formação de um povo, e as propostas de futuro. Como em um processo de *recolonização* do país, ao modo das “descobertas” dos navios que vinham da Europa, a discussão sobre a nação já são feitas pelos passageiros ainda a bordo, em alto mar.

O personagem Paulo Rigger procura, como a geração de 30, os rumos e sentidos do Brasil, buscando restaurar o ideal do mito fundador e as suas dicotomias. Questiona a paisagem, a exuberância, os paradoxos, a gente e a política local, tentando se sentir pertencente à nação, a qual está afastado há sete anos e a retoma com um sentimento apátrida: “Aos vinte e seis anos, era o tipo do cerebral, quase indiferente, espectador da vida, tendo perdido há muito o sentido de Deus e não tendo achado o sentido de Pátria” (AMADO, 1971, p. 16).

Regressa de Paris, desiludido e taciturno. Acometido por questionamentos e infelicidades diversas, Paulo Rigger, já nas primeiras páginas do romance, encerra em si o movimento brasileiro desse período. Como em suas indagações desde o navio sobre o que chama de “fim”:

Já descera da felicidade. No fundo, entretanto, Paulo Rigger sentia que era um insatisfeito. Compreendia que faltava qualquer coisa na vida. O quê? Não o sabia. Isso torturava-o. E dedicava toda a sua vida à procura do *Fim*. “Sim, murmurava no tombadilho, olhando as ondas, porque toda vida deve ter, necessariamente, um *fim*... Qual? (AMADO, 1971, p. 16, grifos do autor)

³³ Em alguns momentos abreviaremos o nome do romance *O país do carnaval* para a sigla *OPC*

Que *fim*, em pensamento, assombra, assalta e questiona o personagem? As respostas, talvez, viriam narrativa adiante. Mas enquanto a sua resposta a esse *fim* não surgia, o seu navio rumava ao Brasil, e Rigger se reencontra com a sua terra natal.

Com a sua chegada, então, ao Brasil, as interrogações e exclamações acerca da pátria vão aumentando à medida que o protagonista adentra as ruas da capital, Rio de Janeiro, e vai aos poucos se renaturalizando. Como podemos acompanhar na ilustração de um dos seus primeiros passeios pelas ruas:

Paulo Rigger na rua, ao léu. Sentia-se um estranho na sua Pátria. Achava tudo diferente... Se aquilo acontecia no Rio, que seria na Bahia, para onde iria residir em companhia da sua velha mãe?... Poderia, conseguiria viver? E tinha uma grande nostalgia de Paris...

Teria que viver burguesamente... Não teria mais camaradas intelectuais... Ficaria com o espírito obtuso... Talvez se casasse... Talvez fosse mesmo morar na fazenda... Que fim para ele, degenerado, viciado, doente de Civilização... Enfim...

Paulo Rigger parou em frente de uma casa de discos. Uma marcha bem cantada enchia o espaço com uma música estranha, nostálgica, cheia de um sentimento que Paulo não compreendia (AMADO, 1971, p. 18-19).

O drama do encontro consigo mesmo, por meio dos elementos da reterritorialização pátria do personagem, perpassa toda a narrativa de *O país do carnaval*, e a pergunta acompanha sempre o leitor: o que busca, afinal, Paulo Rigger?

Esse périplo do personagem acaba por conduzir o leitor a percorrer, com ele, a narrativa do país do carnaval, lançando-o ao interior do Brasil, já que o protagonista, ao longo de sua viagem, aprofunda-se ainda mais em suas origens - com seu retorno às suas terras, fazendas na Bahia e, em seguida, à capital Salvador -, na tentativa de encontrar alguma resposta. Nesse ponto de curvatura do romance, ou melhor, da personagem, desamparada na sua busca existencial nos leva a temas da literatura amadiana, que surgem com mais força e reforçam os fios do futuro romancista e do seu projeto literário. Desse modo, *O país do carnaval*:

[...] é construído em torno destes dois eixos narrativos que a certa altura do romance se justapõem: um individual, exemplificado pela trajetória particular de Rigger e um outro, desenvolvido a partir das angústias de uma coletividade, representada na história pelos intelectuais. É este motivo da busca por uma finalidade última, de um sentido absoluto para suas vidas - e no caso de Rigger, ainda, o sentido de pátria há muito perdido - que confere diálogo e unidade a estes dois eixos e no limite, ao próprio romance (ROSSI, 2004, p. 73-74).

Reiteramos, então, que o jovem que retorna da Europa, cerebral e pessimista, percorre o Brasil para tentar antever minimamente os sentidos de uma geração, enquanto progressivamente se renaturaliza. Começam a se revelar, assim, os ideais de pátria, da arte brasileira, da política, a função do intelectual, a posse da terra, os dilemas do amor e a poesia do povo ainda tímida, que mais tarde desabrochariam fervorosamente na literatura amadiana. Nessa esteira, Miécio Táci, em análise do romance, diz:

O desejo de Paulo Rigger de sentir “a alma do povo”, apesar de insatisfeito (sete anos de requintes de Paris o haviam alienado do espírito da pátria), corresponde a igual tendência do escritor, que, depois de enveredar pelo caminho que buscava, jamais se divorciará, na prática tão constante de sua literatura, das coisas e sentimentos da gente de sua terra, sempre ponto de partida e convergência de seus principais enredos (TATI, 1961, p. 24).

O que o sujeito protagonista de *O país do carnaval* persegue viria com mais força em outros romances, evidentemente com/em demais personagens. Sendo assim, para começarmos uma análise da sua obra como um todo, faz-se necessário um exame de OPC, afinal “o projeto poético está também ligado a princípios éticos de seu criador: seu plano de valores e sua forma de representar o mundo. Pode-se falar de um projeto ético caminhando lado a lado com o grande propósito estético do artista” (SALLES, 1998, p. 38). Tal romance, então, fornece insumos a serem investigados nas obras posteriores, e que, ao leitor atento, não se evidencia como “coincidência” narrativa, muito menos repetição.

Defendemos, portanto, que o tecido romanesco de Amado se vale de um recorrente processo de recriação. Mesmo que apontado pela crítica como uma obra ainda incipiente, de um autor que delineava as primeiras técnicas narrativas, OPC surge revestido de tensões e intenções, que seriam desdobradas e reelaboradas em outras narrativas. Como exemplo, podemos citar o tema forte da mestiçagem, da mistura das raças que transpassa todo conjunto literário amadiano e que, desde o personagem Paulo Rigger, já se faz presente, mesmo que de maneira ainda lateral e pouco problematizada. Isso pode ser visto na cena de um sábado de carnaval, na qual Paulo Rigger cai na folia:

Paulo Rigger compreendeu que era o sábado de carnaval. Tomou um carro. E começou a rodar atrás de um auto de moças. [...] E notou que todos se beijavam e todos se apalpavam. Era o carnaval... Vitória de todo o Instinto da Carne...

Paulo Rigger gritou:

- Viva o carnaval!

E a sala inteira:

- Viva o carnaval!

E a virtuosa senhorita apertou-se mais a ele. Quando Paulo Rigger saiu, um grupo de mulatas sambava na rua. Cor de canela, seios quase à

mostra, requebravam-se voluptuosamente, num delírio. Paulo viu ali todo o sentimento da raça. Viu-se no seu povo [...]

Os lábios da mulata entraram nos lábios de Paulo Rigger. Ele pensava em gritar: - Viva o Brasil! Viva o Brasil! Sentia-se integrado na alma do povo e não pensou que aquilo era somente durante o carnaval quando todos, como ele fizera durante a vida, se entregavam aos instintos e faziam da Carne o deus da humanidade... (AMADO, 1971, p. 22-23).

O campo semântico, que compreende a mistura das raças, da mulata cor de canela, da sexualidade da brasileira, do samba e da ideia de pertencimento aos elementos da nação, da formação do povo brasileiro, é levantado nessa passagem do romance. Na análise crítica da criação do autor, Rita Olivieri-Godet (2014) aponta os caminhos temáticos e escolhas do escritor a partir de OPC:

Esses elementos que embasam a concepção da criação literária amadiana orientarão as escolhas temáticas e formais de sua produção, inaugurada em 1931, com a publicação de *O país do carnaval*. Neste romance o autor realiza um questionamento do contexto nacional imediatamente anterior à revolução de trinta, que colocou Getúlio Vargas no poder. Paralelamente, ele problematiza a ausência de um projeto literário capaz de expressar a singularidade da realidade brasileira. Desde suas origens, a obra de Jorge Amado incorpora uma reflexão sobre a função da literatura e o papel dos intelectuais na formação de uma consciência nacional (OLIVIERI-GODET, 2014, p. 21).

Essa consciência nacional pode ser verificada em suas obras de diversas maneiras. A raça é uma delas, constatada em OPC em vários momentos, inclusive quando o romance se debruça sobre as origens do povo brasileiro. Depois da pândega do carnaval, o amigo José Augusto apresenta a Paulo Rigger um editor que lhe pede um poema a fim de que seja publicado. “Pedi a Rigger uma colaboração para a sua revista. Queria a impressão de Rigger sobre a raça” (AMADO, 1971, p. 24). Dessa encomenda, surge o “Poema da mulata desconhecida”:

Eu canto a mulata dos freges
de São Sebastião do Rio de Janeiro...
A mulata cor de canela,
que tem tradições,
que tem vaidade,
que tem bondade,
(essa bondade
que faz com que ela abra
as suas coxas morenas,
fortes,
serenas,
para a satisfação dos instintos insatisfeitos
dos poetas pobres
e dos estudantes vagabundos).

É entre as suas coxas sadias
que repousa o futuro da Pátria.
Daí sairá uma raça forte,
triste,
burra,
indomável,
mas profundamente grande,
porque grandemente natural,
toda sensualidade.
Por isso, cheirosa mulata
do meu Brasil africano
(o Brasil é um pedaço d'África
que imigrou para a América),
nunca deixe de abrir as coxas
ao instinto insatisfeito
dos poetas pobres
e dos estudantes vagabundos,
nessas noites mornas do Brasil,
quando há muitas estrelas no céu
e muito desejo na terra (AMADO, 1971, p. 24).

O episódio da escrita do poema ocorre após a noite de carnaval em que Rigger se refestelara em samba e mulatas. Esse poema revela elementos da formação brasileira, da mistura das raças, em clara alusão à imagem da África povoadora das Américas, do Brasil africano, a qual, segundo o personagem, é geradora de uma raça única, o mulato. Ficando também claro o incitamento da mistura como o destino do Brasil. A licenciosidade e a sexualidade dos trópicos evidenciam-se no poema. Porém, é preciso salientar que, nesse romance inaugural, talvez refletindo o pessimismo do personagem, a ideia de raça³⁴, da mistura sob os trópicos, é vista pelo autor como algo ainda um tanto “negativo”, visão a ser modificada em outros romances. Talvez, por isso, revele-se com tanta força o pessimismo que envolve o protagonista. Ao recordar sobre a escrita do romance de 1931, o escritor confessa:

O país do carnaval é o livro de um jovem de dezoito anos. Era a idade que eu tinha quando escrevi. E todo pessimismo que transparece neste romance é totalmente artificial. É uma atitude exclusivamente literária, ingenuamente literária. É uma máscara, uma roupa emprestada – um pouco como se vestíssemos uma capa de chuva num dia de sol porque achamos que o efeito é bonito (AMADO in RAILLARD, 1990, p. 45-46).

O que o autor vê como um romance pessimista e de desencontros, sobretudo por configurar a sua narrativa de estreia, nós percebemos como uma obra que ensaia e aponta a ideia da mestiçagem, enquadrando-se no projeto de construção da identidade nacional. Para

³⁴ As discussões sobre raça e mestiçagem na obra de Amado serão discutidas mais adiante no momento das análises, romanesca e fílmica da narrativa *Tenda dos Milagres*.

tal, verificamos, nesse romance, sem intentarmos uma delongada análise de suas páginas, elementos que transpareciam em sua obra, a serem adiante desdobrados. Desse enredo carnavalesco, retiramos das suas linhas e entrelinhas tantas outras faces da literatura jorgeamadiana.

Em um esforço aproximativo de *O país do carnaval* com a *Tenda dos Milagres*, o objeto deste estudo, atestamos pontos em comum vivenciados pelos protagonistas: Paulo Rigger e Pedro Archanjo, respectivamente. Por sua vez, nos registros de Jorge Amado – depoimentos, crônicas, entrevistas – não existe menção alguma de paralelo entre as narrativas, muito menos no que tange à afinidade dos personagens.

Em menção, por exemplo, às experiências afetivas dos personagens, tanto Rigger como Archanjo se apaixonam e se envolvem com mulheres brancas e estrangeiras. O primeiro com uma francesa de nome Julie, e o segundo com a finlandesa Kirsi. Tais encontros amorosos dos dois ocorrem no mesmo período, justamente o carnaval.

Entrecruzamentos diversos no interior da obra de Amado vão se alargando, aprofundando-se mais e mais, a partir de OPC. Rigger viaja ao interior da Bahia, “[...] entusiasmava-se pela sua nova profissão de fazendeiro. E explicava a Julie a cultura do cacau. Falava-lhe da sua fazenda. No tempo em que o pai ainda vivia, antes de dele ir para a Europa (há tantos anos já...), acompanhara-o até às roças (AMADO, 1971, p. 36)”. Ao percorrer as fazendas de cacau, de forma ainda branda, o tema da exploração e da espoliação humana começa a surgir, bem como a pobreza e a personificação do povo passarem a protagonizar a sua obra, além do registro documental e da presença de intertextos coletados do cotidiano do autor e transpostos para os romances.

Todos esses recursos narrativos já podem ser vistos a partir de sua estreia literária em 1931. Adiante, esses enredos são desdobrados nos romances *Cacau* (1933), com o relato do cotidiano da vida e exploração das fazendas de cacau no sul da Bahia, e em *Suor* (1934), a partir do retrato do casarão número 68, na Ladeira do Pelourinho e os seus moradores miseráveis, famintos, apartados do convívio pleno social. Invadem as suas páginas a marginalização, o abandono, a exclusão, a fome, a violência, a exploração humana. Vão ficando para trás os personagens ricos e pernósticos, como o Paulo Rigger. O mundo social se adensa mais profundo e detidamente na literatura da representação das massas, “romancista das putas e vagabundos”, como ele por tantas vezes assim se autodeclarou.

O pessimismo e o individualismo de Rigger ficam também de lado abrindo, assim, espaço para as vozes da multidão. Entremeado por vozes rurais, com o romance *Cacau*, e urbanas, a exemplo do *Suor*:

Como o próprio autor reconhece, em *Cacau* está a matriz rural de sua criação literária enquanto *Suor* se encontra a matriz urbana. Ambos nutrem-se da vivência do autor; a memória da infância na fazenda de cacau no sul da Bahia e a adolescência nas ruas de Salvador. (OLIVIERI-GODET, 2014, p. 22).

É evidente que essa nova fase escritural do autor não aparece por acaso. Além das vivências e dos seus horizontes terem sido alargados enquanto escritor, aprofundando-se na arte e técnica do romance, Jorge Amado, em 1932, filia-se ao Partido Comunista³⁵ - o que implicaria em uma virada ideológica em suas narrativas. Duarte (1996) defende que essa virada de fato ocorre só a partir de *Jubiabá*, em 1935, quando “vemos materializar esse encontro com o popular” (DUARTE, 1996, p. 76):

Em 1935, dá-se o auge do romance proletário no Brasil, concomitante à campanha da Aliança Nacional Libertadora e às agitações em torno da insurreição deflagrada em novembro. Para Jorge Amado, que experimentara uma recepção crítica polêmica em torno de seus primeiros livros, impunha-se um salto de qualidade, visando não apenas a uma obra estruturada e duradoura, mas sobretudo com alcance social ampliado, dentro do propósito de “falar às massas” e intervir no processo histórico-social (DUARTE, 1996, p. 75).

Desse modo, vemos mudanças instaladas desde a composição narrativa amadiana, na performance dos enredos, nas recriações empreendidas, nos avanços e recuos no interior da sua literatura. Na poesia de suas obras, que foram agregando formas e tons ao seu projeto literário, erguem-se novas engrenagens. Mas o autor não hesita em fazer revisões de momentos anteriores sem cair no forjamento de conteúdos inadvertidos, que fujam da sua teia norteadora e criadora a que se propôs como romancista, reiterando, desse modo, a necessidade de singularizar, assim, um projeto político e estético. São elos criativos que se formam em conjunto como uma espiral literária urdida em contextos diferentes da sua trajetória de escritor. Elos orquestrados e encadeados constituindo uma imensa rede textual literária que vai coadunando-se, ajustando-se ao longo do seu percurso ficcional, marcas dos entrelaces possíveis de serem revelados sob um olhar investigativo.

Literatura esta que se liga *a* e *em* diferentes períodos do Brasil. Afinal, como assinala Bakhtin (2003, p. 376), “o processo literário é parte inalienável do processo cultural”. Essa foi a dinâmica que o autor realizou em seu projeto literário: estética, cultural e política. Incorporando conteúdos, abandonando-os, revestindo-se de novas tessituras, recuperando

³⁵ Na entrevista de Jorge Amado a Alice Raillard, Amado conta que, após a escrita de *O país do carnaval*, escreveu um segundo livro, *Rui Barbosa n.º2*, mas que não o publicou por conceber a obra uma repetição de OPC. “Assim, imediatamente – me achei o maior escritor do mundo! – escrevi outro livro, *Rui Barbosa n.º2*, que era na verdade a repetição de *O país do carnaval*, mas onde já se viam as influências que eu recebia da esquerda e de uma literatura de esquerda que se começava a publicar [...]” (AMADO *in* RAILLARD, 1990, p. 48). Portanto, nessa passagem da entrevista, reforça-se a nossa ideia da virada que Amado realizou nas produções, ao entrar em contato “influências da esquerda”, influência que seria mais nítida nas suas produções posteriores.

temas e aprofundando-os em outros momentos. Em termos temáticos e estruturais, um esgarçamento literário que se expande e encolhe, desdobra-se em camadas múltiplas em planos espaciais, personagens, enredos, histórias. Desse modo, uma literatura que se realiza em “[...]” comunhão com o mundo do outro, manifesta-se mais intensamente, compondo uma obra cada vez mais aberta a uma lógica plural, à representação da heterogeneidade e do cruzamento de culturas” (OLIVIERI-GODET, 2014, p. 27).

A literatura de Amado, representada aqui nesse primeiro momento, demonstra aos seus leitores uma lógica de produção que o autor foi avançando e aprimorando em seus anos de escrita. Empenhado na busca pela “natureza dialógica da consciência”, como defende Bakhtin, acabou por eleger um universo original e particular na tradição da literatura brasileira. Passa a ser dono de uma sintaxe prosaica, que desafia os leitores e perturba a ordem dos acostumados a uma literatura fincada no plano psicológico ou fundada em metalinguagem³⁶. Ao se propor a escrever às massas, não apenas representou ou transpôs pictoricamente esse grupo às suas páginas, mas levou consigo todo o enredo das ruas, o barulho das praças e a profusão dessas vozes oprimidas. Apropriando-se dos ritmos e sons do Brasil, da Bahia universal, Jorge Amado se reveste da “natureza dialógica da própria vida humana” (BAKHTIN, 2003, p. 348), sendo esta, à luz da seguinte concepção teórica:

A única forma adequada de *expressão verbal* da autêntica vida do homem é o *diálogo inconcluso*. A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal (BAKHTIN, 2003, p. 348, grifos do autor).

³⁶ Ressaltamos que a literatura do autor não é desprovida desses artifícios técnicos, embora tenha rompido e inovado com o modo de narrar vigente em sua época. Nesse ponto, apoiamo-nos em Roger Bastide (1972), ao abordar a literatura amadiana, analisando-a segundo as estruturas do naturalismo, regionalismo e modernismo brasileiro. Conforme o teórico, em um primeiro momento, romances, como *Cacau* (1933) Amado, de certo modo, continua “a velha escola naturalista anterior ao modernismo que pretende, após Emile Zola e seu ‘romance experimental’, ser a pintura fiel de um certo meio sociológico [...]”. (BASTIDE, 1972, p. 40). Adiante, o especialista defende que houve uma *continuidade*, mas *descontínua*, resultando na contribuição e inovação do romance amadiano à literatura brasileira. Vejamos o que Bastide diz sobre isso: “É por isso que falamos, não de ruptura, mas de continuidade descontínua. Pois bem, a originalidade de Jorge Amado é justamente a de ter quebrado este molde. Ele poderia perfeitamente, aliás, aí ficar encerrado, pois também pertence a uma família desta velha aristocracia decante. Não se distingue, portanto, em suas origens sócias, de um José Lins do Rego, ou de um Graciliano Ramos, *mas tem em si um tal dom de simpatia que irá tornar-se povo e, pela primeira vez, o povo irá poder expressar-se na literatura brasileira com personalidade própria, em toda a sua espontaneidade criadora de cultura, no sentido em que o romance naturalista irá mudar completamente de caráter para deixar de ser romance e tornar-se epopeia*. Aí está, no meu entender, a grande revolução provocada por Jorge Amado e que seus críticos, aqueles que, por exemplo, lhe censuraram a falta de psicologia, não souberam ver” (BASTIDE, 1972, p. 42, grifos nossos).

Olhos, lábios, mãos, alma, espírito, corpo, atos e gestos do povo e da gente brasileira. Diálogo permanente com seu meio social, com o conhecido e desconhecido, com o outro nas suas dimensões mais profundas. Escritor disposto a ouvir e a tudo retratar, silenciar-se e perceber. Tudo isso artifício necessário para captar “o sopro de vida do povo brasileiro”. E é o povo, de todas as maneiras, o maior personagem da sua literatura. Recriados e transpostos. Entrelaçados e enervados de uma dialética que extrai do húmus da vida, na harmonia entre o real e o ficcional, do universo popular brasileiro, tão bem disposto em suas linhas literárias. Fios que costuram de um ponto a outro, amarram-se e se envolvem, afrouxam e apertam, formando a teia gigantesca, a seara milagrosa da obra de Jorge Amado.

2.1.2 “... Há de nascer, de crescer e de se misturar”: Da formação da nação ao *ajuntamento* das ideias ou tudo em uma só *Tenda dos Milagres*

Até aqui discutimos o percurso romanesco da obra de Jorge Amado investigando os pontos de encontros, a recriação literária e os eixos temáticos que percorre em suas narrativas. Demonstramos que a teia textual erguida pelo autor tem convergências e afinamentos ao longo do seu universo ficcional com retomadas, aprimoramentos, elos encadeados. Partimos agora para a leitura do nosso objeto de tese, o romance *Tenda dos Milagres* (1969) e, seguindo o ritmo das análises que já começamos por mostrar, a ligação deste romance com outras obras suas. Prosseguimos com o desembarque na narrativa recriada para o roteiro, em seguida para o cinema, pelas lentes de Nelson Pereira dos Santos. Com essa ideia, portanto, mostramos os trânsitos semióticos, desde o interior do projeto romanesco de Amado até recriações futuras, como roteiro e filme.

Tenda dos Milagres é lançada no ano de 1969, período em que no Brasil se vivia sob a ditadura militar, principiada em 1964. Sobre o início desse período no país, Roberto Schwarz (2009, p. 07) explica que:

O povo, na ocasião, mobilizado mas sem armas e organização própria, assistiu passivamente à troca de governos. Em seguida sofreu as consequências: intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral de salários, expurgo especialmente nos escalões baixos das Forças Armadas, inquérito militar na Universidade, invasão de igrejas, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de *habeas corpus*.

Os anos duros que se seguiram no Brasil não impediram a criação e a continuação de um caldo cultural, de esquerda inclusive, como ainda sublinha Schwarz, no campo da produção literária e artística: “para a surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não

foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer (SCHWARZ, 2009, p. 07-08).

Durante a criação de TM, Amado já não guardava em si muito da carga de militância do Partido Comunista. Esse “rompimento” político, como já apontado, vem desde *Gabriela, cravo e canela* (1958). Porém, temas e aspectos do pensamento de esquerda não deixaram de fazer parte dos enredos do autor, o que concebemos como uma sociologia do *nacional popular brasileiro*, ou seja, uma lírica nacional construída na prosódia popular das camadas submissas e esquecidas, as quais foram incorporadas a um gigantesco projeto literário, inclusive alcance exterior. Fronteiras entre a fábula e a realidade. O místico e o materialista. A crueza da marginalidade e o épico dos (anti) heróis. A história brasileira e mundial perpassada pelo cotidiano das vielas e casarões do Pelourinho. E *Tenda dos Milagres* consagra muitos desses temas e dessa natureza amadiana.

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

Percorrendo a trilha dos seus enredos, como estamos a realizar, percebemos que, até o nascimento de TM, tal abordagem do sentido de nação vinha sendo desenhada desde 1931, com *O país do carnaval*, como demonstrado. No entanto, se o sentido de pátria era questionado por meio de um personagem que discutia os rumos políticos da nação, o Brasil que queríamos ser/ter, essa noção passa a se modificar e assumir novas formas. Com o passar dos anos, o discurso literário adotado pelo autor deixa de questionar diretamente o projeto nacional de um país-personagem e passa a interrogar o povo, os membros da pátria, neles buscando as respostas. Em 1931, os reflexos do Amado pessimista e de sua geração ecoavam mais retumbantemente em sua literatura. Mas ainda no decênio de 30, precisamente em 1935, publica o primeiro romance de teor racial, *Jubiabá*, com o seu protagonista negro, Antonio Balduino. É o começo, assumidamente, das discussões raciais no interior de suas obras, embora esse livro seja atravessado, ou melhor, discutido também a forte questão das relações de classe.

Jubiabá é um romance fecundo na literatura jorgeamadiana, consagrando-se após o lançamento de *O país do carnaval* (1931), *Cacau* (1933) e *Suor* (1934), os chamados cadernos de aprendizes do romancista, sendo considerada, do ponto vista estético, a obra mais madura. O que mais nos interessa, na perspectiva do nosso trabalho, é demonstrar como em *Jubiabá*

está presente o florescimento de linhas e posicionamentos da fenomenologia romanesca de Amado. A partir de *Jubiabá*, conforme compreende Duarte (1996, p. 34):

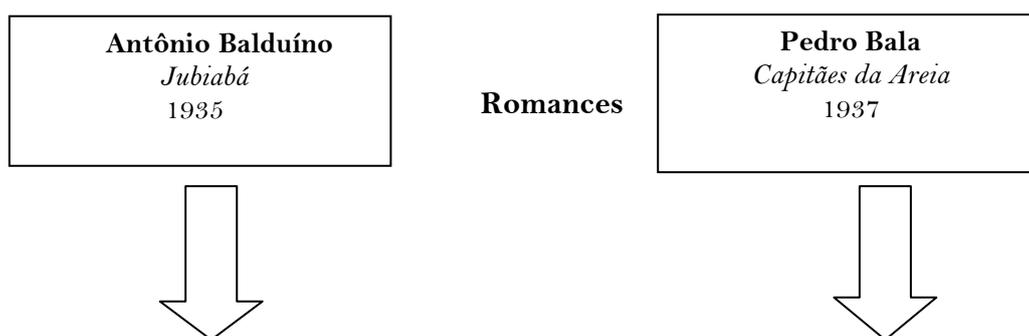
[...] o escritor passa a combinar a denúncia social e o intento militante – que constituem a faceta propriamente realista de sua ficção – com uma série de expedientes narrativos de comprovada empatia popular: o heroísmo idealizado dos personagens, sobretudo dos líderes como Balduíno, Pedro Bala ou Juvêncio; o clima de aventura que emoldura as façanhas do herói; a construção maniqueísta de figuras e situações conflitivas, levando à estereotipia dos vilões; o acento de melodrama recobrando a denúncia das injustiças como forma de enfatizar o sofrimento dos humildes; o andamento folhetinesco dos enredos, os seguidos cortes permitindo a ampliação do universo narrado, bem como a instalação do suspense e da agilidade narrativa, entre outros.

Além da inovação técnica, a narrativa serve como base e mote a três outros romances de Amado. Das histórias do mar, do porto, dos saveiros e trabalhadores surge a poesia e o amor entre Guma e Lívia, em *Mar Morto* (1936). A imagem do mar transpassa as páginas do romance. Desde aventuras no porto, embarques, desembarques, o cotidiano dos trabalhadores, as lutas de classes e as histórias que vinham dos navios. É marcante a presença oceânica em todo o enredo, sendo ela, aliás, elevada à personagem da narrativa. Essas imagens, evocadas em *Mar morto*, começam a ser delineadas em *Jubiabá*, o que se atesta em várias passagens do romance, como podemos acompanhar no trecho em que o narrador nos conduz ao capítulo *Cais*:

Antônio Balduíno sabe a história de todos estes saveiros e de todas estas canoas. Desde menino gosta de vir deitar aqui no areal do cais, a carapinha no travesseiro da areia, os pés metidos dentro da água. A água é morna e gostosa a estas horas da noite. Balduíno, às vezes, fica pescando, silencioso, o rosto se abrindo em sorrisos quando fiska um peixe. Porém em geral olha somente o mar, os navios, a cidade morta lá atrás. Antônio Balduíno tem vontade de sair, de viajar, de correr terras desconhecidas, de amar em areais desconhecidos mulheres desconhecidas (AMADO, 2008a, p. 125-126).

O mar é apresentado, conforme nos guia o narrador, como um elemento que alavanca a trama, servindo para além de cenário, mas uma visão de futuro e redescobrimto da personagem em seus deslumbres e pensamentos. Voltando a *O País do carnaval*, lembremos que é no mar - a bordo do navio - que Paulo Rigger também lançava seus questionamentos sobre a pátria. Tal recurso narrativo é o mesmo verificado na situação narrativa que envolve Antônio Balduíno em seu movimento de ondas e pensamentos. Daí concluímos serem obras que se valem do pretexto do embalo marítimo para disporem suas inquietações quanto ao sentido da vida e do mundo. Com suas idas e vindas, são personagens que tomam rumos próximos em uma navegação de cabotagem.

Passando agora a outro romance, e percorrendo os cenários dos meninos do Morro do Capa-Negro, miremos as crianças marginais do cais de Salvador, que vieram a ser representadas em *Capitães da Areia* (1937). Aliás, as correspondências entre os protagonistas de *Jubiabá* e *Capitães da Areia* se afinam bastante. Além dos similares jogos de cena, tomadas e recortes narrativos, que lembram episódios cinematográficos, em ambos as ficções fica claro o percurso dos protagonistas Antônio Balduino e Pedro Bala, que acabam por convergirem pelo fato de o enredo de *Jubiabá* dar vida a *Capitães*, a ponto de se assumirem em episódios quase idênticos vividos pelos personagens. Com o mesmo itinerário de ruas, marginalidade, exclusão social, chefe de bando, até a consciência de si e a luta de classes, ambos os protagonistas revelam afinidades que não deixam dúvidas que Pedro Bala e seu bando saíram de *Jubiabá*. A partir das estruturas romanescas dessas duas narrativas amadianas, elaboramos, a seguir, um esquema de relações entre essas obras:



Tanto Antônio Balduino quanto Pedro Bala são “heróis”, líderes centrais das narrativas, eixos condutores dos demais núcleos. A trajetória das personagens - representação/construção narrativa - guarda traços em comum: a noção de herói das ruas, infância marginal, liderança do grupo; o percurso de marginais a líderes de revoltas populares, sociais; bem como o intuito de mudança das estruturas sociais. Os romances da primeira fase do autor comportam paralelos, que podem ser vistos e comparados também entre as amadas dos protagonistas:



Com a morte das amadas, a responsabilidade de cuidar dos entes vivos passa a ser dos personagens - no caso de Balduino, o filho de Lindinalva, e de Pedro Bala, o irmão de Dora.

Acontecem a redenção e o despertar dos protagonistas para as lutas sociais, o engajamento na política e o florescer da consciência e da luta de classes. Desse modo, os temas levantados nas referidas obras podem ser resumidos da seguinte maneira: a presença do mar nas narrativas; prisões e perseguições de adeptos e religiões de matriz africana, bem como da cultura e identidade negras; realismo literário; processo da *anagnórisis*, termo grego aristotélico que, genericamente, significa reconhecimento, elevação, o que na literatura engajada de Amado se efetiva na luta de classes e no engajamento com as greves. Ambos, portanto, passam a líderes sindicais.

Capitães da Areia foi, em parte, construído a partir da trajetória do negro Antônio Balduino, protagonista que ensejou o argumento que resultou no amálgama dos temas que configuram *Capitães da Areia*. Este, portanto, “[...] organiza-se enquanto retomada e ampliação do terceiro momento da trajetória de Balduino” (DUARTE, 1996, p. 114).

E o que “resta” à *Tenda dos Milagres* (1969)? Decorridas duas décadas da publicação de *Jubiabá*, Amado retorna com temáticas próximas do enredo de Antonio Balduino - “voltei vinte cinco anos mais tarde com um romance que escrevi em 1969”³⁷ - dando prosseguimento à grande trança de suas narrativas. Tal retomada transcorreu com *Tenda dos Milagres*. Em seu exercício de escrita, o autor parece “reparar”, amadurecer conceitos e abordagens levantados no Jorge Amado incipiente escritor e homem de cultura do país, sobretudo no campo das relações etnicorraciais brasileira.

À época do Amado que escreve o enredo de Baldo e o coloca como herói negro, fica nítida a divisão de classes e raças ao longo da narrativa. Baldo é negro, forte, viril e se torna líder de lutas sindicais. É cheio de amores e arrebatado por onde passa. Tem uma ideia fixa na personagem Lindinalva, sua paixão desde a adolescência. À medida que o personagem vai ensaiando um histórico de lutas e andanças pela Bahia, a consciência de classe vai sendo criada. Que características anos mais tarde seriam levadas de Antonio Balduino a Pedro Archanjo? Que semelhanças e diferenças existem entre esses dois personagens? Para essas respostas passamos agora, propriamente, ao enredo de *Tenda dos Milagres*.

O início desta narrativa tem endereço: ladeira do Tabuão, 60, Pelourinho, Salvador, Bahia. É no amplo território do Pelourinho que se inicia uma das mais bem elaboradas obras

³⁷ Ver: Amado in Raillard (1990) p. 105, citação já feita no primeiro capítulo deste trabalho.

de Jorge Amado, *Tenda dos Milagres* (1969)³⁸: “Aqui, no território do Pelourinho, nessa universidade livre, na criação do povo nasce a arte” (AMADOb, 2008, p. 12).

O livro inicia com um preâmbulo, um capítulo não nominado, que situa o leitor no espaço no qual deflagrará a narrativa. Uma espécie de apresentação do enredo, dos personagens e do principal ambiente, o Pelourinho. A descrição das ruas, do universo popular, do território livre e do cotidiano é logo vista como saudação ao leitor, que começa a se situar pela voz de um narrador em terceira pessoa, a conduzi-lo a ruelas, costumes, vivências e aventuras de onde nascerá o seu principal personagem. A um só tempo são descritas tradições, as rodas de sambas, a mitologia afro-baiana, o sincretismo cultural e religioso. Artistas do povo, como trovadores, violeiros, repentistas, autores de pequenas brochuras, “são poetas, panfletários, cronistas, moralistas. Noticiam e comentam a vida da cidade, pondo em rimas cada acontecido e as inventadas histórias, uma e outras de espantar” (AMADOb, 2008, p. 13). Os deuses africanos e os santos católicos, babalorixás, curandeiros e riscadores de milagres. Cultura popular e erudita se encontram no mesmo espaço. A evocação da mistura no Pelourinho é levantada e apresentada pelo narrador que não faz distinção e iguala os personagens desse amplo espaço. E nesse mesmo cenário se encontra a Tenda dos Milagres, local em que se riscam milagres em agradecimento a santos e orixás. Tudo ali converge: “Há entre esses eleitos do Vaticano e aqueles curingas e caboclos de terreiro um traço comum: sangues misturados” (IBIDEM, p. 15).

Esse território será o berço e a universidade de Pedro Archanjo Ojuobá (olhos de Xangô), que irá confrontar a cultura popular à cultura institucionalizada, ou seja, as instituições do saber formal da sociedade da época. No mesmo espaço, bem próximo a toda essa miríade da cultura do povo, encontra-se a Faculdade de Medicina da Bahia, formadora de cientistas e intelectuais, baluartes das ideias canônicas e livrescas que “despreza” e refuta o conhecimento popular e a sabedoria das tradições. Local, como diz o narrador, de “suspeitas teorias”. A descrição dos espaços de saber - popular e formal - são descritas no romance:

Na Tenda dos Milagres, ladeira do Tabuão, 60, fica a reitoria dessa universidade popular. Lá está mestre Lídio Corró riscando milagres, movendo sombras mágicas, cavando rosca gravura na madeira; lá se encontra Pedro Archanjo, o reitor, quem sabe? Curvados sobre velhos tipos gastos e caprichosa impressora, na oficina arcaica e paupérrima, compõem e imprimem um livro sobre o viver baiano. Ali bem perto, no Terreiro de Jesus, ergue-se a Faculdade de Medicina e nela igualmente se ensina a curar doenças, a cuidar de enfermos. Além de outras matérias: da retórica ao soneto e suspeitas teorias. (AMADO, 2008b, p. 16).

³⁸ Esta obra conta, ainda, com a prerrogativa de ser o romance assumidamente preferido do romancista. Assim ele declara em entrevista a Antônio Roberto Espinosa. Ver: *Literatura comentada: Jorge Amado* (1990), p. 13.

Desse modo, o tema que conforma a mistura de sangues e culturas, a batida dos atabaques e uma arte popular mista nascida e mantida por sua gente, principia o enredo que polemiza a formação de um Brasil miscigenado que convive com o tradicional e o novo, em que disputas ideológicas e simbólicas são travadas por meio da opressão de um sistema que incorpora as tradições do povo: “Nas barracas de folhas, os obis e os orobôs, as mágicas sementes rituais, somam-se à medicina” (AMADO, 2008b, p. 15). Já em outros momentos, renega essa cultura e instala perseguições a essa gente.

Nesse romance, Jorge Amado mais detidamente discute e chama para o debate a questão do popular e do erudito dos elementos geradores da pátria Brasil enquanto nação mista e plural. O espaço da Bahia, que o autor elege como *locus* narrativo, reflete toda a cultura do país miscigenado, que resiste e persiste em suas tradições e arranjos culturais que incorporou, como traço mesmo de sua formação. Em um exame preciso dessa narrativa, Oliviere-Godet (2014) assim comenta:

De todos os romances de Jorge Amado, *Tenda dos Milagres* talvez seja o mais representativo do pensamento heterotópico de um autor que, desde os anos de 1930, desloca e contraria os paradigmas sociopolíticos e morais das elites brasileiras. Elemento de um combate em favor de modelos alternativos de sociabilidade, trata-se de uma espécie de romance síntese, ilustrando um pensamento que se afasta de uma visão maniqueísta e sectária e que se apoia no simbolismo da mestiçagem para esboçar um projeto de sociedade em que a mistura é o principal mediador dos conflitos não somente étnicos, mas também de classes e culturas. Verdadeira exortação em prol da cultura popular e manifesto contra as espécies de preconceitos e de dogmas, este romance apresenta um pensamento em movimento, aberto ao debate das ideias. Contrariamente à lógica dos paradigmas sociais dominantes na época da escrita do romance, o *parti pris* é o de convencer pela argumentação em vez de recorrer a um princípio de autoridade, seja ele político ou intelectual (OLIVIERE-GODET, 2014, p. 80).

Passada a apresentação em terceira pessoa do romance, o enredo se desenvolve em camadas, distribuídas, em geral, em dois planos (focos) narrativos que giram em torno da vida de Pedro Archanjo, o seu personagem principal. Após o preâmbulo da obra, a narrativa é dividida em dois tempos, o primeiro em 1969, ano do centenário de Pedro Archanjo e momento da encomenda da pesquisa sobre a sua vida; e o segundo, começo da primeira metade do século XX, que coincide com a própria vida de Archanjo. É assim que segue a engrenagem textual de TM. Dois tempos narrativos estão dispostos em paralelo a fim de reconstruir a vida agitada e incomum do baiano intelectual de rua.

Por ironia do destino, e contrariando os que desprezaram Archanjo em vida nos salões da universidade, a jornada do personagem é contada a partir do instante em que um

renomado professor da *Columbia University*, o americano prêmio Nobel, James D. Levenson, vem ao Brasil e encomenda uma pesquisa biográfica do protagonista. A partir desse ponto, a narrativa ganha mais corpo, consagrando à literatura brasileira um dos romances mais sofisticados em termos de artifícios expressivos. Para tal pesquisa, a cargo da missão, é contratado o poeta, jornalista e escritor Fausto Pena, que tanto coletará os dados como seguirá na organização do material a lhe ser entregue.

Com um plano narrativo em primeira pessoa, na voz de Fausto Pena, o leitor é conduzido ao descobrimento da vida de Pedro Archanjo:

Encontrarão os leitores, nas páginas que se seguem, o resultado de minha pesquisa em torno da vida e da obra de Pedro Archanjo. Este trabalho foi-me encomendado pelo grande James D. Levenson, e pago em dólares (AMADO, 2008b, p. 17).

O ponto principal nessa estrutura é a voz de Fausto Pena, que funciona como um guia entre passado e presente. A voz que resgata Archanjo das sombras do esquecimento e o traz de volta ao centro do Pelourinho. Pena, ao desincrustar a vida do mulato intelectual e boêmio baiano, vai traçando fios da cultura popular da época, da genealogia da população baiana, levantando questões como as de lideranças intelectuais esquecidas. Tudo isso vem junto no momento do mapeamento da vida e obra de Archanjo por meio dos dados da sua biografia, produção intelectual e militância político-cultural. Podemos dizer que são inscritas narrativas paralelas a de Pedro Archanjo. A própria vida do Fausto Pena é colocada à baila nas linhas de *Tenda dos Milagres*, inclusive convergindo com a trajetória do falecido, já que é igualmente um intelectual não reconhecido, marginalizado e esquecido, como fora Archanjo, o seu homenageado. Portanto, “o fio condutor básico de *Tenda dos Milagres* é evidentemente a busca dos fatos relativos à vida de Pedro Archanjo, assim como a vida de Pedro Archanjo é dedicada à coleta de fatos sobre a cultura negra e a miscigenação que a História se recusara a reconhecer” (DWYER, 1984, p. 191).

Nessa narração, flagramos na enunciação de Pena o diálogo com o leitor, o tom da conversação, bem na estilística amadiana. A começar pela explicação sobre o sujeito biografado, Pena já anuncia o percurso e os percalços da sua pesquisa em torno de Archanjo:

Da existência de Archanjo escaparam-me não só detalhes mas fatos importantes, talvez vitais. Com frequência encontrei-me ante o vazio, um hiato no espaço e no tempo, ou em face de acontecimentos inexplicáveis, múltiplas versões, interpretações disparatadas, completa desordem no material recolhido, informações e informantes contraditórios (AMADO, 2008b, p. 17).

Se Pedro Archanjo Ojuobá, “olhos de Xangô”, aquele que tem a missão de ver e escrever, passou boa parte de seus anos compilando e dissertando sobre as culturas afro-baiana e a popular brasileira, em geral, defendendo ainda a mestiçagem, ironicamente acabou descoberto em seu centenário justamente pelo meio acadêmico, que tanto o renegara: “Assim começou na Bahia, naquela doce tarde de abril, a glória de Pedro Archanjo” (IBIDEM, p. 25). A partir daí muda-se ao segundo plano narrativo. Um retorno aos anos de vida do personagem. A história aqui é contada em terceira pessoa. Assim retornamos aos cenários e ao mundo das ruas e becos de Salvador nos primeiros anos do século XX até o ano de 1943, quando morre Archanjo. Desse modo, “os pontos de partida, as direções da narrativa, mudam de compasso quase que a intervalos regulares, num equilíbrio de massa ficcional que muito poucos ficcionistas de qualquer época jamais conseguiram” (OLINTO, 1972, p. 206).

Nossa investida é a de discutirmos a construção dessa obra dentro do projeto romanesco de Amado, isto é, as interrelações de *Tenda dos Milagres* na poética do autor. E com esse propósito percorremos as páginas do romance buscando os elementos que nos interessam. Nesse sentido, recorremos a uma fala de Fausto Pena, quando no primeiro momento da montagem do mosaico da vida de Archanjo, confessa: “Jamais consegui estabelecer o limite entre a informação e a invenção, a realidade e a fantasia” (AMADOb, 2008, p. 18).

É notório que o modo como foi pensada a narrativa de Amado envolve elementos pessoais, geográficos, políticos e sociais que abrangem todo um universo da Bahia e da tradição cultural brasileira. A começar pelo tema fartamente discutido pelos diversos críticos de sua obra, que é o da mestiçagem. E nessa linha, delineamos a visão do autor desde *O país do carnaval* (1931), com um olhar ainda incipiente e tímido, atravessado por outros tópicos, mas se mostrando com empatia e ainda vislumbrando debater o Brasil a partir do elemento raça, mais propriamente o da mestiçagem. O Brasil mestiço mais maduro é mostrado, então, anos mais tarde na obra de Amado na síntese de *Tenda dos Milagres*.

A recriação de Pedro Archanjo pode ser lida como a súpula do que sustém a literatura amadiana, agora reunida na figura do bedel autodidata da Faculdade de Medicina, que contraria a ordem e discute a lógica da formação brasileira pelo ângulo da miscigenação. Daí concordarmos com Olivieri-Godet (2014) quando chama TM de “romance síntese”.

Em 1968, na crônica memorial “A maldição”, Amado fala da feitura do romance e dos traços que formam o protagonista:

Trabalho no romance *Tenda dos Milagres*, Pedro Archanjo é a soma de muita gente misturada: o escritor Manuel Quirino, o babalaô Martiniano Eliseu do Bonfim, Miguel Sant’anna Obá Até, o poeta Artur de Sales, o

compositor Dorival Caymmi e o alufá Licutã – e eu próprio, é claro. De todos eles Archanjo incorpora um traço, uma singularidade, a preferência, o tom de voz, o gosto da comida, o trato das mulheres, a malícia. Tento saber mais acerca do alufá e da nação malê (AMADO, 2012, p. 116).

Desse emaranhado de pessoas e tradições emerge a totalidade, ou resulta em Pedro Archanjo. Podemos, pois, entender o funcionamento do conteúdo, da tese urdida por Amado nesse romance, a partir de uma leitura pautada nos estudos etnicorraciais que circundam a montagem do personagem Pedro Archanjo. Como decorrência, Fausto Pena – um dos narradores – anuncia não saber dizer onde começa a ficção e a realidade. As lutas raciais travadas no Brasil de então, iniciadas com estudiosos como Manuel Querino, com o seu famoso ensaio “O colono preto como fator da civilização brasileira” (1918), servem como princípio embrionário do mosaico que formaria Pedro Archanjo e a sua envergadura intelectual. Por isso também o romance é diretamente ligado à história do povo negro brasileiro e à afirmação da sua identidade. Em síntese, sobre o cenário do Brasil, captado por Jorge Amado e transposto em literatura, Olivieri-Godet (2014, p. 85-86) mostra que:

A reflexão em torno de um projeto para o Brasil tem como tela de fundo as relações étnicas. Duas grandes tendências se confrontam: as ideias eugênicas que dominavam a intelectualidade brasileira do início do século e que se refletem nas obras de Sílvio Romero, Tobias Barreto, Euclides da Cunha, Nina Rodrigues e as que valorizavam o processo de mestiçagem, sendo representativa desta tendência a obra de Manuel Querino. Esta vertente se desenvolverá ativamente a partir dos anos 1930, levantando a bandeira da tolerância étnica (Artur Ramos, Gilberto Freyre).

Olivieri-Godet (2014) menciona os anos de 1930 como fundamentais a partir dos estudos desenvolvidos, sobretudo com Gilberto Freyre, para o entendimento da questão da raça no Brasil e da miscigenação tão abraçada por Amado em sua vida e obras. Quando apontamos Archanjo como síntese dos modelos que JA erigiu no interior de sua literatura miscigenada, caminhamos ao encontro desse momento na vida nacional brasileira, que começou a ser desenhada nos anos 30. Amado recupera e reelabora nesse romance a miríade de teorias e conceitos que já vinham sendo desenvolvidas no país desde o século XIX, ou como o próprio autor costumava dizer, e aqui já citado, “vinte e cinco anos mais tarde”. Tanto Amado como Freyre tinham a mesma ideia sobre miscigenação. Ou melhor, sobre a imagem positiva da miscigenação. Sendo essa a glória e a diferença do povo brasileiro.

Em crônica-memorial do livro *Navegação de cabotagem* (1992), Amado assume a importância dos estudos de Freyre para o Brasil e o impacto do livro *Casa grande & senzala* (1933), na qual diz:

Ligam-me a Gilberto Freyre estima e admiração, não fui vassalo de sua corte mas tive plena consciência da significação de *Casa grande & senzala* apenas publicado em 1933 e a proclamei aos quatro ventos: em suas páginas aprendemos por que e como somos brasileiros, mais que um livro foi uma revolução (AMADO, 2012, p. 48).

É evidente que as teorias raciais de Freyre agiram sobre a literatura de Amado. A ideia da democracia racial, da mistura das raças e culturas, é o tempo todo evidenciado nos discursos que atravessam *Tenda dos Milagres*, além, é claro, de servirem como base da construção de Pedro Archanjo. Esses campos de lutas são mostrados no romance nos embates entre Pedro Archanjo e o professor Nilo Argolo, da Faculdade de Medicina.

A luta desse campo ideológico de ideias raciais travadas entre esses dois personagens se passa na Bahia do início do século XX. Momento em que a academia brasileira abraçava as ideias científicas originárias de outros países e aqui as aplicavam. Esse é o duelo empreendido na trama de TM. Lilia Moritz Schwarcz em seu estudo “O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930” demonstra bem a entrada dessas teorias raciais no Brasil e o modo como foram incorporadas à realidade brasileira. Sobre esse período, Schwarcz (1993, p. 28, grifos postos) discorre:

Largamente utilizado pela política imperialista europeia, esse tipo de discurso evolucionista e determinista penetra no Brasil a partir dos anos 70 como um novo argumento para explicar as diferenças internas. Adotando uma espécie de “imperialismo interno”, o país passava de objeto a sujeito das explicações, ao mesmo tempo que se faziam das diferenças sociais variações raciais. Os mesmo modelos que explicavam o atraso brasileiro em relação ao mundo ocidental passavam a justificar novas formas de inferioridade. Negros, africanos, trabalhadores, escravos e ex-escravos – “classes perigosas” a partir de então – nas palavras de Silvio Romero transformavam-se em “objetos de ciência” (prefácio a Rodrigues, 1933/88). *Era a partir da ciência que se reconheciam diferenças e se determinavam inferioridades.* Teorias como o evolucionismo social, o positivismo, o naturalismo e o social darwinismo, “um cinemathographo em ismos” (Romero, 1911), começam a se difundir a partir de 70, tendo como horizonte de referência o debate sobre os fundamentos de uma cultura nacional em oposição aos legados metropolitanos e à origem colonial (Ventura, 1988).

Ao compararmos os discursos racistas e arianos presentes em TM na voz do personagem Nilo Argolo, revestidos da ideologia do arianismo, dos homens de ciência, como demarca Schwarcz (1993) a respeito dessa época, elucida-se como a ciência era utilizada para referendar esse tipo de raciocínio e combater a ideia da miscigenação. Uma sociedade mestiça estava fadada ao fracasso, à inferioridade e à indolência. Daí a forte penetração também nesse período das ideias do Conde Gobineau. Sobre o tema, Schwarcz (1993, p. 61) afirma ainda:

Recortando na história mundial exemplos que reforçavam seus argumentos, esses teóricos acreditavam que o bom desenvolvimento de uma nação seria resultado, quase imediato, de sua conformação racial pura. A evolução europeia, e em especial o tipo ariano, representaria para pensadores como Gobineau um caso extremo em que o apuro racial teria levado a um caminho certo rumo à civilização.

Amado em várias de suas entrevistas³⁹ explicita a fonte de criação do personagem Nilo Argolo, sendo este, entre outros, o conde francês, como também o projeto político embutido em *Tenda dos Milagres*, com a finalidade do combate a essas teorias racistas, a pseudociência europeizante. No próprio romance encontramos essas marcas explícitas, como podemos ler na seguinte passagem:

Durante essas décadas travou-se uma polêmica nos bastidores da faculdade em torno do problema racial no mundo e no Brasil, envolvendo teses, teorias, autores, cátedras e autoridades científicas e policiais. Livros, memórias, artigos, folhetos foram escritos e publicados e o tema obteve repercussão na imprensa, sobretudo na forma de virulentas campanhas a propósito de aspectos da vida da cidade e de sua condição religiosa e cultural. [...]

É lícito afirmar ter sido Pedro Archanjo quem, com seus livros, quase anônimos, com sua luta contra a pseudociência oficial, pôs fim a tão melancólica fase da gloriosa escola. O debate em torno da questão racial arrancou a faculdade da retórica barata e da teoria suspeita e a reintegrou no interesse científico, na especulação honrada e original, no trato da matéria (AMADO, 2008b, p. 128-129).

Daí a narrativa se situar nos períodos entre o fim do século XIX (com o nascimento de Archanjo) e meados do século XX, o que nos leva a reconhecer tanto o profundo conhecimento quanto o processo de elaboração do romance em torno da temática racial em curso no Brasil. A estruturação dos diálogos de Archanjo e de Argolo são montados em cima dessas discussões que envolviam o país. A vertente da poesia e documento, fortemente presente na literatura amadiana, volta a fazer parte nessa narrativa quando o autor cruza personagens reais e fictícios nos seus enredos. Amado convida o leitor a se inserir nas discussões que formaram a nação Brasil e nos lembra do barro gerador do povo brasileiro, de sua gente e origens. Nisso se situa a genealogia estrutural de *Tenda dos Milagres* em suas múltiplas faces, ao modo “como é mestiça a face do povo brasileiro e é mestiça a sua cultura” (AMADO, 2008b, p. 125).

Pedro Archanjo e Nilo Argolo são a junção de várias expressões, de pessoas que passaram pela vida de Jorge Amado. Como este mesmo proclamara à Alice Raillard: “Archanjo é a soma de pessoas diferentes” (AMADO in RAILLARD, 1990, p. 81). Nilo

³⁹ Ver em: Amado in Raillard (1990, p. 105)

Argolo também se constitui dessa mesma maneira, concorrendo com outros personagens históricos, além de Gobineau, para formarem o catedrático de medicina, junto a estes se soma o médico Nina Rodrigues. Aliás, em uma análise comparativa, é legítimo inferir que Nilo é uma paródia de Nina. Em outro depoimento de Amado a Raillard encontramos uma fala em que cita novamente o momento das teorias raciais que vigoraram no país e os seus defensores:

Quando as teorias racistas dominam grande parte da intelectualidade brasileira, numa afirmação de pseudociência, com quartel-general na Faculdade de Medicina da Bahia, cheia de doutores verbais, literatos, retóricos, dissimulando uma pseudociência reacionária sob esta retórica e esta verborreia, sob esta má literatura – eis um dos temas do meu livro *Tenda dos Milagres*, quando as ideias de Gobineau, que foi embaixador no Rio na época do Império, exerceram tanta influência quanto a sua teoria sobre a inferioridade dos negros, que foi cavalo de batalha, aliás, de uma grande parte da Escola de Medicina da Bahia – incluindo Nina Rodrigues, um homem que tinha profundo conhecimento da vida dos negros, mas que era racista, um racista mulato, fenômeno frequente naquela época, em que os mulatos que subiam a escala social encarnavam preconceitos racistas muito acentuados [...] (AMADO *in* RAILLARD 1990, p. 83).

O fenômeno a que Amado se refere à figura de Nina Rodrigues, a que inspirou a personagem em TM, é o que teóricos mais modernos, a exemplo do martinicano Frantz Fanon (2008, p. 44), chama de “complexos germinados no seio da situação colonial”. Estruturas de preconceito, como apontados por Schwarcz (1993), ganhariam mais força nos países colonizados, nas terras tropicais. Esses complexos a que aludem Fanon, quando direcionados ao personagem Nilo Argolo, são visíveis em sua negação das suas origens negras e na formação mestiça do povo brasileira. Negação que seria desmontada, ou que viria abaixo com a publicação do terceiro livro de Pedro Archanjo – *Apontamentos sobre a mestiçagem nas famílias baianas* (1928), estudo que causou polêmica e culminou com a expulsão e perda do emprego de Archanjo como bedel da Faculdade de Medicina. No romance, esse episódio é narrado da seguinte maneira:

Em seu terceiro livro, Pedro Archanjo analisou as fontes da mestiçagem e comprovou sua extensão, maior do que ele próprio imaginara: não havia família sem mistura de sangue – apenas uns quantos gringos recém-chegados e esses não contavam. Branco puro era coisa inexistente na Bahia, todo sangue branco se enriquecera de sangue indígena e negro, em geral dos dois. A mistura começou com o naufrágio de Caramuru, nunca mais parou, prossegue correntia e acelerada, é a base da nacionalidade. [...] Fechado o volume, a grande lista, motivo de grita, do escândalo, da perseguição do autor. Pedro Archanjo relacionara as famílias nobres da Bahia e completara as árvores genealógicas em geral pouco atentas a certos avós, a determinados conúbios, a filhos bastardos e ilegítimos. Assentados

em provas irrefutáveis lá estavam, do tronco aos ramos, brancos, negros e indígenas, colonos, escravos e libertos, guerreiros e letrados, padres e feiticeiros, aquela mistura nacional. Abrindo a grande lista, os Ávilas, os Argolos, os Araújo, os ascendentes do professor de medicina legal, o ariano puro, disposto a discriminar e a deportar negros e mestiços, criminosos natos (AMADO, 2008b, p. 252-253).

A brochura de Archanjo retoma as origens genealógicas da fundação e formação nacional, do processo de colonização do país, exalta a mistura das três raças matrizes nacionais e ainda confronta os ideais de pureza racial que personagens, a exemplo de Argolo, pretendiam na Bahia e no Brasil já tão misturados, inclusive propondo leis que segregassem os negros e os mestiços dos brancos. Evidenciam-se os afinamentos de ideias entre o pensamento de nação e povoamento na obra de Jorge Amado com intérpretes do Brasil, como o sociólogo Gilberto Freyre. Por causa dessas assertivas posições, Amado e, sobretudo, Freyre foram atacados por alguns estudiosos que os responsabilizaram pela disseminação do mito da democracia racial⁴⁰ e da colonização e mistura pacífica entre os povos e raças, especialmente com o sangue negro. Essa afinidade ideológica constante no pensamento de Amado e de Freyre também se faz presente nas suas obras, como se pode verificar no seguinte trecho do livro *Casa Grande & Senzala*:

Foi misturando-se gostosamente com mulheres de cor logo ao primeiro contato e multiplicando-se em filhos mestiços que uns milhares apenas de machos atrevidos conseguiram firmar-se na posse de terras vastíssimas e competir com povos grandes e numerosos na extensão de domínio colonial e na eficácia de ação colonizadora. A miscibilidade, mais do que a mobilidade, foi o processo pelo qual os portugueses compensaram-se da deficiência em massa ou volume humano para a colonização em larga escala e sobre áreas extensíssimas (FREYRE, 2006, p. 70).

⁴⁰ Pesquisadores, como Clóvis Moura (1925-2003), refutam a ideia de democracia racial elaborada por Gilberto Freyre. Moura, em seu estudo *Sociologia do negro brasileiro* (1988), defende que Freyre trabalhou “na elaboração de uma interpretação social do Brasil através das categorias *casa-grande e senzala*, colocando a nossa escravidão como composta de senhores bondosos e escravos submissos, empaticamente harmônicos, desfazendo, com isto, a possibilidade de se ver o período no qual perdurou o escravismo entre nós como cheio de contradições agudas, sendo que a primeira e mais importante, e que determinava todas as outras, era a que existia entre senhores e escravos” (MOURA, 1988, p. 18). O sociólogo completa ainda dizendo que Freyre colaborou para a existência do “mito do bom senhor”, sem desfazer a noção dessa harmonia entre exploradores e explorados. Não pretendemos aqui confrontar as ideias de Moura com as de Freyre. Porém, as ilustramos como forma de demonstrar os diferentes pontos de vista sobre esses processos de colonização e miscigenação da sociedade brasileira, ao tempo em que ainda afirmamos o terreno movediço e escorregadio ao discutirmos esses ideais de raça. Jorge Amado, por exemplo, enquanto elegera a cultura negra como tema forte em sua literatura, também é apontado como formador de estereótipos e maniqueísmos dentro desse projeto literário- contribuindo, inclusive, para o mito da mulata brasileira sensual. Nesse sentido, recomendamos o estudo: “A identidade na fronteira deslizante dos estereótipos (2013)” de autoria de Sueleny Ribeiro Carvalho. A partir de uma análise do romance *Tenda dos Milagres*, a autora demonstra como Amado, ao apresentar características marcantes do homem e da mulher negra, reforça “estereótipos negativos atribuídos ao sujeito negro” (CARVALHO, 2013, p. 95).

Portanto, como apontamos, a leitura de TM nos conduz a um importante intérprete do Brasil, como Gilberto Freyre, a fim de demonstrarmos como Amado, em seu romance de tese sobre miscibilidade da nação, trabalha no que propomos ser um *ajuntamento* das ideias de miscigenação como uma legítima solução para o reconhecimento dos sujeitos nacionais e o combate ao preconceito racial brasileiro. Por isso, o romancista acaba por fazer coro com os escritos freyreanos. Disso também decorre a construção de personagens elaborados a partir desses conceitos, pois Pedro Archanjo:

[...] é mestre e exemplo da grandeza da solução brasileira do problema das raças: a fusão, a mistura, o caldeamento, a miscigenação – e para honrar sua memória, por tantos anos relegada ao esquecimento, nada mais indicado do que um conclave de sábios no qual se afirme mais uma vez a tese brasileira e se denuncie os crimes do apartheid, do racismo, do ódio entre os homens (AMADO, 2008b, p. 101-102).

É pela mistura que seria possível superar o ódio e a diferença racial. A proposta de um povo misturado é o que *Tenda dos Milagres* narra em suas páginas. O espaço do Pelourinho colorido, popular, plural e multifacetado, representação da cidade de Salvador e do Brasil em contraste, e, ali perto, a Faculdade de Medicina da Bahia, ambiente tradicional e canônico, centralizam o debate estabelecido no romance. Segundo Olivieri-Godet (2014, p. 98): “Em Amado, essa sociedade mestiça e plural é mais um projeto que uma realidade, como demonstra o complexo universo romanesco do escritor”.

Apontar que o autor, em sua segunda fase literária, abandonou o viés político é um julgamento equivocado. De fato, após *Gabriela*, não temos mais o Amado escrevendo diretamente sobre greves ou manifestações político-partidárias, o tal maniqueísmo de classe marxista que permeia muitas das suas obras da dita primeira fase. Mas a verve de apelo político-social de nada fica de fora. O que é um romance do porte de *Tenda dos Milagres* senão a politização, sobretudo a problematização da questão das raças, da miscigenação e formação da nação brasileira? E nesse conjunto temos discussões paralelas, como o fator subalterno das nações colonizadas, a arrogância da academia com o seu saber erudito, as perseguições religiosas e a resistência de comunidades populares e tradicionais no país. Na composição do personagem Pedro Archanjo, embora poliglota, autodidata, intelectual, nos é apresentado como bedel da Faculdade de Medicina, instituição frequentada por ricos e brancos em que o mestiço desafia a ordem com suas ideias e inteligência. Dispomos, pois, de um ponto mestiço a perturbar e transitar por entre esses espaços, prenunciando o que seria o Brasil. Aí está a força do romance amadiano: trazer à atualidade a discussão das raças e da miscigenação. E

diante dos discursos de ódio e fascismo, que se renovam e se atualizam na contemporaneidade, ler Jorge Amado é exercitar a alteridade, além de nos possibilitar entendermo-nos como povo, nação e civilização. Os *Pedros Archanjos* de hoje se mostram ainda fortes e resistentes. Nas palavras do próprio personagem:

Daqui saí e aqui permaneço. Se em algo mudei e certamente assim aconteceu, se dentro de mim romperam-se valores e foram substituídos, se morreu uma parte de meu ser antigo, não renego nem renuncio a nada do que fui. Nem sequer à marmota suja e indecente. Em meu peito tudo se soma e se mistura [...] Só desejo uma coisa: viver, entender a vida, amar os homens, o povo inteiro (AMADO, 2008b, p. 222-223).

O mosaico literário que Amado ergue, a partir de *Tenda dos Milagres*, suscita um olhar sobre figuras de seus outros romances, como Antonio Balduino de *Jubiabá*. As diferenças se estabelecem no percurso dos personagens. Enquanto Balduino, quase sempre, se impõe pelo pulso físico, Archanjo rompe estruturas e angaria espaços pela força da intelectualidade e discursos voltados à emancipação do humano, a liberdade cultural e a equidade entre os povos e raças. Percebemos, então, como a potência humanizadora nas obras de JÁ e a dialética da vida em suas contradições e conflitos são vertidas, recriada e transposta em suas páginas.

Nesse sentido, *Tenda dos Milagres* se consubstancia como um romance de tensão da luta pela igualdade entre as raças e um resistência efetiva às ideias preconceituosas e mutiladoras dos aspectos vários que formaram a nação Brasil. É a construção de um personagem emblemático que carrega no peito o sentimento de entender, amar e viver o povo inteiro, que se junta e se mistura em uma só tenda dos milagres. A fisionomia dos preconceitos de raça, cor e religião não escapa ao leitor da atualidade ao reconhecer a narrativa o Brasil de agora na narrativa da década de 60, convidando-o a se implicar e refletir e reatualizar o enredo a nós apresentado. Eis a mola mestra a sustentar a trama de *Tenda dos Milagres*, a demonstrar como uma literatura faz o seu povo se identificar em uma produção que se pretende socialmente transformadora - Povo que “[...] ... há de nascer, crescer e se misturar, ninguém pode impedir. Tem razão, camarado, é isso mesmo, ninguém pode acabar com a gente, nunca” (AMADO, 2008b, p. 283). Afinal, do mesmo modo ocorre as inegáveis mistura, invenção e recriação do Brasil e da literatura amadiana em linhas que se entrecruzam nas fronteiras das suas narrativas, nos seus personagens, em distintas épocas e na vida do povo do brasileiro.

Capítulo 3

O que um roteiro faz não é propriamente esboçar as imagens de um futuro filme, mas provocar um filme, estimular o leitor a pensar em imagens cinematográficas e inventar os meios de se chegar até elas. Este texto para a invenção visual se escreve de modos diferentes, pessoais, que não obedecem a nenhuma padronização, que se compõem de acordo com os modelos de produção e com as personalidades dos autores. Mas, sem esquecer as diferenças, existem nestes textos uns tantos pontos em comum; entre eles, além de se mostrarem como relato de um filme já visto por um espectador antecipado, os roteiros tendem a falar só da face visível das coisas, a fotografar as coisas em vez de narrá-las.

(José Carlos Avellar. *O chão da palavra: Cinema e literatura no Brasil*. 2007, p. 273)

3 Duas narrativas: a recriação de *Tenda dos Milagres* ou o início da cinenarrativa

Ao iniciar o estudo da recriação da obra *Tenda dos Milagres*, a partir do seu roteiro cinematográfico enviesado ao romance, voltamos à epígrafe (epígrafe-imagem) do primeiro capítulo deste estudo: a imagem que nos reporta ao trabalho conjunto do escritor Jorge Amado e do cineasta Nelson Pereira dos Santos na produção do roteiro para o cinema. Se o cinema são imagens em movimento, essa fotografia nos desvela o primeiro momento em que se transformaria a narrativa amadiana – um romance em movimento acrescentado, então, imagens, sons, closes, focos de câmeras, decupagem, iluminação, cortes, takes...

Ao se referir à fotografia, Susan Sontag (2004, p. 177) diz que “[...] a realidade passou cada vez mais a se parecer com aquilo que as câmeras nos mostram”. Desse modo, a materialidade da imagem de construção do roteiro no faz percorrer o *processo* da recriação do romance. A autora reitera: “Fotos são um meio de aprisionar a realidade, entendida como recalitrante, inacessível; de fazê-la parar. Ou ampliam a realidade, tida por encurtada, esvaziada, perecível, remota. Não se pode possuir a realidade, mas pode-se possuir imagens” (SONTAG, 2004, p. 180). Do roteiro do filme *Tenda dos Milagres* não possuímos apenas a imagem dos artistas compondo a trama, mas também o próprio roteiro nos chega em suporte fotográfico e, mais tarde, a fotografia se oferece em movimento, materializada no cinema. Ainda de acordo com Sontag:

A tecnologia que já minimizou o efeito da distância entre o fotógrafo e seu tema no tocante à precisão e à magnitude da imagem [...] não só pôs as imagens em movimento (cinema), mas também conseguiu seu registro e sua transmissão simultâneos (vídeo) – essa tecnologia tornou a fotografia um instrumento incomparável para interpretar o comportamento, prevê-lo e nele interferir (SONTAG, 2004, p. 173-174).

O primeiro momento, portanto, da nossa abordagem do roteiro do filme *Tenda dos Milagres* passa pela fotografia citada no capítulo primeiro - instante que ilustra o processo, as escolhas, os acertos, os cortes, as decisões, o que ficaria e sairia do romance ao filme. Essa imagem nos leva à reflexão do objeto roteiro enquanto instância mediadora fincada entre as duas modalidades artísticas. Abre-nos o debate das intermidialidades e do caráter intersemiótico das artes, o que Irina Rajewsky (2012, p. 57) chama de “cruzamento de fronteiras midiáticas”. Os possíveis achados que podem ser explorados dentro desse vasto campo e as fronteiras que se estabelecem, bem como os não limites de uma arte e sua exploração por parte dos estudiosos modernos.

Ao incorreremos nesta pesquisa, debruçamo-nos frontalmente sobre aspectos multimídias e suas zonas fronteiriças. Se estudos literários são por excelência uma área em que as possibilidades de variados campos semióticos se misturam e confluem para discussões múltiplas, os estudos intermidiáticos surgem com força nesse cenário para corroborar esses debates. Nesse aspecto, Rajewsky esclarece:

Efetivamente, no domínio dos estudos literários bem como nos de história da arte, música, estudos de teatro e estudos fílmicos, o foco recai repetidamente sobre uma variedade de fenômenos de cunho intermidiático. Exemplos incluem aqueles fenômenos designados, há bastante tempo, por termos como escrita fílmica, efrase, musicalização da literatura, além de fenômenos como adaptações fílmicas de obras literárias, novelizações, poesia visual, manuscritos iluminados/iluminuras, *Sound Art*, ópera, história em quadrinhos, shows multimídias, “textos” multimídias de computador ou instalações, dentre outros. Todos esses fenômenos apontam, de uma certa maneira, para um cruzamento de fronteiras entre mídias e caracterizam-se por uma qualidade de intermedialidade *em sentido amplo* (RAJEWSKY, 2012, p. 57, grifos da autora).

Diante dessa miríade de estudos, lançamos nosso olhar para as esferas do romance *Tenda dos Milagres* e a sua recriação para o cinema e para as zonas fronteiriças que a narrativa assume ao ser transformada em roteiro cinematográfico e, depois, em filme. No debate, nesse momento, do roteiro enquanto instância artística que plasma e recria o livro em outro suporte, ou seja, na transmutação sígnica do romance para roteiro cinematográfico.

3.1 O roteiro na zona fronteira

Estamos circundados de signos. À nossa volta é inúmera e constante a quantidade de construções sígnicas erguidas pela humanidade ao longo dos anos como forma de expressão e representação. Além dos já existentes, novos são criados e outros recriados. O tempo todo, de formas variadas, e nos mais diversos meios, signos artísticos assumem nova roupagem, modificam-se, transformam-se em novos componentes e assumem características que os permitem atravessar por anos, conservando seus conteúdo e mensagem. Os diálogos interartísticos que, na contemporaneidade, ganharam tantos e novos sinônimos e denominações, tornaram-se uma das áreas mais proíferas de estudos exatamente por exercer essa renovação e contato de um ponto a outro, na quebra de gêneros e arquétipos, a tão propalada correspondência entre as artes. Tudo, pois, é passível de tradução, renova-se, transforma-se, reconfigura-se.

A nossa volta tudo é recriado; matérias que brotam da vida. Um personagem real que vira ficção, um quadro que se transmuta em filme, um filme que se transforma em livro, um livro que é transcrito em peça teatral. Na ciranda das criações, a recriação vem embutida e é acionada junto. Valores e lutas das tradições artísticas são levantados cada vez que uma nova obra é (re)construída ou recriada:

No processo dialético e dialógico da arte não há como escapar à história. A arte se situa na urdidura indissolúvel entre autonomia e submissão. Filha de sua época, a arte, como técnica de materializar sentimentos e qualidades, realiza-se num constante enfrentamento, encontro-desencontro consigo mesma e sua história. (PLAZA, 2013, p. 05)

Enfrentamento, encontro e desencontro seriam esses os aspectos dialéticos da construção artística? Pensamos dessa maneira (ou melhor, nos perguntamos) ao nos defrontarmos com um texto retirado de seu *locus* originário e transferido a outro eixo de gênero textual: um romance vertido em roteiro cinematográfico. Palavras que se potencializam para constituírem imagens.

Se o roteiro serve como guia, aquele que demarca ou indica o caminho a percorrer, estamos no meio desse caminho, desse processo. Analisar o filme a partir de seu roteiro de criação é percorrer meandros da aventura da criação, que salta do livro às telas. Como assevera Eisenstein: “Na verdade, para conseguir seu resultado, uma obra de arte dirige toda a sua sutileza de seus métodos para o *processo*” (2002a, p. 21, grifo do autor). Estamos diante do processo de recriação de uma obra, na faixa fronteira das obras e sua dialética, a dialética da transformação. De modo que: “consequentemente, no método real de criação de imagens, uma obra de arte deve reproduzir o processo pelo qual, na própria vida, novas imagens são formadas na consciência e nos sentimentos humanos” (EISENSTEIN, 2002a, p. 22). Esse primeiro passo é dado em imagens reconstruídas por Amado e Santos no roteiro do filme *Tenda dos Milagres*.

Ao nos apossarmos de dois textos sobre a obra *Tenda dos Milagres*, que antecede a narrativa fílmica, flagramo-nos diante de dois prototextos – romance e roteiro – que guardam em suas estruturas princípios geradores a se desdobrarem em um terceiro sistema, o cinema. Esse princípio gerador reforça o que Julio Plaza (2013) denomina de operação de substituição e tradução, o sentido de um signo revelado em outro:

O que dessas afirmações pode ser extraído, em primeira instância, é que toda operação de substituição é, por natureza, uma operação de tradução – um signo se traduz em outro – condição, aliás, inalienável de toda interpretação: o sentido de um signo só pode se dar em outro signo. (PLAZA, 2013, p. 27).

O caráter semiótico deste trabalho é iminente, fortemente marcado pelas mudanças sógnicas da palavra em ação, a potência da obra se desnudando em várias camadas e mantendo a sua essência sógnica. Nesse sentido, buscamos entender o que Kristeva (2012) chama de “funcionamento específico das palavras” dentro dessa mudança sógnica:

A descrição do funcionamento específico das palavras nos diferentes gêneros (ou textos) literários exige, pois, um procedimento translínguístico: 1. concepção do gênero literário como sistema semiológico impuro, que “significa sob a linguagem, mas jamais sem ela”; 2. operação efetuada com grandes unidades de discurso-frases, réplicas, diálogos etc. – sem forçosamente seguir o modelo línguístico – justificado pelo princípio da expansão semântica. Poder-se-ia, dessa maneira, levantar e demonstrar a hipótese de que *toda evolução dos gêneros literários é uma exteriorização inconsciente de estruturas línguísticas em seus diferentes níveis*. O romance, em particular, exterioriza o diálogo línguístico (KRISTEVA, 2012, p. 142, grifos da autora).

Desse modo, o romance ao ser roteirizado acompanha essa evolução dos gêneros literários ao assumir características e marcas próprias. Pensando nisso, não tratamos mais os datilografados como romance, mas como uma construção textual com outra finalidade: ser levado ao cinema. O roteiro do filme *Tenda dos Milagres* é um material que dispõe de múltiplas potencialidades de análise e de uma expressiva profusão de fios que se conectam e se reconfiguram em novo material literário, que desafia a ordem do tradicional modelo de roteiro para o cinema. Se, como definimos, o roteiro está na zona fronteira, isto é, nos limites desse campo translínguístico (KRISTEVA, 2012), a proposta até elaborada continua a se valer do “ajuntamento das ideias” do autor dentro do seu projeto estético, e essas ideias agora se expandem como recriação literária no formato de um roteiro criado por Amado e Santos. Por isso pensamos o roteiro, como incentiva Eisenstein (2002), como elemento do *processo* da criação, em sua relevância científica e nas suas possibilidades de exploração, e, por que não, também na sua originalidade. Afinal, quando o romance é alçado à instância de roteiro cinematográfico outro tratamento deve ser dado e a sua (re)leitura passa a ser outra.

Porém, nesse percurso, é preciso observarmos o roteiro cinematográfico enquanto matéria sógnica. Sua apreensão como gênero, sua materialidade, seu uso e, no caso do nosso objeto de estudo, como um material (gênero) transmutado para outro. Mas, em cotejo, essas duas artes⁴¹ são analisadas dentro de suas potencialidades sógnicas sem entrarmos no mérito – muito menos na comparação valorativa – de uma ser mais importante ou maior do que a outra. Por isso, uma das primeiras chaves de compreensão e análise é saber distinguir e

⁴¹ Utilizamos essa expressão para abranger as duas modalidades textuais, romance e roteiro, por entendermos que o roteiro do filme *Tenda dos Milagres* tem um valor artístico que sustenta por si mesmo.

situar os sistemas sógnicos. Sendo assim, acreditamos, como defende Clüver: “ler um texto como tradução de outro texto envolve uma exploração de substituições e semiequivalências, de possibilidades e limitações” (CLÜVER, 1997, p. 43).

O roteiro de TM nos impele a percorrer os caminhos da adaptação em dois sentidos: o primeiro, romance que se transforma em roteiro; em seguida, o roteiro em si que assume novas dimensões quando levado aos écrans. Para tal, evocamos mais uma vez as ideias de Clüver (2006, p. 17) quando afirma que: “Em todo caso, no estudo de transformações e adaptações intermediáticas, deve-se, de preferência, partir do texto-alvo e indagar sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia”. Portanto, esse vórtice que envolve esses signos é constantemente pensado e repensado, e sempre tomando o texto-alvo, o romance, como ponto de partida.

O desafio reside em extrair das entranhas textuais dos datiloscritos os elementos para uma análise primeira desse material. O que pode nos fornecer um roteiro fílmico esquecido em páginas amareladas e com outras faltando? Perseguimos essa pergunta ao elaborarmos as nossas investigações, que atravessam ainda pelo conjunto da obra amadiana, potencialmente vertida para o cinema.

A análise que realizaremos não passa pela comparação de uma arte à outra no sentido de buscarmos o que falta ou o que sobra, o que é fiel ou não, mas privilegiamos um diálogo intersemiótico que contemple e respeite cada signo em seu formato. Nesse ponto, cabe retomarmos à citação de Hutcheon (2013), quando alerta que:

Embora isso pareça senso comum, é importante lembrar que, na maioria dos conceitos de tradução, o texto original possui autoridade e primazia axiomáticas, e a retórica da comparação tem sido com frequência a de fidelidade e equivalência. (HUTCHEON, 2013, p. 40).

Linda Hutcheon (2013), em *Uma teoria da adaptação*, trata da autoria coletiva, especialmente em torno do roteiro de obras adaptadas. A autora, a partir da pergunta “Quem é o adaptador?”, demonstra a força plural que toda adaptação guarda por trás, afirmando que, se nenhum texto é imóvel, a sua transposição ou recomposição também não o é. Segundo a teórica, ao ser refeita, a obra de arte mobiliza artifícios na sua releitura, os quais não dependem apenas de uma escolha, mas das circunstâncias e contextos que os adaptadores fazem e para onde irão levar as suas produções. Hutcheon analisa adaptações não só para o cinema, mas também de espetáculos musicais, óperas, peças de teatro e conclui que: “As complexidades das novas mídias mostram que a adaptação, nesse caso, também é um processo coletivo” (HUTCHEON, 2013, p. 118). Adiante afirma e pergunta a partir de uma citação de Richard Corliss:

O cinema e a televisão talvez sejam as mídias mais complicadas de todas nesse aspecto. Será que o principal adaptador é o tantas vezes ignorado roteirista, que “cria (ou adapta criativamente) o enredo de um filme, os personagens, os diálogos e o tema”? (CORLISS, 1974, p. 542 *In*: HUTCHEON, 2013, p. 119, grifos da autora).

Adaptador e roteirista são colocados lado a lado pela autora. As colocações de Hutcheon (2013) nos abre, então, a principal porta de entrada para um filme: antes de se realizar como matéria audiovisual, temos uma semente embrionária chamada roteiro. Toda adaptação é fruto, resultado de uma mudança de signo, e o roteiro recriado a partir de uma obra literária é resultado dessa mudança. Mas que especificidades um romance roteirizado guarda?

Antes de nos voltarmos aos datiloscritos de *Tenda dos Milagres* como resultado de uma adaptação com finalidades imagéticas – ser levado às telas, transformar-se em imagens –, vamos refletir sobre o roteiro em sua acepção e origem. Traçar as diferenças entre o gênero roteiro e os demais gêneros artísticos, sobretudo os de expressão literária, é o que os manuais especializados nesse tipo de abordagem fazem constantemente, até para demarcar que esse tipo de gênero atende a um público e um propósito. Embora o roteiro tenha marcações cênicas, dramáticas e enredo provindos do teatro e da literatura, o que alguns tradicionais teóricos de linguagem cinematográfica sempre frisaram é o fato de ele não ser convencionalmente literatura. Distinção que Doc Comparato faz ao afirmar que: “Existe também uma diferença entre roteiro literário e roteiro técnico” (COMPARATO, 2009, p. 33). Outros teóricos mais antigos, como Syd Field, também formulam essa distinção a fim de evidenciar essas fronteiras: “O que é um roteiro? Bem, não é um romance e certamente não é uma peça de teatro” (FIELD, 2001, p. 11)⁴². Em uma definição de Doc Comparato (2009), em seu famoso livro *Da criação ao roteiro: teoria e prática*, o autor esclarece ainda:

De maneira muito geral podemos dizer que essa forma escrita a que chamamos roteiro é algo muito efêmero. Existe durante o tempo que leva para se converter num produto audiovisual. Embora haja roteiros editados em forma de livro, atualmente até existem coleções ou sites dedicados a isso, o roteiro propriamente dito é como se fosse **uma crisálida que se converte em borboleta** [...] (COMPARATO, 2009, p. 29, grifos do autor).

Ao elaborar a metáfora da crisálida que se transforma em borboleta, Comparato admite a função mediadora do roteiro: “O roteiro é o princípio de um processo visual e não o final de um processo literário[...].” (COMPARATO, 2009, p. 28). Além disso, acaba por

⁴² Atualmente, por questões comerciais e visando à publicação, os roteiros tendem a um formato técnico, claro, para atrair o leitor.

suscitar a discussão literária do objeto roteiro, o que contemporaneamente prossegue em pauta, especialmente pelo fato de escritores⁴³ de carreira se especializarem cada vez mais na produção de roteiro para o cinema. Muitos anos, pouco estudados, ou visto como algo perecível, os roteiros de cinema, sobretudo ao serem publicados, têm hoje mais espaço no que tange às discussões midiáticas. No caso da proposta do nosso trabalho, o citado objeto tem papel relevante ao demonstrar o processo de recriação do filme. Desse modo, pensando de acordo com Salles (2010), entendemos que:

Sob a perspectiva processual, roteiros são vistos, portanto, como uma etapa do processo que, de certa forma, tem a função de tornar o filme possível. No roteiro, o filme já está sendo feito. Trata-se de um mapa, com contornos ainda não totalmente definidos, que carrega algumas tendências do futuro filme. É instigante pensar que o mesmo roteiro pode gerar diferentes filmes, dependendo, por exemplo, do momento da filmagem e da equipe envolvida. Nesse contexto, podemos falar de roteiro como espaço de possibilidades, que indica caminhos para o filme. Não podemos nos esquecer, também, da relevância do roteiro como documento mediador, entre um processo individual do roteirista e a coletividade da equipe de filmagem, atores etc (SALLES, 2010, p. 173).

Esse espaço de possibilidades, que indica a autora, é o que nos norteia ao avançarmos sobre o material de análise. É evidente que todo o conteúdo do romance adaptado não foi levado à tela. A obra sofre adaptações e adequações, exigência que o gênero comporta e o tempo que o cinema requer, além da manifestação, desde a sua concepção, da coletividade, afinal: “O roteiro é uma arte de criação coletiva, que depende de atores, produtores, diretor e outros profissionais. Sendo, portanto, a semente de um **processo de imaginação**” (COMPARATO, 2009, p. 23, grifos do autor). Comparato deixa claro que o roteiro cinematográfico atende a paradigmas que não dependem exclusivamente da vontade do seu criador, como de toda uma equipe. Nessa mesma linha, David Bordwell e Kristin Thompson (2013) dizem o mesmo:

O roteiro passa por várias etapas, incluindo o tratamento, que é uma sinopse da ação. Depois o roteiro é trabalhado em uma ou diversas versões extensas, e em uma versão final ou roteiro de filmagem. Retrabalhar o texto diversas vezes é comum, e os escritores muitas vezes têm de se resignar a ver os seus trabalhos reformulados inúmeras vezes. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 51).

⁴³ No primeiro capítulo deste trabalho, por exemplo, citamos o envolvimento do Jorge Amado enquanto roteirista e revisor de textos para o cinema. Atualmente podemos falar de outros autores que, além de romancistas, também fizeram roteiros para o cinema como Patrícia Melo, Rubem Fonseca, Marçal Aquino, entre outros.

Essas etapas de criação constituem o momento em que o filme, ainda como roteiro, já começa a ser pensado, começa a se realizar em imagens que formarão o que mais tarde será o grande painel do filme. Por isso, o caráter imagético do roteiro é marcante, daí as evidentes distinções do gênero roteiro com os demais, mesmo utilizando-se elementos do romance e da dramaturgia. Realizando essa distinção de forma comparada e explicativa, Syd Field (2001) elenca as diferenças entre um romance, uma peça e um filme:

Se você olha um romance e tenta definir sua natureza essencial, nota que a ação dramática, o enredo, geralmente acontece na mente do personagem principal. Privamos, entre outras coisas, de pensamentos, sentimentos, palavras, ações, memórias, sonhos, esperanças, ambições e opiniões do personagem. Se outros personagens entram na história, o enredo incorpora também seu ponto de vista, mas a ação sempre retorna ao personagem principal. Num romance, a ação acontece na mente do personagem, dentro do *universo mental* da ação dramática. Numa peça de teatro, a ação, ou enredo, ocorre no palco, sob o arco do prosscênio, e a platéia torna-se a quarta parede, espreitando as vidas dos personagens. Eles falam sobre suas esperanças e sonhos, passado e planos futuros, discutem suas necessidades e desejos, medos e conflitos. Neste caso, a ação da peça ocorre na *linguagem* da ação dramática; que é falada, em *palavras*. Filmes são diferentes. O filme é um meio visual que dramatiza um enredo básico; lida com fotografias, imagens, fragmentos e pedaços de filme: um relógio fazendo tique-taque, a abertura de uma janela, alguém espiando, duas pessoas rindo, um carro arrancando, um telefone que toca (FIELD, 2001, p. 11, grifos do autor).

E, adiante, o teórico completa:

O roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática. O roteiro é como um substantivo — é sobre uma pessoa, ou pessoas, num lugar, ou lugares, vivendo sua "coisa". Todos os roteiros cumprem essa premissa básica. A pessoa é o personagem, e viver sua coisa é a ação. (FIELD, 2001, p. 11-12).

Desse modo, as diferenças entre literatura e cinema são expostas pelo autor na materialização das cenas, na ação da obra, nos movimentos de criação, vários elementos se somam para “contar uma história” dentro dessa estrutura imagética e dialógica, incluindo-se os silêncios, o que resulta na narrativa fílmica. Dentro desse esquema de montagem e ação, acreditamos que o roteirista assume o papel de ordenador dessa narrativa, como aquele que dará vida a essa cosmocriação reordenada em imagens e palavras, sons e movimentos.

Para tal, entendemos que perscrutar e analisar os signos artísticos cravados nessa zona fronteira nos pede um particular entendimento sobre a cultura de cada arte, não incorrendo apenas no caminho chamado por “frequência” da fidelidade e equivalência, conforme explica Hutcheon (2013).

Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos (XAVIER, 2003, p. 62).

Ismail Xavier clareia, assim, as nossas ideias sobre o que buscamos, pois a atualização da obra *Tenda dos Milagres* é um desafio tanto para o romancista como para o cineasta - primeiro no plano do roteiro, nas gravações, em seguida na edição e finalização do filme, quando o processo faz a recriação das imagens a serem construídas a partir e além do romance.

Desse modo, começamos a enfrentar a discussão do roteiro em seu formato: do processo de criação da película, da confluência de ideias entre cineasta e romancista, da chamada “redes de criação”, “que se mantêm no ambiente marcado pelo inacabamento e interações, aparecem como um sistema aberto que exhibe tendências, como a construção e satisfação de um projeto poético” (SALLES, 2015, p. 157). Esse projeto poético se evidencia quando nos detemos nas páginas dos datilografados do roteiro e entramos na ciranda da recriação literário-cinematográfica, que lega ao público uma das mais importantes e consagradas películas da cinematografia nacional, *Tenda dos milagres*.

3.2 *Tenda dos milagres*: o roteiro transfundido

Começamos este tópico citando a matéria⁴⁴ de *O Globo*, de 1977, que descreve uma sessão fechada de exibição do filme *Tenda dos Milagres*. A notícia jornalística traz como título **“Tenda dos Milagres” com o coração na mão:**

Confirmando e até superando os entusiasmos que estavam rolando entre a classe artística, *Tenda dos Milagres*, Nelson Pereira dos Santos foi consagrado por uma formidável ovação numa de suas últimas exhibições no Meridien, antes de entrar em circuito. Muitas das palmas, espantos e admirações eram dos não menos Carlos Diégues, Arnaldo Jabor e Alex Viany. Emocionados. Ainda sob a grande emoção que brota torrencial em todo o trabalho, comentávamos que a “Tenda” tem a força de um verdadeiro manifesto do Cinema Novo – 1977. Um manifesto político, cultural, histórico, estético, racial, democrático e com os verdadeiros sentidos da brasilidade poucas vezes tão generosa e grandiosamente em música, filme, peça, livro ou poema. Finalmente Jorge Amado teve um filme digno de seu talento de escritor – sobretudo – de seu amor pelas belezas, pobres e grandezas do povo da Bahia, do Brasil e de Aruanda. “Tenda dos Milagres” é uma fita de cinema realizada a partir de um livro de literatura, com a

⁴⁴ A matéria se encontra na *Fundação Casa de Jorge Amado*, em Salvador, em uma pasta que contém recortes de jornais, à época, sobre a crítica do lançamento do filme. Ver nos anexos.

colaboração do escritor e cineasta. É um filme! Um grande filme e vendo-o e ouvindo-o todos entenderão como é possível fazer cinema a partir de um “roteiro” sob a forma de livro, sem cair na adaptação vagabunda e desimaginativa, sem trair os cenários onde transcorre a ação, sem adocicar a linguagem brusca e poética do povo, sem abrir mão do pessoal e do novo. Sem deixar de falar em linguagem Cinema (som e imagem); uma ideia na cabeça e o coração na mão. Umas das mais belas, criativas, originais e comoventes exaltações de uma civilização mágica e mulata; uma celebração da integração e integridade do povo brasileiro. Breve nas telas (Jornal *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 de setembro de 1977).

Recebido com louvor, aplausos e admiração, como descrito na matéria, o relato do jornal sublinha alguns pontos que interessam à nossa pesquisa. Após descrever a sessão, o – redator fala da realização do filme: “‘Tenda dos Milagres’ é uma fita de cinema realizada a partir de um livro de literatura, com a **colaboração** do escritor e cineasta” (grifo nosso). E complementa: “[...] todos entenderão como é possível fazer cinema a partir de um ‘roteiro’ sob a forma de livro, sem cair na adaptação vagabunda e desimaginativa”. Para além da linguagem adjetivosa e do tom celebrativo, as palavras “colaboração” e “roteiro” (esta entre aspas na matéria) parecem já conferir um destaque para a realização do filme.

A crítica contemporânea analisa esses processos de criações e recriações a partir desses substratos, que fornecem ao crítico material para o embasamento das suas análises, o que Salles (2015) denomina como “crítica de processo”. Em outro livro, *Arquivos de criação: arte e curadoria* (2010), a autora destaca que: “É importante estar alerta para uma diferenciação sutil, mas importante para o crítico de processo: podemos ter informações sobre a produção do filme em questão, assim como do processo de criação do cinema em geral” (SALLES, 2010, p. 177).

Considerando-se o cinema por excelência uma arte híbrida e coletiva, deparamo-nos com o roteiro produzido por dois artistas. Daí a necessidade de levantarmos argumentos (fontes) vários para ilustrarmos o momento que antecede às gravações, os fios que ligam a obra a seu contexto e execução. Recorremos, então, a fontes como recortes, matérias de jornais, extras do DVD e entrevistas concedidas pelo cineasta e o romancista para compormos esse primeiro painel acerca da produção do filme.

Começamos essa abordagem denominando de *transfundido* o roteiro em questão, por ter sido empreendido por um romancista e um cineasta. Tal fato abre precedentes e perguntas diversas quando nos debruçamos sobre o material. Surgem dúvidas se as escolhas que estão no papel foram de Amado ou de Santos. Sabe-se que Amado não participa do processo de filmagem. Santos vai a campo, nas ruas de Salvador, dar vida à película de *Tenda dos Milagres*. E aí, evidentemente, muito do que existe no roteiro quando levado à tela se

modifica, mas até chegarmos ao filme como objeto sógnico, o romance roteirizado provoca leituras que abrem significativas chaves de entendimento a respeito da película.

Pensamos o roteiro de TM como um material *transfundido* por ser concebido a quatro mãos, tomando o adjetivo de empréstimo da crítica em que Jorge Amado declara que “o sangue de Nelson que corre ali dentro há um pouco de meu sangue”⁴⁵. Se nenhum texto permanece imóvel, fechado em si, enclausurado, o romance em questão é movimentado, posto a deslizar por fronteiras narrativas que ultrapassam os limites de um romance, sofre adaptações e recebe uma linguagem fílmica. O roteiro do filme, além de abrir dúvidas e questionamentos sobre a criação da película, desvela o que pode ter ido (ou não) à cena e nos provoca a refletir sobre os mecanismos de produção que os autores escolheram. Esse caminho nos leva, ainda, a olharmos o roteiro em questão como uma construção coletiva.

Retomando a ideia da situacionalidade do roteiro como gênero *transfundido*, disposto nessa zona fronteira dos gêneros de expressão da criação humana, ao elaborarmos ideias comparativas entre os modos de narrar, descrever, dar vida às cenas, histórias, empreendidos na literatura e no cinema, o roteiro do filme *Tenda dos Milagres* se situa como subgênero que incorpora a função romancista e roteirista na sua produção. A ação da palavra imagética como linguagem visual é levantada pelos criadores na produção. Se ao adaptador cabe um profundo conhecimento sobre o texto e o universo do autor a ser recriado, essa relação extrapola esses conceitos e fronteiras, pois se realiza, como já dito no primeiro capítulo, por meio do “presencismo” existente entre Amado e Santos, no afinamento de ideias entre os dois, nas escolhas e acertos para o roteiro do filme.

Sendo assim, para averiguarmos esse estreitamento de opiniões na construção do roteiro de TM, entendemos, conforme Salles, que (2015):

[...] é interessante pensar que a rede da criação se define em seu próprio processo de expansão: são as relações que vão sendo estabelecidas durante o processo que constituem a obra. O artista cria um sistema a partir de determinadas características que vai atribuindo em um processo de apropriações, transformações e ajustes; que vai ganhando complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas. O que buscamos é a compreensão da tessitura desse movimento, para assim entrar na complexidade do processo. (SALLES, 2015, p. 33).

O roteiro de TM, enquanto obra que se encontrava em processo antes de se materializar na tela, é nosso objeto de análise, considerando os seus ajustes, cortes e acréscimos. O tratamento transcriativo dado à obra literária pelo romancista e pelo cineasta está explícito na própria escritura do roteiro e nos acréscimos feito à caneta por Jorge

⁴⁵ Essa citação foi retirada de entrevista concedida pelo autor para o Jornal “O Dia” em 15/11/1977 e será comentada no próximo tópico.

Amado⁴⁶ em algumas páginas dos datiloscritos. Como um dos nossos objetivos é o exame do processo de criação e recriação das obras, lançaremos um olhar sobre as partes manuscritas e os mecanismos de parceria entre romancista e cineasta. Por entendermos a parceria um aspecto importante, faremos um levantamento de artigos e entrevistas nos quais os roteiristas expõem o que pensavam no momento da concepção do roteiro e da produção fílmica, além de levarmos em consideração a atmosfera da criação em seus aspectos sociais e políticos. Nessa esteira, mais uma vez, recorreremos a Salles (2015) para referendarmos nossas escolhas e pensamentos sobre a temática e o caminho aqui percorrido:

Sob esta perspectiva, todos os registros deixados pelo artista são importantes, na medida em que podem oferecer informações significativas sobre o ato criador. A obra não é fruto de uma grande ideia localizada em momentos iniciais do processo, mas está espalhada pelo percurso. Há criação em diários, anotações e rascunhos. (SALLES, 2015, p. 36).

Pretendemos, além de analisar, juntar indícios desse processo de criação, amparando-nos nesses arquivos que guardam o pensamento de Amado e Santos sobre cinema e literatura, o diálogo do romancista com a cinematografia, e do diretor com a literatura e como isso repercute nas escolhas para a realização do filme.

Partindo dessa ideia, destacamos primeiro uma fala de Jorge Amado publicada no Jornal *O Dia*, no qual relata a sua experiência de trabalho com Nelson Pereira dos Santos e ainda comenta sobre o processo de criação do livro e do filme *Tenda dos Milagres*:

[...] nada do que está no livro, do que está no filme é inventado. São coisas que se passaram e que foram recriadas por mim e depois por Nelson. Eu recriei no livro, dentro das minhas limitações, e Nelson recriou no filme, com seu imenso talento e sua grande qualidade de cineasta. Nossa relação durante a adaptação de *Tenda dos Milagres* foi ótima. Porque Nelson não briga. Nelson concorda e depois faz o que quer. A relação foi inteiramente diferente. Porque eu nunca me meto em adaptação de livro meu, para nenhuma forma de comunicação [...] mas com Nelson não, com ele eu discutia muito, conversei muito, palpítei muito. Mas o Nelson fez uma coisa inteligente, me botou para trabalhar, enquanto isso ele filmava. Ele fez exatamente o que deveria ter feito – fez sua adaptação. Ele naturalmente conversou muito comigo, discutiu muito comigo. Eu disse tudo o que pensava e como pensava e ele fez exatamente o que achou que deveria fazer. O filme *Tenda dos Milagres* é uma obra de Nelson Pereira dos Santos, pensado, criado e concebido por ele. Mas não deixa de ser meu. Afinal, no sangue de Nelson que corre ali dentro há um pouco de meu sangue (AMADO, Jorge. Jornal *O Dia*. 15 de novembro de 1977).

⁴⁶ A funcionária da *Fundação Casa de Jorge Amado*, Marina Amorim, nos confirmou a informação de que a caligrafia, anotações feita à caneta, nos manuscritos do roteiro de *Tenda dos Milagres* é do escritor.

Mais uma vez a recorrência da parceria entre os dois é evidenciada na fala do romancista. Amado volta à questão de que não palpita em obras adaptadas de seus livros, no entanto, com Santos, sentiu-se à vontade para tal exercício. E faz, ainda, questão de frisar que a obra *Tenda dos Milagres* (filme) foi *pensada, criada e concebida* por Santos. Estaria o romancista eximindo-se ou furtando-se de sua participação na produção do roteiro do filme? Ou apenas um depoimento apologético com a finalidade de promover o trabalho de Santos? Mas a expressão que nos chama a atenção para uma análise do filme, retomando aquilo que apontamos, aparece quando o autor pontua, ao final da sua fala, que essa produção não deixa de ser sua também, “afinal, no sangue de Nelson que corre ali dentro há um pouco de meu sangue”. Entendemos essa assertiva como a demonstração das tendências e recorrências que ligam as suas obras ao conjunto cinematográfico do diretor, ou seja, o *presencismo* da arte de Amado que corre nas veias e no sangue de Santos.

Apesar dessa relação “presencial” entre os dois, o diretor Nelson Pereira dos Santos, ao falar nos extras do DVD do filme *Tenda dos Milagres*, demarca algumas dificuldades na construção do roteiro ⁴⁷: “Nesse livro do Jorge a dificuldade toda foi no roteiro. De fazer o roteiro, porque são muitos personagens, são muitas histórias, e em épocas diferentes. Estamos no presente, depois vamos para o passado remoto” (SANTOS, Nelson Pereira, DVD extras *Tendas dos Milagres*, Regina Filmes).

O relato do cineasta sobre a dificuldade de lidar com a imensa quantidade de personagens do livro se apresenta ainda mais perceptível quando notamos que estamos diante de um filme adaptado de um dos romances mais sofisticados do ponto de vista da técnica narrativa jorgeamadiana. O livro *Tenda dos Milagres*, como analisado no capítulo anterior, se constrói a partir de duas camadas temporais que enlaçam passado e presente na reconstrução da vida de Pedro Archanjo. Tal artifício literário, ao ser traduzido para o cinema, requer cortes e avanços temporais, com mudanças de focos e elipses em torno do enredo cinematográfico. Uma nova linguagem passa a ser assumida, então, na narrativa fílmica. Sobre o quesito linguagem, na reportagem *A Tenda de Nelson, percorrendo festivais*, em entrevista concedida ao jornalista Casimiro Xavier de Mendonça, no jornal *O Estado de São Paulo*, Santos discorre sobre esse tempo narrativo do livro amadiano e como foi resolvida essa questão ao transmutar o romance para o cinema:

A linguagem do escritor é tão importante como o próprio filme. E a forma de contar está intimamente ligada ao pensamento do autor. Esta mistura de presente, passado, passado remoto, obedece à estrutura do livro. E não creio

⁴⁷ Esse depoimento se encontra na versão mais recente dos extras do filme *Tenda dos Milagres*, uma versão remasterizada e distribuída, bem como patrocinada pela Petrobras. O projeto envolveu a recuperação de dezenove filmes do cineasta.

que isto seja difícil para o público. Por exemplo, o filme começa e termina com um momento de televisão. Como o ligar e o desligar de um aparelho. A televisão está sempre misturando tudo. Já é o espetáculo quando você liga o aparelho mas não é necessariamente o programa que você está querendo assistir. Essa sensação, esse ritmo está presente no filme. Mas porque o romance permitia e também procurei incorporar numa linguagem de cinema a forma narrativa do livro (*O Estado de São Paulo*, 23/09/1977).

Ao refletir sobre a linguagem do romance para o plano fílmico, NPS mostra o imbricamento de uma obra com a outra. Como afirma no depoimento reproduzido, sem desperdiçar os elementos narrativos do romance, mas os adaptando à esfera da linguagem audiovisual, o cineasta aproveita para recriar os tempos narrativos do romance de uma forma também metalinguística, isto é, se no romance temos o personagem-autor Fausto Pena que escreve um livro, na recriação fílmica, há a montagem de um filme dentro do filme. Esse recurso de contar o enredo -, puxado no romance pela voz de Fausto Pena, a quem foi incumbido de coletar dados da vida de Pedro Archanjo e anotar tudo, - no filme é transferido para uma sala de montagem.

Selecionamos para este capítulo cenas que demonstram as três dimensões dos tempos narrativos do romance e que foram levadas ao roteiro, destacando os mecanismos de montagem utilizados pelos adaptadores, além de algumas das escolhas realizadas na feitura desse novo material sígnico.

No roteiro, o recurso de recriação mencionado na entrevista do cineasta é logo usado na primeira cena denominada **SEQUÊNCIA NÚMERO 1 – SALA DE MONTAGEM (RIO DE JANEIRO)**. Vejamos como esse recurso é colocado nas páginas do roteiro:

Rio

SEQUENCIA NÚMERO 1 -- SALA DE MONTAGEM (RIO DE JANEIRO)

Terminados os letreiros, sobre o material documentario, ouve-se a voz de

FAUSTO PENA, imitando narrador de televisão (OFF):
Esta filme foi realizado à base do material por mim recolhido em pesquisa encomendada pelo grande sábio James D. Livingstone, cujos títulos são inúmeros: Professor da Columbia University, cidadão norte-americano, Prêmio Nobel, e se destina às comemorações nacionais do centenário de nascimento de master Pedro Archanjo, um dos maiores cientistas do Brasil e -- porquê não dizê-lo, DO MUNDO:

Enquanto Fausto fala, a tela mostra um retrato a óleo, extremamente acadêmico, moldura dourada e rococó, de um senhor professor da Faculdade de Medicina, vestido com a toga, a mão sobre o capelo, branco baiano ou seja mulato de pele clara e cabelo liso, ar austero, pose inteligente. A câmera mostra na parte inferior da moldura um cartão de ouro com a inscrição

Retrato de Prof. Archanjo
por Múcio Bertoli
pintor letrado.

A câmera demora-se parada durante um instante sobre a nobre figura vista no quadro de Bertoli.

A imagem do quadro é substituída por uma foto da época onde se vê um grupo de populares, em evidente sabornia, num botecuin barato --o santairo, Lídio Corró, Damião de Souza, o capoeirista Valdaloir, outros mais. Copos erguidos num brinde. Ao centro, um mulato velho, mal-ajambrado, de carapinha branca, óculos presos com barbante, cara debochada.

A câmera fixa o velho ou seja Pedro Archanjo.

VOZ DE DADA, montador do filme (OFF):
Essa esvasia-garrafa, quem é?

Figura 19.

3

A câmera mostra as mãos de Dadá que puxa o filme na moviola. Em seguida afasta-se para enquadrar Fausto Pena e Dadá.

FAUSTO PENA: aqui para nós, que ninguém nou ouça, esse é o verdadeiro Pedro Archanjo.

DADÁ: O tal, o famoso? O mesmo do quadro? Ah! essa não... O outro é um tipo importante, um figurão! Esse cabra aí tem cara de tudo menos de cientista...

FAUSTO PENA: E cara de cientista, como é? Eu sou um jovem cientista, tenho dois diplomas universitários, me-tre-ado em sociologia, sou professor da Católica, auto-ridade em africanologia...

Dadá: Bem, de óculos você dá para enganar, mas esse cafuso aí, não há óculos que dê jeito...

Aperta o botão da ^{mp}Vióla, aparece a ficha policial de Archanjo, com dois retratos, de frente e de perfil, e anotações sobre ele, de 1928. A câmera aproxima-se, mostra os retratos de um mulato vestido corretamente, ar grave mas sereno. Câmera detalha parte da informação: "Pedro Archanjo, dito Ojuobá, pardo, paisano e pobre, metido a sabiçã e a porreta. Perigoso."

VOZ DE DADÁ (OFF) -- Não tou dizendo? um marginal!

Move-se a moviôla, enquadrando o americano Livingstone.

VOZ DE DADÁ (OFF) -- Esse tem pinta de cientista.

VOZ DE FAUSTO PENA -- Mas essa, ora bolas! , é o grande, o indiscutível pai da sociologia moderna: James O. Livingstone!

VOZ DE DADÁ: Foi ele quem te pagou tudo isso?

VOZ DE FAUSTO (OFF) -- Em dólares, meu chapa, em dólares...

Figura 20.

Na **sequência número 1**, encontramos o personagem-narrador Fausto Pena com seu assistente de montagem, Dadá, em uma sala, montando uma espécie de documentário sobre a vida de Pedro Archanjo. Compreendemos que a resolução do fator tempo, ou o que já chamamos aqui de as camadas narrativas do romance, são solucionadas numa redução que se expressa na montagem da narrativa fílmica. O começo da transformação de livro em filme se passa na simbólica sala de montagem. Nessas primeiras páginas percebemos que os diálogos e as descrições de como se realizará a cena ocupam quase a mesma quantidade de caracteres. O personagem Dadá, que aparece primeiro em voz *off*, é acrescentado ao roteiro, trava diálogo com Fausto Pena e levanta as mesmas dúvidas, que estão no romance, sobre quem foi Pedro Archanjo.

Já nesta primeira sequência que abre o datiloscrito, a importância de Fausto Pena, assim como no romance, é também aqui relevante. No romance e no roteiro, aquele no plano da escrita e este na produção do filme, Pena funciona como a consciência narrativa que conduz o leitor/espectador a descobrir a vida de Pedro Archanjo e, nesse processo, ele também vai descobrindo o baiano. Ao cotejar as fontes, essa primeira cena descrita é retirada do segundo capítulo do livro e transferida para o roteiro em que temos a apresentação de Fausto Pena – escritor em primeira pessoa – para os seus leitores. Nessa passagem, ficamos sabendo como o cientista norte americano James D. Levenson chegou a Fausto Pena, como se deu a negociação da pesquisa e a coleta do material. Logo nas primeiras páginas do romance, é perceptível, no presente capítulo, a decorrência dos fatos, como se o narrador – Fausto Pena – tivesse “passando a limpo” para o leitor o início de uma história já acontecida. Daí acreditarmos que tal escolha de transferência signica ter sido levada para a sala de montagem do filme como mecanismo de solução para as mudanças temporais. Na sala de montagem – descrita no roteiro - Fausto Pena já obtivera o material da pesquisa, ali se concentra em juntar os fatos, limitar o enredo e cumprir sua missão, que é redescobrir Pedro Archanjo. No roteiro os recriadores dão a entender que é um filme sobre Archanjo montado por Pena.

A seguir ilustramos como se passa a cena no romance de Amado:

DE COMO O POETA FAUSTO PENA, BACHAREL EM CIÊNCIAS SOCIAIS, FOI ENCARREGADO DE UMA PESQUISA E A LEVOU A CABO

Encontrarão os leitores, nas páginas que se seguem, o resultado de minha pesquisa em torno da vida e da obra de Pedro Archanjo. Este trabalho foi-me encomendado pelo grande James D. Levenson, e pago em dólares.

Impõem-se alguns esclarecimentos preliminares, pois tal assunto resultou, do começo ao fim, um tanto absurdo, insensato jogo de equívocos.

Ao rever minhas notas, não posso fugir à evidência nelas expressa: sob muitos aspectos o contrassenso e o disparate permanecem, tudo confuso e obscuro apesar de meu esforço, real e ingente, creiam-me ou não.

Ao falar em dúvidas e incertezas, em imprecisões e mentiras, não me refiro apenas à vida do mestre baiano e, sim, ao conjunto de fatos, em sua complexidade: dos sucessos do passado distante às ocorrências dos dias de hoje com a sensacional entrevista de Levenson, da inaudita bebedeira nos festejos dos cinquenta anos até a noite do solene encerramento das comemorações do centenário. No que se refere à reconstituição da vida de Pedro Archanjo, a tanto não me propus nem o exigiu o sábio da Columbia, cujo interesse reduzia-se aos métodos de pesquisa e estudo e às condições de trabalho capazes de gerar e permitir a criação de obra tão viva e original. Encomendou-me apenas a colheita de dados através dos quais pudesse ter melhor ideia da personalidade de Archanjo, sobre quem ia escrever algumas páginas, espécie de prefácio à tradução de suas obras (AMADO, 2008, p. 17).

No roteiro, percebemos essa atmosfera da sintaxe amadiana, a forma gramatical de como o autor se expressa em seus livros preservada tanto na descrição quanto nas falas dos personagens no roteiro. A cena, descrita no livro, é suavemente distribuída em duas páginas dos datiloscritos; e o segundo elemento, o personagem Dadá é adicionado à narrativa, e a ele é também lançado trechos do romance que se fazem diálogos em sua voz, como, por exemplo, a seguinte passagem, que no romance consta em primeira pessoa na voz de Pena:

“Este trabalho foi-me encomendado pelo grande James D. Levenson, e pago em dólares” (AMADO, 2008b, p. 17).

No roteiro o diálogo a partir dessa frase é feito da seguinte maneira:

Voz de Dadá: Foi ele quem te pagou tudo isso?
Voz de Fausto (OFF) – Em dólares, meu chapa, em dólares...

(Trecho retirado do roteiro *Tenda dos Milagres*)

Percebemos que a inserção de mais um ator à cena é um recurso utilizado pelos adaptadores para transpor o enredo do livro de modo que não ficasse apenas à figura de Fausto Pena tecendo comentários do início ao fim. Nesse primeiro momento do roteiro, em cotejamento com o livro de Amado, percebemos cortes narrativos e a adição de personagens para a transposição cinematográfica.

Podemos ainda observar, nessa primeira cena do roteiro, um quadro da figura de Pedro Archanjo em destaque:

Enquanto Fausto fala, a tela mostra um retrato a óleo, extremamente acadêmico, moldura doirada e rococó de um senhor professor da Faculdade de Medicina, vestido com a toga, a mão sobre o capelo, branco baiano ou

seja mulato de pele clara e cabelo liso, ar austero, pose inteligente. A câmera mostra na parte inferior da moldura um cartão de ouro com a inscrição

Retrato do Prof. Archanjo
por Múcio Bartoli
pintor laureado

A câmera demora-se parada durante um instante sobre a nobre figura vista do quadro de Bartoli.

(Trecho retirado do roteiro *Tenda dos Milagres*)

A primeira aparição de Pedro Archanjo, portanto, é sugerida no datiloscrito a partir do quadro em destaque. Por se tratar de um resgate histórico, documental do baiano, uma moldura do bedel da Faculdade de Medicina é indicada como um registro temporal. Nessa mesma descrição cênica podemos observar como a movimentação de câmera aparece descrita e sua forma de atuação no contexto da filmagem, o que os manuais sobre roteiro chamam de “indicações técnicas”. Essas indicações técnicas, no primeiro momento do roteiro, não aparecem de forma separada, pelo contrário, estão junto com as descrições de cena.

É importante observar que nessa primeira sequência, o personagem Fausto Pena que é de grande importância na narrativa, não é descrito em suas características e aspectos físicos. Não encontramos, no roteiro, nada que diz respeito à aparência física da personagem Pedro Archanjo enquanto há a descrição de Levenson como aparece no romance.

O que fica premente nessa **sequência número 1** do roteiro é o gatilho acionado em torno da vida de Pedro Archanjo. Observamos em nossas análises que o transporte para uma sala de montagem cinematográfica é o modo como os roteiristas encontraram a fim de aproveitar os recursos narrativos do romance. Além de ser também uma forma de inserir o telespectador na busca da reconstituição da vida do mulato.

Na sala de vídeo temos um plano em que há o diálogo entre as personagens Dadá e Fausto Pena e, enquanto eles apontam no vídeo a figura do norte-americano, há um corte e o início da **sequência 2** em que aparece o personagem Levenson:

VOZ DE DADÁ (OFF) – Não tou dizendo um marginal:

Move-se a moviola, enquadrando o americano Livingstone.

VOZ DE DADÁ (OFF) – Esse tem pinta de cientista

VOZ DE FAUSTO PENA – Mas esse, ora bolas, é grande, o indiscutível pai da sociologia moderna: James D. Livingstone

(Trecho retirado do roteiro *Tenda dos Milagres*)

O diálogo serve para situar o telespectador da mudança que vai ocorrer. Doc Comparato (2009) chama esse recurso de “ganchos de diálogos” que, segundo o autor, “mantêm o público em suspenso e servem de ponte para o próximo capítulo [...]” (COMPARATO, 2009, p. 183). Da fala das personagens, demonstrada no diálogo, engata-se a sequência seguinte, em que temos uma entrevista coletiva na qual o norte-americano concede para falar da pesquisa que ele encomendou sobre Pedro Archanjo e da sua importância como intelectual que o influenciou com suas ideias sobre mestiçagem. A quantidade de personagens do tempo presente da narrativa aumenta, assim como os diálogos. Aqui temos a divisão temporal que acontece no romance, e passamos a perceber com mais nitidez que se trata agora de outro foco narrativo, como se vê nos datiloscritos adiante que apresentam a **SEQUÊNCIA 2 – SALÃO DO HOTEL DA BAHIA – INTERIOR – DIA – ENTREVISTA COLETIVA DE LIVINGSTONE**⁴⁸.

⁴⁸ Na escrita do roteiro alguns nomes encontram-se datilografados contrários quando comparados aos que estão no romance; ver por exemplo o nome Livingstone que destoa do romance, pois lá está escrito Levenson. Respeitamos no corpo do texto a forma como cada um é escrito.

41

SEQUENCIA 2 --SALÃO DO HOTEL DA BAHIA -- INTERIOR--DIA -- ENTREVISTA COLETIVA DE LIVINGSTONE

Abre-se a porta do elevador, aparece Livingstone. Fotógrafos, câmeras de TV, flash, Livingstone é um quarentão, bonitão, bem vestido, elegante mas de paletó esporte, cachimbo.

Grupos que o esperam, espalhados pelo salão. Professores universitários, consul americano, estudantes e intelectuais jovens (Toninho, Fausto Pena, Peçanha, Ildésio) grãfinas variadas (Mariucha Palanga), jornalistas (Ana Mercedes, Estacio Maia, Guido Guerra), cronistas sociais. (Um pelo menos deve ser veado). A vista do sábio, reação de admiração. Mulheres excitadas. Mariucha comenta para a vizinha:

MARIUCHA: Que pão! (morde os lábios).

Ana Mercedes liberta-se do braço de Fausto Pena, entrega-lhe o gravador e avança para o elevador de onde está saindo Livingstone.

Reação de Mariucha que comenta para a vizinha:

MARIUCHA: Lá vai a galinha...

Fausto Pena se afasta para não ouvir o comentário.

Livingstone pára fóra do elevador fascinado pela figura de Ana Mercedes. Sorri para ela. Ana se aproxima.

ANA MERCEDES: Alô, boy!

LIVINGSTONE: Hi!

Tira o cachimbo, beija a mão estendida de Ana e esta beija a mão dele, como é costume na Bahia. Depois oferece-lhe a face. Fotógrafos em delírio documentam o beijo. Comentários das grã-finas.

~~XX~~

MARIUCHA: Putinha mais oferecida...

ANA MERCEDES: I am reporter...

Ana leva Livingstone até o lugar que lhe foi reservado no centro do salão. Vão de mãos dadas.

Garções começam a servir uisque e salgadinhos, batidas, etc.

Fausto Pena apesar da dor de corno, disputa um uisque.

Livingstone senta-se. Ana Mercedes, de pé a seu lado, ofere-

Figura 21.

ce-lhe uisque.

LIVINGSTONE: Prefiero una batida. Puede ser? (dirigindo-se aos demais): I'm ready. Podemos empezar.

ESTACIO MAIA (ponde-se de pé, jovem, bonito, loiro e cheio de si): Na minha opinião, depois de Marcuse, a obra de Marx está superada e assumiu um caráter reacionário. O senhor concorda?

Linvingstone olha o umbigo de Ana Mercedes, ~~XXXXXXXXXX~~ murmura enquanto tira o cachimbo:

--~~Silly~~... (alteia a voz) Solamente un tonto podría opinar sobre la obra de Marcuse y la actualidad de Marx en una conferencia de prensa y yo puedo garantizar-le que no soy idiota.

ILDASIO: O senhor que tanto tem estudado o problema de raças acredita que as medidas de integração tomadas pelo governo americano sejam a boa solução?

LIVINGSTONE: Me gustaría creer en eso, pero no lo creo.

MAIA : Quer dizer que a negritude é realmente a única teoria justa para solucionar o problema? Aliás é o que penso.

LIVINGSTONE: He expresado repetidas veces, em libros y articulos que solamente la mezcla de raças, de sangres, de culturas llevará a la solucion del problema racial. Todo lo más desemboca en el racismo. (pausa) Yo vine a Bahía exatamente porque aqui vivió e trabajó un sábio qui en su obra monumental que voy divulgar en los Estados Unidos, defendió esa tesis y possibilitou la formation de una sociedad mestiza. Fue uno de los mas grandes etnologos e sociologos de nuestra epoca. Ustedes ciertamente ya lo devem cuenta que hablo de Pedro Archanjo-

Ao ouvir o nome de Pedro Archanjo há um silencio geral e os espectadores se entrelham mas fica evidente a ignorancia total sobre o autor citado.

FOCA (do fundo da assistencia, rompendo o silêncio):

Figura 22

libros, de las ideas...

6

obra...
--Repita o nome, por favor?

LIVINGSTONE (fazendo um esforço de pronuncia):

Pe-dro Ar-chan-jo'

FOCA (insistindo): E o que foi que esse Archanjo fez?

Risas gerais, gosando o foca mas curiosidade geral pela resposta.

LIVINGSTONE (surpreso ante a pergunta): Usted es periodista e no sabe lo que hice Maestro Archanjo? Increible!

MARIUCHA (para os vizinhos): É músico, é maestro.

LIVINGSTONE: Sus libros demonstam, probam que sólo la mezcla de razas soluciona el problema y lleva a la construction de una sociedad radicalmente democratica. Pero ustedes saben tudo eso mejor que yo. El resultado de la obra de Archanjo está delante de nuestros ojos...

Toda a assistencia, procura a prova com os olhos, onde estará ela? Alguns chegam a se por de pé.

LIVINGSTONE: La señorita aqui a mi lado nació de los libros, de las ideas de Archanjo. Ela é fruto de su obra...

Figura 23

Os autores dão continuidade à mesma lógica sequencial do romance. Essa sequência foca-se majoritariamente no personagem James D. Levenson, na balbúrdia que é sua chegada ao Brasil e na expectativa da revelação e descobrimento sobre Pedro Archanjo. Escrita em três páginas, a cena desenrola a passagem do norte-americano no Brasil, o assédio que sofre da imprensa e a visibilidade que é conferida a Archanjo pelo pesquisador. Novos personagens surgem, a trama ganha mais corpo, e de Fausto Pena como centro narrativo (narrador em primeira pessoa) passamos a outro foco de cena.

Ao contrário de Fausto Pena, do qual não encontramos nada de suas características físicas, é de James D. Levenson a descrição física que inicia esta segunda sequência. A descrição do personagem também está presente no romance, o que demonstra a assimilação que os roteiristas trouxeram do prototexto para a recriação. Em torno ainda da construção da palavra no roteiro, rubricas de fala são colocadas entre parênteses para marcar como os atores devem se postar na encenação. É possível ler também, entre parênteses, outros tipos de recursos narrativos para informar a produção sobre a composição e ânimo cênico do elenco. No segundo parágrafo, da primeira página, temos essas distribuições:

Grupos que o esperam, espalhados pelo salão. Professores universitários, consul americano, estudantes e intelectuais jovens (Toninho, Fausto Pena, Peçanha, Ildásio) grã-finas variadas (Mariucha Palanga), jornalistas (Ana Mercedes, Estacio Maio, Guido Guerra), cronistas sociais. (Um pelo menos deve ser veado). A vista do sábio, reação e admiração. Mulheres excitadas.

(Trecho retirado do roteiro *Tenda dos Milagres*)

Além de indicar os personagens que compõem cada grupo, colocados entre parênteses, na marcação dos cronistas sociais, a indicação de que “um pelo menos deve ser veado” faz alerta para a atuação da cena.

Mais uma vez a presença marcante dos diálogos amadianos são evocados na **sequência número 2**. No roteiro as falas de Levenson, sempre em resposta às perguntas dos jornalistas, são adaptadas ao espanhol, já no romance estão em português.

No romance essa cena é extraída do capítulo intitulado: **DA CHEGADA AO BRASIL DO SÁBIO NORTE-AMERICANO JAMES D. LEVENSON E SUAS IMPLICAÇÕES E CONSEQUÊNCIAS**. O capítulo se desdobra em três tópicos, mas as escolhas dos roteiristas centram-se no primeiro tópico, exatamente na entrevista coletiva e na cena em que Ana Mercedes, namorada de Fausto Pena, encanta-se pelo gringo, criando ciúmes em Pena. Além dos embates com a imprensa que Levenson trava ao falar sobre Pedro Archanjo. Segue a cena em questão retirada do romance de Amado:

- Mas é um pão! Ai, meu Deus, um pão de mel! – Exclamou Ana Mercedes, dando um passo à frente, a destacar-se, palmeira tropical, da massa de jornalistas, professores, estudantes, grã-finas, literatos, vadios, ali reunidos, no amplo salão do grande hotel, à espera de James D. Levenson para a entrevista coletiva.

Microfones das estações de rádio, câmeras de televisão, refletores, fotógrafos, cinematografistas, um cipoal de fios elétricos, e por entre eles a jovem repórter do Diário da Manhã atravessou, risonha e rebolosa, como se encarregada pela cidade de receber e saudar o grande homem.

[...]

O americano saíra do elevador e detivera-se a olhar a sala e a deixar-se ver: um metro e noventa de estatura, o físico de esportista, o jeito de ator, cabelos loiros, olhos azul-celeste, cachimbo, quem lhe daria os quarenta e cinco anos de seu curriculum vitae? As fotos de página inteira nas revistas cariocas e paulistas eram responsáveis pelo mulherio presente, mas todas imediatamente constataram: o material ao vivo excedia de muito os retratos. Que homem!

- Despudorada! – disse uma delas, de peitos de rola; referia-se a Ana Mercedes.

Fascinado, o sábio fitou a moça: vinha decidida em sua direção, o umbigo de fora, nunca vira andar tão de dança, corpo assim flexível, rosto de inocência e malícia, branca negra mulata.

Veio e parou em sua frente – não era voz, era gorjeio:

- Alô, boy!

- Alô – gemeu Levenson, retirando o cachimbo da boca para beijar-lhe a mão.

As mulheres estremeceram, em uníssono suspiraram, aflitas, em pânico. Ah! essa Ana Mercedes não passava mesmo de uma reles putinha, jornalista de araque, poetisa de merda, aliás quem não sabe que seus versos são escritos por Fausto Pena, o corno do momento?

[...]

Depondo o copo, imenso de importância e erudição, de suficiência e empáfia, levantou-se o redator do *Jornal da Cidade* e crítico de literatura, Júlio Marcos. [...] Em nome do *Jornal da Cidade* – e dos intelectuais mais avançados – fez a primeira pergunta, a primeira e esmagadora:

- Desejaria ouvir, em poucas palavras, a opinião do ilustre professor sobre Marcuse, obra e influência. Não lhe parece que, depois de Marcuse, Marx é uma velharia inútil? Concorda ou não?

[...]

James D. Levenson aspirou a fumaça do cachimbo, olhou com ternura o umbigo de Ana Mercedes, flor em campo de sonho, poço de profundo segredo, e respondeu em espanhol gutural, com aquela grosseria que vai tão bem aos artistas e aos sábios:

- A pergunta é idiota e só um leviano ou um cretino iria opinar sobre a obra de Marcuse ou discutir a atualidade do marxismo nos limites de uma entrevista à imprensa. Se eu tivesse tempo para uma conferência ou uma aula sobre esses assuntos, muito bem; mas não tenho tempo nem vim à Bahia para falar de Marcuse. Vim até aqui para conhecer a cidade onde viveu e trabalhou um homem notável, de ideias profundas e generosas, um criador de humanismo, vosso concidadão Pedro Archanjo. Para isso, e somente para isso, vim à Bahia (AMADO, 2008, p. 22-23-24).

Nota-se ainda que as mudanças também foram empreendidas no plano das falas e nos nomes das personagens. No livro, temos a figura do jornalista Julio Marcos, que desaparece

no roteiro e surge em seu lugar Estácio Maia. A recriação para o roteiro fica evidenciada a partir do enxugamento que o gênero da narrativa cinematográfica exige.

A transposição para o roteiro, a fim de ser levado às telas, centra-se no jogo de imagens com foco na ação dramática e na objetividade das falas. O tempo na narrativa cinematográfica não é, como sabemos, o tempo de um romance, portanto esse enxugamento, centra-se mais no espírito da obra. Nesse sentido, Doc Comparato (2009, p. 315): diz que “Dependendo do material a ser adaptado e do grau estendemos, reduzimos, mudamos de época ou não, acrescentamos ou diminuimos personagens, mantemos ou nos desviamos da narrativa original e assim por diante”. Esse desvio possível no processo da adaptação, nessas páginas de cenas recriadas do romance de Amado, foi feito de modo a adequar-se a proposta de inteligibilidade, variação necessária que acompanha todo processo de mudança de um suporte sígnico para outro.

Demonstrando, por fim, mais um tempo narrativo que se desenvolve do romance ao roteiro, passamos agora à sequência em que surge Pedro Archanjo. Até aqui nos debruçamos sobre as camadas textuais de dois tempos anteriores divididos por Nelson Pereira dos Santos como “presente e passado remoto”. O tempo narrativo que o protagonista Pedro Archanjo viveu (1904) é anterior aos dos demais personagens (1969). No roteiro, o intelectual baiano surge depois das buscas e pesquisas realizadas por Pena, que já iniciara o filme sobre a vida de Archanjo.⁴⁹

O tempo narrativo do passado remoto em que vive Pedro Archanjo, se inicia na **SEQUÊNCIA NÚMERO 31 – RUAS, LADEIRAS – EXTERIOR – NOITE.**

É nessa sequência que surge Pedro Archanjo e a terceira camada narrativa. Vejamos a página do roteiro a que nos referimos:

⁴⁹ Nos datiloscritos que tivemos acesso, e que aqui são analisados, algumas sequências e páginas se perderam, ficando incompletas, o que deixa lacunas para nossas análises. Há dúvidas sobre alguma menção de Archanjo, enquanto ação narrativa, pois até então o personagem era apenas citado.

B/

SEQUENCIA Nº 31 -- RUAS, LADEIRAS -- EXTERIOR - NOITE

Ano de 1904.

O Afoxé dos Filhos da Bahia desponta na esquina do Politeama.

VOZ DE FAUSTO PENA : (OFF) Por ordem do Doutor Francisco Antonio de Castro Loureiro, diretor da Secretaria de Polícia, e "por motivos ~~éticos~~ étnicos e sociais, em defesa das famílias, dos costumes, da moral e do bem-estar público, no combate ao crime, ao deboche e à desordem, foi proibida a saída e os desfiles dos afoxés..."

O povo vem correndo para ver. Bate palmas, grita, pula e dança, em louco entusiasmo.

O tema do afoxé é Zumbi dos Palmares, de um lado os escravos insurretos e, do outro, os mercenários dos escravocratas, à frente Domingos Velho.

No Afoxé todo o grupo da Tenda dos Milagres participa. Lídio Corrô, Manuel Praxedes, o galego Peco Muños representando Domingos Jorge Velho, fardado. Lídio Corrô é o mestre de cerimônias, junto a ele vêm Pedro Archanjo, Valdeloír, mulheres frequentadoras da Tenda. Entre elas, dançando, Rosa de Oxelá. Dança com Lídio e também com Domingos Jorge Velho, que, de chicote em punho, tenta dominá-la.

A polícia invade a praça, a cavalaria espalha a multidão, o Afoxé é cercado, o pau come. A turma do Afoxé foge pelas esquinas. Um beleguim aponta para Pedro Archanjo:

BELEGUIM: Prendam aquele pardo, ele é o cabeça de tudo!

Quando o soldado vai segurar Archanjo, o moleque Damião, futuro Major Damião, dá-lhe um encontrão, derruba-o, apodera-se de seu boné, sai correndo. Archanjo desaparece num beco.

CORTA PARA

Figura 24

O começo da cena se dá com Fausto Pena em voz *off*, sinalizando a entrada para o passado remoto na vida de Pedro Archanjo. Pena é o guia da narrativa no roteiro, faz a ponte de um tempo a outro entre os personagens e conduz, sutilmente, o telespectador.

Quando observamos a estrutura de como é montada a cena, a presença narrativa é bastante notória nessa sequência. A forma como o enredo é descrito utiliza muito das linhas do romance, existindo apenas uma fala direta que é a do soldado de polícia, o beleguim. No romance e no roteiro são quase escassa a quantidade de falas, ficando mais na narração dos fatos. A cena ocorre em clima de festa: o carnaval baiano, o bloco dos Afoxés na rua e a perseguição policial dão o tom. Nota-se, portanto, que se trata de uma cena de ação, desse modo, os diálogos tendem a se reduzir para focar no jogo de imagens que a situação cênica exige.

Ainda, outro detalhe que aparece demarcado no texto é o ano 1904 que vem datilografado logo no início da página, servindo para indicar à produção do filme para qual tempo está sendo levado.

No romance de Amado, este capítulo está descrito como **ONDE SE CONTA DE ENTRUDOS, BRIGAS DE RUA E OUTRAS MÁGICAS, COM MULATAS, NEGRAS E SUECA (QUE EM VERDADE ERA FILANDESA).**

Na trama temos o cenário da proibição dos grupos afro-brasileiros, os afoxés que desfilam no carnaval da Bahia daquele ano, que, conforme já mencionado, vem indicado no começo da cena. Vejamos como se realiza no romance a cena:

O povo veio correndo para ver e batia palmas, gritava, a pular e dançar, em louco entusiasmo. Veio o entrudo inteiro: máscaras, zé-pereiras, mandus, zabumbas, fantasias, blocos, cordões, esfarrapados, cabeçorras, caretas. Quando o afoxé despontou no Politeama, ouviu-se um grito unísono de saudação, um clamor de aplauso: viva, viva, vivoô!

A surpresa fazia o delírio ainda maior: o dr. Francisco Antônio de Castro Loureiro, diretor interino da Secretaria de Polícia, não proibira “por motivos étnicos e sociais, em defesa das famílias, dos costumes, da moral e do bem-estar público, no combate ao crime, ao deboche e à desordem”, a saída e o desfile dos afoxés, a partir de 1904, sob qualquer pretexto e onde quer que fosse na cidade? Quem ousara, então?

Lá estava Zumbi de pé sobre a montanha, a lança em punho, o torso nu, uma pele de onça tapando-lhe as vergonhas. O grito de guerra marca a dança dos negros fugidos dos engenhos, do relho, dos capatazes e senhores, da condição de alimária, recuperados homens e beligerantes; nunca mais escravos. Numa ala, os guerreiros seminus, na outra os mercenários de Domingos Jorge Velho, o escravocrata, cabo de guerra sem dó nem piedade, sem lei e tratados.

[...]

Veio o Carnaval inteiro e com ele a cavalaria e a polícia. O povo reagiu, na defesa do afoxé, morra Chico Cagão, morra intolerância. A batalha se estendeu, os cavalarinos desembaiaram as espadas, foram

batendo, pisando e derrubando nas patas dos cavalos – o afoxé dissolveu-se na multidão. Gritos e ais, morras e vivas, gente machucada, correrias, quedas, trompaças, alguns guerreiros presos pelos esbirros, soltos pelo povo contumaz na briga e na folia.

Foi assim a primeira e última apresentação, o desfile único do Afoxé dos Filhos da Bahia, trazendo à rua Zumbi dos Palmares e seus combatentes.

Um beleguim gritava ordens:

- Prendam aquele pardo, ele é o cabeça de tudo.

Mas o pardo cabeça de tudo, Pedro Archanjo, sumira num beco, ladeira abaixo, com mais dois. Um deles devia ser secretário de Zumbi, posto que, além de tanga, levava caneta, pergaminho e um tinteiro azul a tiracolo (AMADO, 2008, p. 67-68).

Assim como no romance, *ipsis litteris*, o diálogo do beleguim é transposto ao roteiro. Percebemos que nomes como o de Lídio Corró, Manuel Praxedes, Valdeloír e Rosa de Oxalá que fazem parte da vida social do protagonista não estão descritos nessa parte da trama amadiana, no entanto, são adicionados no roteiro. Em ambos se evidencia a forma narrativa da cena, como dito, o clima de ação. No roteiro, essa é a sequência em que primeiro aparece Pedro Archanjo. Sua entrada à narrativa é feita por sugestões de imagens e forte ação dramática, não lhe sendo ainda imputado nenhum diálogo. Essa sequência em que o protagonista é inserido na trama roteirística tem a particularidade de ser expressamente imagética, o que reforça a ideia máxima e o caráter dos roteiros fílmicos enquanto gênero de uma produção que serve para a criação de imagens aos écrans.

Ao adentrarmos no universo de produção do roteiro cinematográfico em questão, invadimos o campo da recriação artística e mutabilidade dos gêneros, da tradução intersemiótica que se preservou em datiloscritos.

Se os roteiros são, conforme Salles (2010, p. 172), “textos que seguem determinado padrão de apresentação, e carregam marcas inevitáveis do estilo de cada roteirista”, é possível ver nessas páginas marcas de dois criadores que se uniram para recriar uma grande obra da literatura brasileira. Além do projeto de um futuro produto audiovisual, nessas páginas amareladas dos datilografados, encontramos, ainda, um projeto estético e uma profunda afinidade política e cultural. Parceria que adiante se expressou no plano cinematográfico, no filme *Tenda dos Milagres*, que será nosso próximo item de análise.

Capítulo 4

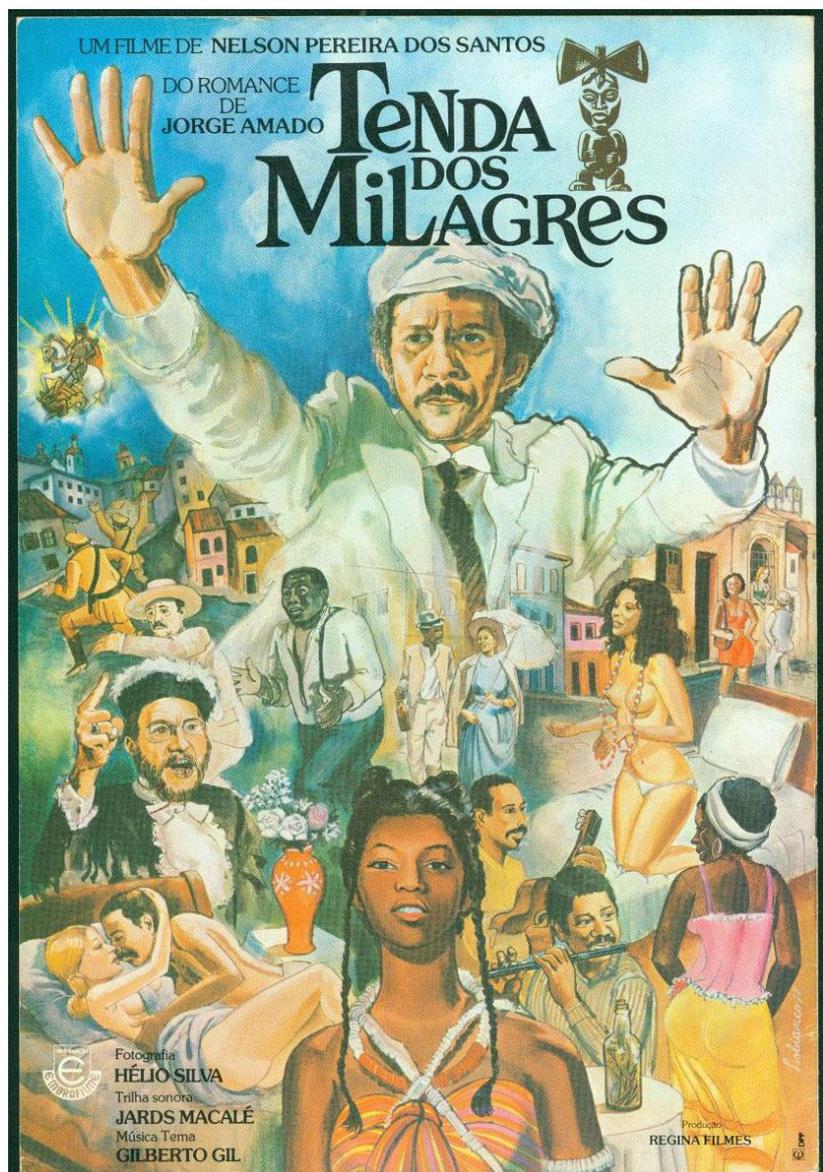


Figura 25. Imagem do encarte do DVD filme *Tenda dos Milagres*.
Autor: Pedro Hélio Lobianco

4 *Tenda dos Milagres: do roteiro ao filme*

Na primeira capa do filme *Tenda dos Milagres* encontramos referências aos temas amadianos que estão no filme e são sintetizados na gravura. Pedro Archanjo, – o protagonista, – é apresentado em plano central e superior aos demais personagens, que aparecem isolados ou em reproduções imagéticas de cenas do filme. No letreiro da capa a descrição: **Filme de Nelson Pereira dos Santos. Do romance de Jorge Amado.**

Tenda dos Milagres é o décimo segundo filme de Nelson Pereira dos Santos e a terceira película do cineasta adaptado de uma obra literária e o primeiro filme de Santos sobre a obra do baiano. Lançado na década de 70, o filme de NPS consagra à crítica brasileira um rico material sobre o contexto das produções audiovisuais no país de uma adaptação cinematográfica de importante obra da literatura brasileira. Neste item final da tese, percorremos a análise em torno do roteiro do filme e sua realização na película, o filme como produto final da adaptação, as cenas que foram às telas e se concretizaram nas lentes do diretor.

A partir daqui pensamos mais detidamente sobre o universo da recriação cinematográfica em si, a adaptação como defendida por Hutcheon (2011) como *produto e processo* e esse modelo de análise aplicado ao filme *Tenda dos Milagres*, como o resultado dessa criação de Nelson Pereira dos Santos da obra jorgeamadiana.

A palavra transformada em imagem. Adentramos, portanto, à última mudança signífica a que nosso trabalho se propõe. Ao discutir sobre as relações entre literatura e cinema, é preciso levar em consideração que o filme de NPS ganha forma ao sair do roteiro e se transforma em produto audiovisual. Pensar esses processos de transformações de um sistema para outro, agora voltado especificamente para o filme, é lançar um olhar à recriação de Santos, averiguando a forma como o diretor priorizou determinados pontos do roteiro à cena, o estilo que o cineasta escolheu para sua versão fílmica, observando desde o romance, passando pelo roteiro até chegar às lentes da câmera. Desse modo, entendemos que, ao transpor o texto amadiano para o cinema, o diretor produz um novo signo, signo plurivisual, um novo objeto. Esse processo, evidentemente, passa pela estreita, e já tão aqui discutida, relação entre literatura e cinema e o universo das recriações artísticas, dos signos. Por isso, nesse primeiro momento, nos detemos a refletir esse gesto da tradução, agora situando o filme nesse universo, para depois atentarmos às imagens que foram capturadas, obtidas dessa transformação.

A mudança que NPS empreende como resultado em seu filme, a translação dos signos, o que se ganha e o que se perde situam o cineasta como o tradutor da obra de Amado, pensando a partir das ideias de Walter Benjamin em *A tarefa do tradutor* (2008):

[...] do mesmo modo que a tradução é uma forma própria, assim também a tarefa do tradutor tem a sua especificidade e deve distinguir-se claramente da do poeta. Essa tarefa consiste em encontrar a intencionalidade, orientada para a língua da tradução, a partir da qual nesta é despertado o eco do original. (BENJAMIN, 2008, p. 91)

Essa ideia do crítico se soma à anteriormente defendida de que Santos também é um intérprete da literatura amadiana. Essa tarefa a que NPS se designa de traduzir uma narrativa do porte de *Tenda dos Milagres* ao cinema é realizada por meio dessa translação do romance a outra língua, nesse caso a língua cinematográfica. A procura do espírito amadiano, a captação da atmosfera do romance, a intencionalidade desse “eco do original” que fala o filósofo, é o que vemos na língua nova traduzida ao cinema.

A partir desses ecos e da tradução realizada, aqui vamos nos deter as escolhas de NPS que saíram do roteiro e foram à cena cinematográfica. Análises estas, feitas de acordo com esses pressupostos teóricos aqui citados de como entendemos as recriações dos signos artísticos e suas interpretações.

Nossas escolhas de cenas remetem às páginas dos datiloscritos do roteiro que têm os tempos narrativos em diferentes momentos da trama, como anteriormente demonstrado. De maneira geral, a rigor, o tempo espacial e narrativo que perpassa o filme pode ser dividido em três tempos: o presente da narrativa, passado recente e passado remoto com a vida de Pedro Archanjo. No primeiro tempo, quando logo se inicia, temos o personagem Fausto Pena transformado em cineasta, montando um filme sobre a vida de Pedro Archanjo; em seguida temos o primeiro passado que tratamos aqui como passado recente, em que se investiga quem foi Archanjo, esse tempo narrativo se passa na Bahia com a adaptação da obra para o ano de 1975, período das gravações do filme; e o terceiro tempo, a vida do próprio Pedro Archanjo que à medida que vão surgindo histórias suas, cenas vão sendo mostradas de forma intercaladas que retomam ao ano de 1904, década que o personagem viveu. Estes três tempos narrativos que se encontram no filme foram anteriormente mostrados nas páginas do roteiro, nosso objetivo agora é realizar um exame dessas cenas e sua realização no plano e na linguagem fílmica.

Anterior à primeira sequência que pretendemos analisar, como dito na entrevista de NPS ao jornal *O Estado de São Paulo*, o filme inicia e finaliza como um programa de televisão. A primeira imagem que surge na tela é de uma apresentadora que anuncia: “Na Bahia tempo bom, temperatura amena. Boa noite”. Após essa fala, começa a passagem dos créditos que abre o filme com as indicações de produção, atores, equipe técnica. As notificações são feitas tendo como fundo imagens históricas da Bahia do século XIX e início do século XX. As imagens já suscitam, na abertura da película, o caráter histórico que a obra de Jorge Amado resgata dos antepassados negros que formaram o Brasil e que Santos contempla logo na abertura. Uma dessas imagens é a de Manuel Querino, personagem histórica da cidade de Salvador, usada como inspiração para compor Pedro Archanjo. A trilha sonora escolhida foi a canção de Gilberto Gil, “Babá Alapalá”, que aborda essas ancestralidades afrodescendentes.



Figura 26. Apresentadora de tevê



Figura 27. Letreiro do filme



Figura 28. Surgem os créditos

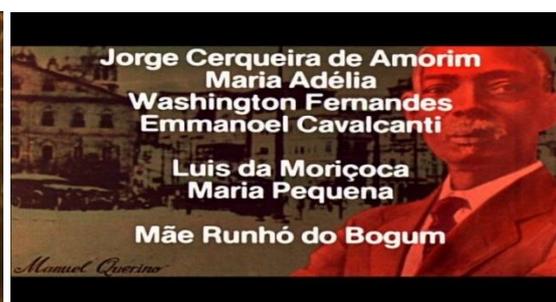


Figura 29. Imagem de Manuel Querino



Figura 30



Figura 31

Da forma como se inicia o *incipit* fílmico, assim se finaliza com os letreiros da abertura e as imagens de fundo. Em seguida, entra a primeira cena do filme, a sequência número 1 que está descrita no roteiro como **SEQUÊNCIA NÚMERO 1 – SALA DE MONTAGEM (RIO DE JANEIRO)**.

A primeira escolha de NPS ao transpor o filme para o cinema foi o começo na sala de montagem. Acreditamos que essa escolha se deu a fim de resolver a questão da engrenagem textual dos tempos narrativos do romance. Fausto Pena, interpretado pelo ator Hugo Carvana, passa a ser um montador, junto com seu assistente, Dadá, interpretado pelo ator Severino Dadá, que não está no livro, mas é acrescentado ao roteiro e à película. A função de Dadá é ser um interlocutor que enseja a discussão e as descobertas sobre Archanjo, além da questão da produção cinematográfica no país. É a partir dessas discussões que são levantadas questões acerca da produção do filme, de um personagem desconhecido, e sobre os investimentos dispensados para escrever, copilar material e como tudo isso pode se transformar em matérias fílmicas. Os investimentos, portanto, que FP⁵⁰ recebe para escrever, compilar material sobre PA⁵¹ agora são matérias fílmicas. A voz *off*, de Fausto Pena, indicada no roteiro, desaparece e é posta como diálogo entre os dois personagens. Segue o diálogo fílmico dos personagens enquanto ocorre a montagem:

Fausto Pena: Aí, Dadá. O filme pesquisa a vida de Pedro Archanjo um baiano do passado que a polícia da época classificava como um pardo, paisano e pobre metido a sabichão e a porreta. Mas que na realidade era um dos maiores cientistas sociais do mundo. Do mundo não, do Brasil, né, Dadá? É do Brasil... Mas é claro, Dadá, se foi um dos maiores cientistas do Brasil tem que ser do mundo. Claro. Vê só, bota aí. Pedro Archanjo Ojuobá um dos maiores cientistas do mundo.

Dadá: É... mais para mim esse cabra aí não tem cara de cientista não.

⁵⁰ FP abreviação do nome Fausto Pena

⁵¹ PA abreviação do nome Pedro Archanjo

Fausto Pena: Ah, Dadá, e cientista tem cara, Dadá? Eu por exemplo não tenho cara de cientista desses que você esta acostumado a ver na televisão. Mas sou formado em antropologia, sociologia, teologia e psicologia.

Dadá: Você ainda passa botando uns óculos, mas esse Archanjo não. [...] Sem querer ofender a ninguém, para mim que tem pinta de cientista é esse cara aí. (Trechos retirados do filme *Tenda dos Milagres*)



Figura 32. Moviola. Sala de montagem



Figura 33. Mãos de Dadá



Figura 34. Fausto Pena explica a importância de Pedro Archanjo.



Figura 35. Dadá com cara de desdém.

Primeiro a câmera mostra a moviola, a mão do montador que é projetada em close. A câmera se afasta, o quadro se abre e os dois personagens são apresentados. Essa indicação cênica está como no roteiro, em que as mãos de Dadá, que abrem o filme, seriam expostas junto com a moviola. Em seguida, decorrem imagens dos dois produzindo o filme sobre Archanjo e discutindo o tom, as escolhas e como será feito o filme sobre o baiano.

Outro detalhe que está descrito no roteiro e que foi substituído pelo contexto de produção é que na cena apareceria um retrato a óleo de um professor da Faculdade de Medicina, fazendo menção aos catedráticos que permearam toda a vida de PA. Esse retrato a óleo é substituído por um cartaz da Associação Brasileira de Documentaristas, como vemos na figura 34. Essa mudança decorre pelo fato de NPS, como crítica tangenciada em seu filme, trazer à discussão, já que o contexto é o de montagem cinematográfica, as dificuldades de fazer cinema no Brasil. Entendemos que tal escolha do cineasta passa pelo pressuposto

teórico aqui discutido sobre a adequação cultural, conforme Diniz (1999), que as traduções exigem e os tradutores o fazem de acordo com a época e a crítica que pretendem empreender com a nova obra. A narrativa de Amado é de 1969, a produção do filme ocorre em 1975, o dilema do ser escritor que FP vive no livro é transferido para o filme como o dilema de ser cineasta.

Além dessas inserções que são feitas no desenrolar dessa sequência que destoa do roteiro aqui analisado, temos a presença, já nessa primeira sequência, da personagem Ana Mercedes, vivida pela atriz Sônia Dias que, no roteiro, não aparece. Em uma espécie de antessala, Ana Mercedes aguarda a montagem do filme e cuida de partes burocráticas da produção. Nos datiloscritos, a personagem só apareceria na sequência número 2.



Figura 36. Aparição de Ana Mercedes



Figura 37. Ana Mercedes ao fundo, entre Fausto Pena e Dadá.

O ambiente cênico descrito no roteiro e a organização dos objetos que comporiam a *mise-en-scène* não se fazem presentes no filme. Ocorre uma modificação estética na cena e o acréscimo de mais uma personagem, no caso Ana Mercedes. Além da modificação dos diálogos, o que é já esperado, os objetos descritos no roteiro não aparecem para compor a cena. Citamos, para exemplo, o retrato do Prof. Archanjo em pintura e imagens de populares da sua época (mestre Lídio Corró, Damião, o capoeirista Valdeloir) já como forma de ir apresentando os personagens e mostrando o material coletado do ciclo de vida de PA. No roteiro a cena é descrita da seguinte forma:

A imagem do quadro é substituída por uma foto de época onde se vê um grupo de populares, em evidente esbornia, num botequim barato – o santeiro. Lídio Corró, Damião de Souza, o capoeirista Valdeloir, outros mais. Copos erguidos num brinde. Ao centro, um mulato velho, mal-ajambrado, de carapinha branca, óculos presos com barbante, cara debochado.

A câmera fixa o velho ou seja Pedro Archanjo

(Trechos retirados do roteiro *Tenda dos Milagres*)

Em contrapartida, essa substituição do retrato de Pedro Archanjo é feita com as imagens do filme que está sendo construído. Quando discutem sobre a personagem, logo após a fala de Dadá, ao mover a moviola, surgem as duas imagens de Archanjo que distinguem as passagens de anos do personagem. Uma fase mais jovem, interpretada pelo ator Jards Macalé, e a seguinte, Archanjo mais maduro, interpretado pelo ator Juarez Paraíso.



Figura 38. Jards Macalé interpreta Archanjo na primeira fase, mais jovem.



Figura 39. Juarez Paraíso como Archanjo mais velho.

Sobre esses aspectos das mudanças do roteiro à cena, Bordwell e Thompson (2013) explicam que os roteiros de cinema quando levados à filmagem são constantemente alterados. Segundo os autores:

Alguns diretores permitem que os atores modifiquem o diálogo, e os problemas na locação ou no set podem exigir mudanças na cena. Na fase de composição, as cenas do roteiro que foram de fato filmadas são frequentemente condensadas, reorganizadas ou inteiramente descartadas (BORDWELL e THOMPSON, 2013, p. 51).

No caso da sequência número 1, encontramos alguns desses fenômenos citados pelos teóricos como a reorganização, o descarte e o acréscimo, constituintes do processo de filmagem.

Após a cena da discussão de Pena com Dadá, sobre o perfil científico de Pedro Archanjo, se este tem ou não “cara de cientista”, segue-se a cena da montagem fílmica. Neste momento, surgem comentários à figura de James D. Levenson, nome que integra material recolhido do passado mais recente. A partir da fala de Dadá: “Sem querer ofender a ninguém, para mim que tem pinta de cientista é esse cara aí”, saímos do tempo presente, da

sala de montagem, e entramos para o passado recente do filme, a vinda do norte americano ao Brasil. O espaço cênico muda agora para a Bahia. Sua chegada ao hotel em Salvador, a recepção dos jornalistas e intelectuais, o alvoroço em torno do nobel norte-americano e a presença exótica de Ana Mercedes que ganha mais força, sobretudo porque atrai os olhos do gringo. Passamos à sequência número 2, que ocorre no hotel, na Bahia.

Nessa sequência as descrições físicas sobre Levenson, como anteriormente citadas, são bem descritas. No roteiro a aparição de Levenson seria a partir de sua saída da porta do elevador, onde em um salão grande, grupo de jornalistas e intelectuais baianos o esperam. A forma como seu figurino é descrito nos datiloscritos encaixa-se bem ao modo como o norte-americano aparece no filme de NPS. No roteiro, o figurino e o personagem são descritos da seguinte maneira: “Livingsstone é um quarentão, bonitão, bem vestido, elegante mas de paletó esporte, cachimbo” (Trecho do roteiro *Tenda dos Milagres*).



Figura 40. Momento da entrada de Levenson no Hotel.



Figura 41. Levenson. Paletó esporte e cachimbo na mão.



Figura 42. Jornalistas se apertam na expectativa da chegada de Levenson.

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



Figura 43. Fausto Pena e Ana Mercedes de mãos dadas, quando da chegada de Levenson.



Figura 44. Ana Mercedes se afasta de Pena



Figura 45. Ana Mercedes se aproxima de Levenson



Figura 46. Levenson beija a mão de Mercedes



Figura 47. Mercedes retribue com outro beijo na Mão.



Figura 48. Mariucha e as grã-finas observam Ana Mercedes.

É interessante observar a atuação em que Levenson beija a mão de Ana Mercedes, em seguida Mercedes retribue com outro beijo, é descrita no roteiro como um ritual baiano, um costume, o que nos leva a crer que Jorge Amado dá um tom à cena com um rito de costume local. No roteiro temos a seguinte descrição: “Tira o cachimbo, beija a mão estendida de Ana e esta beija a mão dele, como é costume na Bahia” (Trecho do roteiro *Tenda dos Milagres*).

Nessa sequência, as figuras de Fausto Pena, Ana Mercedes e James D. Levenson têm destaque na trama, nos reportando ao triângulo amoroso vivido no romance de Jorge Amado que envolve Pedro Archanjo, Lídio Corró e Rosa de Oxalá. Nesse tempo presente da narrativa, esses três personagens podem ser interpretados como os do tempo de Archanjo, encaminhando tanto o leitor como o espectador a observar as semelhanças de vida e histórias afetivas entre Archanjo e Pena, o que foi conservado por Santos na sua película.

A presença de Fausto Pena é marcante no início do filme, mas se resumem a cinco suas aparições, de forma curta, que se distribuem entre a montagem sobre a vida de Pedro Archanjo e sua relação com Ana Mercedes. O forte papel que Pena desempenha no filme de Santos modifica a trama de Amado com uma crítica cultural atualizada à época sobre a cinematografia brasileira aproximando-a ao realismo de então, da situação nacional. E junto a isso, não deixando de percorrer as angústias de se viver de arte e cultura, como o personagem assim queria.

A sequência número 1 que se inicia na sala de montagem, e sai para a seguinte no salão do hotel na Bahia, possui uma estreita ligação e continuidade com a formação da narrativa em torno de Archanjo. Dessa maneira, as sequências número 1 e número 2 se interligam e se desdobram uma na outra, enquanto tempo narrativo fílmico. Uma das grandes modificações empreendidas por NPS estão presentes nessas sequências que mostram, logo nas primeiras tomadas do filme, o desenrolar das motivações e objetivos dos personagens, algo bem típico da literatura amadiana. Essa relação de cenas e histórias

imbricadas que se misturam à vida de Archanjo formam o caldo da tessitura fílmica de uma narrativa não linear produzida por quadros cênicos que se intercalam de um tempo a outro, o que leva o espectador a uma postura atenta diante dessas mudanças de espaço e tempo.

Adentramos agora ao último tópico a que nos propomos, a sequência em que aparece Pedro Archanjo, a **número 31**.

A sequência conta novamente com a participação de Fausto Pena como narrador para inserir o espectador no tempo e espaço em que Archanjo viveu. O recurso *off*, inserido por meio da voz de Fausto Pena, é sugerido no roteiro, que, a partir de uma conversa de bar, em que moradores da cidade dizem não conhecer esse tal Pedro Archanjo e desdenharem de sua importância, Fausto interfere, abre seu material de pesquisa e começa a contar um episódio sobre a vida do baiano, voltando ao ano de 1904, como descrito no roteiro e no romance. Mais uma vez percebemos que os roteiristas inserem na cena Fausto Pena como mediador, aqui na forma de voz, entre as marcações temporais de uma fase a outra.



Figura 49. Fausto Pena ouve os comentários dos clientes do bar sobre Archanjo.



Figura 50. Pena se levanta e começa a contar o episódio do ano de 1904, do bloco dos Afoxés.

Novamente a partir das colocações de FP ocorre a mudança temporal, inserida pela voz do personagem como fundo, a voz *off*. Retomamos à Bahia do começo do século XX com o autoritarismo e a censura religiosa. É nesse contexto que surge Archanjo jovem no filme, no carnaval de Salvador. Os temas da literatura amadiana são marcantes nessa curta sequência, podemos dizer que resume bem o que aqui já chamamos de síntese da literatura do autor, do seu projeto político. Para além da festividade da cena, a perseguição à cultura e às tradições afrodescendentes vem à tona nessa sequência. É uma das ações mais importantes porque sintetiza a luta do autor e a proposta do livro de resgatar essa memória histórica e a luta pelo direito à livre expressão cultural.

Após a inserção da fala de FP, figura 50, entramos no ano de 1904. A cena começa com uma varanda de um típico casarão soteropolitano, em que pessoas ilustres da alta sociedade acompanham os blocos de cima, como em uma espécie de camarote. Enquanto a câmera mostra a primeira tomada da imensa varanda com pessoas bem vestidas e elegantes, tem-se como fundo sonoro Giuseppe Verdi. Como um olhar superior, a câmera se posiciona de cima da varanda com foco para baixo, onde passam os foliões, o fundo sonoro muda de Verdi para ritmos afros, e os foliões do afoxé começam a surgir na cena em rodopio. O que cria um nítido contraste de um núcleo carnavalesco a outro.



Figura 51.
Varanda da alta sociedade ouvindo Verdi.



Figura 52. Entra o bloco dos Afoxés. Ritmo afro.



Figura 53. Bloco dos Afoxés em dança.



Figura 54. Vestidos com o tema do Afoxé

As primeiras imagens são inicialmente atravessadas por confetes e serpentinas, o que reforça ainda mais o tom carnavalesco. A cena é descrita no roteiro com bastante efusividade: “O povo vem correndo para ver. Bate palmas, grita, pula e dança, em louco entusiasmo” (Trecho retirado do roteiro *Tenda dos Milagres*, sequência número 31). Os amigos da *Tenda dos Milagres* se encontram no carnaval e saem no Afoxé Zumbi dos Palmares. No roteiro está descrito que junto com Pedro Archanjo, Lídio Corró, Valdeloir, Manuel de Praxedes, Rosa

de Oxalá e outras mulheres frequentadoras da *Tenda* estariam na cena compondo o bloco, dançando no carnaval de rua, porém, não é o que acontece. Rosa de Oxalá, por exemplo, não aparece nessa sequência do filme. E no momento da perseguição policial a ação é reduzida concentrando-se em apenas quatro personagens, todos eles homens. No roteiro temos a repressão policial descrita da seguinte maneira: “A polícia invade a praça, a cavalaria espalha a multidão, o Afoxé é cercado, o pau come. A turma do Afoxé foge pelas esquinas. Um beleguim aponta para Pedro Archanjo” (Trecho retirado do roteiro *Tenda dos Milagres*, sequência número 31).



Figura 55. Policiais invadem o bloco e espalham os foliões.



Figura 56. Foliões correm

A polícia invade a rua, espalha os foliões. O barulho de tiros, da cavalaria e os gritos dos foliões inserem mais tensão à cena. Pedro Archanjo e seus amigos correm para um beco buscando fugir e se proteger dos tiros.



Figura 57. Fuga de Archanjo e seus amigos estreita.



Figura 58. Em disparada adentram a uma rua estreita

No roteiro está descrito que um soldado, ao reconhecer Archanjo na multidão e dar ordem de prisão, no momento em que parte para capturar o pardo, Damião (criança), na narrativa de Amado filho de Terência, dá-lhe um empurrão e derruba o soldado, ficando com

seu boné, e assim Pedro Archanjo desaparece no beco em fuga. A criança é acrescentada ao roteiro, mas no momento da gravação não foi levado à cena. A sequência segue com a fuga de PA e seus amigos até encontrarem um lugar para refugiarem-se da polícia. O grupo para, encostam-se na parede, depois sentam-se no chão em júbilo.



Figura 59. Archanjo cansado após a fuga



Figura 60. Lídio Corró do lado de PA



Figura 61. Em alegria o bando bebe e ri dos policiais.



Figura 62. Câmera se afasta mostra o beco e os fugitivos. Encerra a sequência.

A cena de maior ação, ou de movimento dos atores do filme, encerra-se bem ao tom amadiano, em pândega. Com a câmera afastada, em ângulo distante, temos o desfecho da corrida de Archanjo e seus amigos. Esse tempo narrativo, fase de Archanjo jovem no início do século XX, representa bem o tema do romance de Amado em síntese no filme de NPS. Algumas ações cênicas subtraídas outras acrescentadas, como é próprio do processo de roteirização e filmagem.

A estrutura não linear do livro transpassa o roteiro e chega ao filme, operando de forma sofisticada e, por vezes, caótica para o espectador, exigindo muita atenção aos tempos narrativos. O **telespectador** trabalha como um montador, assim como Fausto Pena, das cenas e da vida de Archanjo. Assistir ao filme de NPS é ao mesmo tempo situar-se no Brasil de vários tempos, acompanhar o passado do Brasil, da Bahia e, além disso, exercitar-se com os

olhos, ouvidos e sentimentos na condição de *telespectador-investigador*. Com isso, a pesquisa em torno da vida de Archanjo ganha uma singular circularidade e lógica nas sequências fílmicas, isso se associa à criatividade e à liberdade do cineasta no ato tradutório. Sem dúvida, o grande elemento que NPS insere em seu filme na condição de resolução das ações dramáticas, da diegese do filme e do tempo narrativo, é a proposta da metalinguagem fílmica, do filme dentro do filme, o que torna sua narrativa cinematográfica tão inovadora como o livro de Amado.

O livro e o filme *Tenda dos Milagres*, como as obras artísticas, estão para além de qualquer conceituação ou análise que se proponha a fixá-los de forma estanque em uma teoria seja da literatura, do cinema ou dos estudos da *adaptação-tradução-recriação*. No entanto, como dito, escolhemos algumas das cenas que se preservaram dos datiloscritos do roteiro do filme *Tenda dos Milagres* para dar suporte às nossas análises em torno da obra de Jorge Amado recriada para o cinema. Três tempos narrativos, do roteiro à cinematografização, foram aqui demonstrados, comentados nas formas sígnicas da palavra datilografada em roteiro e realizada na cena, nas lentes do cineasta, sem o intuito, portanto, da exaustão analítica do roteiro e do filme.

Entendemos com base no exame dessas cenas que NPS empreende uma leitura transcriadora e interpretativa da obra de Amado com seus ajustes de produção e as demandas da época, do tempo da obra e do cinema. Compreendemos ainda que as condições de produção da década em que Santos adaptou o filme eram completamente diferentes das atuais. Referimo-nos aqui não apenas sobre os aspectos da cultura do país, mas também dos recursos tecnológicos do cinema, sobretudo no Brasil, o que interferiu nas filmagens e na qualidade de algumas cenas. Entretanto, nada disso embarça a atmosfera da recriação e a proposta do diretor em recriar o universo amadiano em película, mormente uma importante obra como *Tenda dos Milagres*.

Considerações Finais

Escritor emocionante
Realista sensacional
Deslumbrou o mundo
Oh!, Pedro Archanjo genial
Sua vida em quatro tempos
Apresentamos neste Carnaval
Do território mágico e real
Grandeza da inteligência nacional
Extraiu dos seres e das coisas
Um lirismo espontâneo
Glória glória
Do mundo brasileiro
Contemporâneo
Glória glória
Louvemos pois as glórias alcançadas
Nas suas jornadas
Nesse mundo de meu Deus
E tudo que expomos nas avenidas
São histórias já vividas
Contadas nos livros seus
Glória glória

(AMADO, 2008b, p. 290-291)

Todo estudo científico gravita em torno de uma questão, um problema, um ponto de partida, um recorte feito pelo pesquisador. Por quais caminhos, então, circulamos? O que nos conduziu até este ponto de encerramento? Que propostas submetemos para estudo e reflexão? A tentativa de aprofundar o tema das relações intersemióticas, da relação literatura e cinema na obra de Jorge Amado vinculada à cinematografia de Nelson Pereira dos Santos foi a linha mestra a nos guiar nesta empreitada. Alguns fios ficaram soltos, ou páginas que se perderam, tanto mais que poderia ser dito, esmiuçado, reescrito... Aliás, se é de reescritura que trata este trabalho, aqui vemos uma escrita final de tudo que foi dito, como assim pedem as considerações. Desse modo, voltamos um olhar sobre o trabalho já feito e o pensamos em seus acordes analíticos e das *espistemes* que nos propomos diante do nosso objeto.

A “tarefa”, utilizando um conceito benjaminiano, a que Nelson Pereira dos Santos se propôs de traduzir *Tenda dos Milagres* para o cinema é uma empreitada que revela a maneira como alguns filmes do cineasta, muito antes do *Tenda*, têm um diálogo ora velado, ora explícito com a literatura amadiana, o que denominamos na tese de a *presença* do autor baiano na cinematografia de Santos. Esse *presencismo* se estabelece ainda mais quando os dois se juntam para produzir o roteiro do filme homônimo, aprofundando suas identidades e olhares em torno dessa recriação. No trabalho percorremos os caminhos dessa parceria, dessa colaboração entre os dois, ou como já tanto chamamos, dos afinamentos estéticos.

Entendemos que a discussão sobre a fidelidade ao texto não cabe no presente dos estudos das recriações literárias em suas variadas dimensões. A obra, seja ela qual for, quando recriada é “outra coisa” que ela mesma enseja e evoca em seu sentido novo. Essa “outra coisa” é uma obra nova, com suas nuances e interpretações assumidas. Sendo assim, “qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo”. (HUTCHEON, 2013, p. 45). Desse modo, os adaptadores decidem por uma nova roupagem, um sentido novo dentro da recuperação de temas com a acoplagem de novas ideias, a fundição de contextos, a quebra ou remodelação sintática do texto de origem, para assim interpretarem, criarem, explorarem os limites da adaptação, da recriação do novo objeto artístico. Thais Diniz (1999) concorda com essa autonomia da obra (do texto), enquanto sistema passível de tradução. Segundo a autora, “o texto tem de ser visto como uma obra autônoma” (DINIZ, 1999, p. 32). Por outro lado, a autora também ressalta que “Não se pode, entretanto, negar que está intimamente ligada ao outro, pois funciona como seu ‘interpretante’” (DINIZ, 1999, p. 32-33).

Interpretar essas correlações é o que tradutor se propõe nessa busca das equivalências da obra, ultrapassando os limites da tal fidelidade. Afinal, “a tradução se define como um

processo de transformação de um texto, construído através de um determinado sistema semiótico, em um outro texto, de outro sistema semiótico” (DINIZ, 1999, p. 33). E com as mudanças nos estudos e no processo das recriações artísticas admite-se que os cineastas, adaptadores no geral, têm o poder de assim interpretar e realizarem modificações conforme desejam na tradução dos sistemas semióticos de um para o outro.

A obra recriada é posta para além de suas fronteiras e grilhões que possam determinar o tipo, a forma, o modo a ser avaliada como produto final que não se prende ao seu texto-fonte. Os limites da experimentação é o que prevalecem, o que resta ao cineasta, em se tratando de transposições cinematográficas, é abandonar critérios de juízos críticos que aprisionem a ação criativa no processo da tradução.

Pensando a partir desse contexto, ao fazermos tais considerações sobre os processos de recriação e a relação do texto-alvo com o recriado, e as matrizes teóricas de conceitos que abordam o tema, buscamos conjecturar sobre a transposição da obra *Tenda dos Milagres* ao roteiro e ao écran. Essa abordagem ultrapassa os limites meramente formais e situa o livro de Jorge Amado no contexto político e cultural da linguagem literária e cinematográfica. Cogitamos, portanto, o dialético fenômeno cultural das adaptações, os elementos que Nelson Pereira dos Santos priorizou a partir do roteiro e levou à grande tela, o que tornou *Tenda dos Milagres* (filme) uma obra autônoma. É necessário retomar que muitos foram os elementos de escolhas que o cineasta utilizou, desde recursos meramente estruturais como recortes de cenas, adequação de linguagem para o momento histórico, mudança de figurino, ajustes na *mise-en-scène* a fim de atualizar a obra, até os outros como políticos e pessoais. Desse modo, encaramos essas reatualizações como uma forma de interpretação, como explica Hutcheon (2013), “Eles não apenas interpretam [...] como também assumem uma posição diante dela”. (HUTCHEON, 2013, p. 133).

Essa tal posição, a que se refere a autora, pode ainda ser entendida como a engenhosidade, o labor da formação da obra de arte, a não gratuidade dos elementos que a compõem, as habilidades do artista na feitura e refeitura, na criação e recriação do objeto, naquilo que é oferecido ao público. Quando nos voltamos a essa relação entre literatura e cinema, pensamos nessa organização das escolhas de um universo de palavras que se transforma em imagens, cada sistema semiótico sendo composto em determinados códigos, mas não livre de associações, negações e assimilações dentro dessa trama intrincada.

Cada processo criativo, portanto, fundamenta-se em um trabalho de aperfeiçoamento e na busca do que mais apraz escritores e cineastas, os tais estímulos e desafios no processo criativo, a reatualização da obra com seus posicionamentos ideológicos e trocas de signos. Toda troca de signos implica num ato tradutório, de recriação, de escolhas, da abertura para

o outro diante do signo novo, do cruzamento de linguagens. Foi demonstrado no exame desses signos, a partir da leitura do roteiro e do filme *Tenda dos Milagres*, as escolhas de Nelson Pereira dos Santos e Jorge Amado. Análises estas, feitas de acordo com os pressupostos teóricos citados, de como entendemos as adaptações fílmicas e as recriações dos signos artísticos e suas interpretações.

Três sistemas semióticos - um romance, um roteiro e um filme - diferentes que se entrelaçam nesse estudo que teve como finalidade demonstrar os acertos, escolhas e preferências existentes entre o romancista Jorge Amado e o cineasta Nelson Pereira dos Santos. O esquecido, quase imperceptível roteiro, vem ao público por meio desta tese, incompleta como o roteiro deixa páginas em aberto, à espera de novas mãos, de outro momento, que possa dar continuidade, um novo olhar, interpretação e crítica outras sobre o presente estudo.

As revelações que nos vêm à tona com este estudo são visíveis a partir dos datiloscritos do roteiro do filme que demarca a parceria e a relação do Jorge Amado com o cinema nacional por meio da proposta de Nelson Pereira dos Santos em recriar *Tenda dos Milagres*. Ainda, percebemos que o material nos fornece rastros do processo de realização da obra, tanto que fica evidente nas marcações de Amado, algumas vezes à caneta, em páginas dos datiloscritos. As rubricas de Amado ao roteiro constata sua marca e participação nesse processo de construção. Além da ideia aqui apontada do roteiro em questão ser um material *transfundido* em que o autor e o diretor trabalham conjuntamente, as múltiplas faces do romancista e cineasta que se juntam nessa caminhada do diálogo interartístico.

Nestas pontuações finais, retomamos ao ano de 1969 às páginas de *Tenda dos Milagres*, às comemorações do centenário de Pedro Archanjo. O romance de Amado tem seu desfecho com o desfile da escola de samba Filhos do Tororó que sai na avenida cantando o samba enredo que homenageia o baiano, “Pedro Archanjo em quatro tempo”. Ao modo como iniciamos, com um samba enredo em louvor aos cem anos de Jorge Amado, finalizamos com outro samba agora sobre Archanjo, afinal a vida de Amado entrelaça-se com a de muitos dos seus personagens; Archanjo, especialmente, é um deles por encarnar a metáfora maior da obra de Jorge Amado, a miscigenação, a soma, o amalgamento. E lá vem:

Pedro Archanjo Ojuobá vem dançando, não é um só, é vários, numeroso, múltiplo, velho, quarentão, moço, rapazolo, andarilho, dançador, boa prosa, bom no trago, rebelde, sedicioso, grevista, arruaceiro, tocador de violão e cavaquinho, namorado, terno amante, paid'égua, escritor, sábio, um feiticeiro (AMADO, 2008b, p. 292).

E foi disso que aqui mais tratamos: das misturas textuais e criativas, da mobilidade e dos trânsitos entre gêneros; das fundições de ideais, imagens. Se Pedro Archanjo é móvel, multifacetado, mestiço como a face brasileira, assim também é nosso trabalho. Pois tudo “... há de nascer, crescer e se misturar, ninguém pode impedir” (AMADO, 2008b, p. 283).

Referências

- AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. São Paulo: Record, 2001.
- AMADO, Jorge. Discurso de posse na Academia Brasileira. In: (Vários autores). *Jorge Amado: povo e terra 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972.
- AMADO, Jorge. *Navegação de cabotagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- AMADO, Jorge. *O país do carnaval*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1971.
- AMADOa, Jorge. *Jubiabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AMADOb, Jorge. *Tenda dos Milagres*: Companhia das Letras, 2008.
- AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução: Paulo Bezerra. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Introdução e tradução de Paulo Bezerra. Prefácio à edição francesa Tzevtan Todorov. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BASTIDE, Roger. Sobre o romancista Jorge Amado. In: (Vários autores). *Jorge Amado: povo e terra 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972.
- BAZIN, André. Por um cinema impuro. In: *O cinema: ensaios*. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução: Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- BERGAMO, Edvaldo. Ficção e convicção: Jorge Amado e o neo-realismo literário português. São Paulo: Editora Unesp, 2008.
- BERGAMO, Edvaldo. Jorge Amado, capitão de longo curso. *Revista USP*, v. 95, p. 74-83, 2012.
- BISCALCHIN, Fernando. *Dadinho é o caralho! [?]*: o processo de criação dos roteiros de Cidade de Deus e Tropa de Elite 2 de Bráulio Mantovani. São Paulo: LiberArs, 2016.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Tradução: Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, Editora da USP, 2013.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- CANDIDO, Antonio. Poesia, documento e história. In: (Vários autores). *Jorge Amado: povo e terra 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972.

- CARVALHAL, Tânia Franco. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. Revista Brasileira de Literatura Comparada. Abralic, Niterói, 1991.
- CARVALHO, Sueleny Ribeiro. *A identidade na fronteira deslizante dos estereótipos*. São Paulo: Paco Editorial, 2013.
- CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: Arbex, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006a. p.102-166.
- CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos In: *Literatura e Sociedade*. n. 2, 1997.
- COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro: teoria e prática*. 2. ed. São Paulo, Summus, 2009.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro.
- DWYER, John P. Carnaval e narrativa paralela em Tenda dos Milagres. In: *Revista Iberoamericana*. vol. L, núm. 126, Enero-Marzo, 1984 .
- EISENSTEIN, Sergei M. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Otoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002a.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002b.
- ESPINOSA, Antônio Roberto, 1981, p. 54 in: GOMES, Álvaro Cardoso; NEVES, Sonia Regina Rodrigues. *Literatura comentada – Jorge Amado*. São Paulo: Editora Nova Cultura, 1990.
- FABRIS, Mariarosaria. *A questão realista no cinema brasileiro: aportes neo-realistas*. Revista ALCEU - v.8 - n.15 - p. 82 a 94 - jul./dez. 2007.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Tradução: Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- FONSECA, Rodrigo. *Meu compadre cinema – sonhos, saudades e sucesso de Nelson Pereira dos Santos*. Brasília: M. FARANI Editora, 2005.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. Ed. 51. São Paulo: Global, 2006. Fundação Casa de Jorge Amado, 1991.
- FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução: Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. UFMG: Faculdade de Letras, 2006.

- GOLDESTEIN, Ilana Seltzer. *O Brasil best seller de Jorge Amado: literatura e identidade*. São Paulo: Editora Senac, 2003.
- GOMES, André Luís. *Traição respeitosa: o teatro de Plínio Marcos no cinema*. Revista Brasileira de Literatura Comparada, Abralic, São Paulo, n.13, p.251-268, 2008.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- HAZIN, Elizabeth. *Entrevista com Jorge Amado*. Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, n. 16, ano 12, 2003, p. 11-23.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução: André Cechinel. 2.ed. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.
- IVO, Lêdo in: AMADO, Jorge. Posfácio. *Navegação de cabotagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução: Lucia Helena França Ferraz. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- MARTINS, Wilson. A comédia baiana. In: (Vários autores). *Jorge Amado: povo e terra 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972.
- MOURA, Clovis. *Sociologia do negro brasileiro*. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- OLINTO, Antônio. Tenda dos Milagres, magia e revolução na literatura de língua portuguesa. In: *Jorge Amado, Povo e Terra, 40 anos de Literatura*. São Paulo: Martins, 1972.
- OLIVIERI-GODET, Rita. *Jorge Amado em letras e cores: ensaios e desenhos*. Feira de Santa: UEFS Editora, 2014.
- PAES, José Paulo. *De "Cacau" a "Gabriela": um percurso pastoral*. Salvador: FCJA, 1991.
- PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac e Instituto Itaú Cultural, 2003.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- PORTELLA, Eduardo. *Jorge Amado: a sabedoria da fábula*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011.
- RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Trad. Annie Dymetman. São Paulo: Record, 1991.

- RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Vol. 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.
- RIBEIRO, João Ubaldino. Jorge Amado e invenção do Brasil. In: *Revista Brasileira*. Fase VIII Outubro-Novembro-Dezembro 2012 Ano I N. 73.
- SADLER, Darlene J. *Nelson Pereira dos Santos*. Trad. Cid Vasconcelos. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- SAID, EDWARD W. *Representações do intelectual*. As conferências Reith de 1993. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.
- SALLES, Cecília Almeida. *Arquivos de criação: arte e curadoria*. Vinhedo: Editora horizonte, 2010.
- SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte, 2015.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SCHWARCZ, Lília; STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução: Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.
- STAM, Robert. Teoria e Prática da adaptação: da Fidelidade à intertextualidade. In: *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- TÁTI, Miécio. *Jorge Amado: vida e obra*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1961.
- XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac e Instituto Itaú Cultural, 2003.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Filmes:

Tenda Dos Milagres. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Ney Sant'Anna. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos e Jorge Amado. Fotografia: Hélio Silva. Montagem: Raimundo Higino, Severino Dadá. Trilha Sonora: Gilberto Gil. Rio de Janeiro, 1977. Regina Filmes. 132 min, col., DVD. Digital Versatil Disc.

Rio, 40 Graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Mario Barros. Roteiro: Arnaldo de Farias, Nelson Pereira dos Santos. Fotografia: Hélio Silva. Rio de Janeiro: 1955. 1 filme (100 min), p&b.

O amuleto de Ogum. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Regina Filmes e Embrafilme Fotografia: Hélio Silva, José Cavalcanti, Nelson Pereira dos Santos. Montagem: Severino Dada e Paulo Pessoa. Rio de Janeiro, 1975.

Jubiabá. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Regina Filmes (1986)

The Sandpit Generals. Direção e produção: Hall Bartlett. EUA, (102 min), 1971.

Tieta. Direção: Cacá Diegues. Columbia Pictures do Brasil. (114 min)

Anexos I

Datiloscritos do roteiro do filme *Tenda dos Milagres*

Rio

SEQUENCIA NÚMERO 1 -- SALA DE MONTAGEM (RIO DE JANEIRO)

Terminados os letreiros, sobre o material documentário, ouve-se a voz de

FAUSTO PENA, imitando narrador de televisão (OFF):
Este filme foi realizado à base do material por mim
recolhido em pesquisa encomendada pelo grande sábio
James D. Livingstone, cujos títulos são inúmeros: Pro-
fessor da Columbia University, cidadão norte-americano,
Prêmio Nobel, e se destina às comemorações nacionais do
centenário de nascimento de master Pedro Archanjo, um
dos maiores cientistas do Brasil -- porque não dizê-
lo, DO MUNDO!

Enquanto Fausto fala, a tela mostra um retrato a óleo, extremamente
acadêmico, moldura deirada e rococô, de um senhor professor da Facul-
dade de Medicina, vestido com a toga, a mão sobre o cabelo, branco
baiano ou seja mulato de pele clara e cabelo liso, ar austero, pose
inteligente. A câmera mostra na parte inferior da moldura um cartão
de ouro com a inscrição

Retrato do Prof. Archanjo
por Múcio Bertoli
pintor laureado.

A câmera demora-se parada durante um instante sobre a nobre figura
vista no quadro de Bertoli.

A imagem do quadro é substituída por uma foto da época onde se
vê um grupo de populares, em evidente esbornia, com botecuin barato
--o santairo, Lúcio Corrô, Damião de Souza, o canoeirista Valdeleir,
outros mais. Copos erguidos num brinde. Ao centro, um mulato velho,
mal-ajambrado, de carapinha branca, óculos presos com barbante, cara
debochada.

A câmera fixa o velho ou seja Pedro Archanjo.

VOZ DE DADA, montador do filme (OFF):

Esse esvasia-garrafa, quem é?

3

A câmera mostra as mãos de Dadá que puxa o filme na moviôla. Em seguida afasta-se para enquadrar Fausto Pena e Dadá.

FAUSTO PENA: aqui para nós, que ninguém nou quça, esse é o verdadeiro Pedro Archanjo.

DADÁ: O tal, o famoso? O mesmo do quadro? Ah! eaaa não... O outro é um tipo importante, um figurão! Esse cabra aí tem cara de tudo menos de cientista...

FAUSTO PENA: E cara de cientista, como é? Eu sou um jovem cientista, tenho dois diplomas universitarios, mestrado em sociologia, sou professor da Católica, autoridade em africanologia...

Dadá: Bem, de óculos você dá para enganar, mas esse cafuso aí, não há óculos que dê jeito...

Aperta o botão da ^{no}Viôla, aparece a ficha policial de Archanjo, com dois retratos, de frente e de perfil, e anotações sobre ele, de 1928. A câmera aproxima-se, mostra os retratos de um mulato vestido corretamente, ar grave mas sereno. Câmera detalha parte da informação: "Pedro Archanjo, dito Ojuobá, pardo, paisano e pobre, metido a sabição e a porreta. Perigoso."

VOZ DE DADÁ (OFF) -- Não tou dizendo ³ um marginal!

Move-se a moviôla, enquadrando o americano Livingstone.

VOZ DE DADÁ (OFF) -- Esse tem pinta de cientista.

VOZ DE FAUSTO PENA -- Mas esse, ora bolas', é o grande, o indiscutível pai da sociologia moderna: James O. Livingstone!

VOZ DE DADÁ: Foi ele quem te pagou tudo isso?

VOZ DE FAUSTO (OFF) -- Em dólares, meu chapa, em dolares...

ce-lhe uisque.

LIVINGSTONE: Prefiero una batida. Puede ser? (dirigin-
do-se aos demais): I'm ready. Podemos empezar.

ESTACIO MAIA (ponde-se de pé, jovem, bonito, loiro e
cheio de si): Na minha opinião, depois de Marcuse, a
obra de Marx está superada e assumiu um caráter reacio-
nário. O senhor concorda?

Livingstone olha o umbigo de Ana Mercedes, ~~mmmmmm~~ murmura
enquanto tira o cachimbo:

--~~hillo~~... (alteia a voz) Solamente un tonto podría opinar
sobre la obra de Marcuse y la actualidad de Marx en una conferencia
de prensa y yo puedo garantizar-le que no soy idiota.

ILDASIO: O senhor que tanto tem estudado o problema de
raças acredita que as medidas de integração tomadas pe-
lo govêrno americano sejam a boa solução?

LIVINGSTONE: Me gustaría creer en eso, pero no lo creo.

MAIA : Quer dizer que a negritude é realmente a única
teoria justa para solucionar o problema? Aliás é o que
penso.

LIVINGSTONE: He expresado repetidas veces, em libros y
articulos que solamente la mezcla de raças, de sangres,
de culturas llevará a la solución del problema racial.
Todo lo más desemboca en el racismo. (pausa) Yo vine
a Bahía exatamente porque aqui vivió e trabajó un sábio
qui en su obra monumental que voy divulgar en los Es-
tados Unidos, defendió esa tesis y possibilitou la formation de una
sociedad mestiza. Fue uno de los mas grandes etnologos e sociologos
de nuestra epoca. Ustedes ciertamente ya lo ~~deyam~~ cuentan
que hablo de Pedro Archanjo-

Ao ouvir o nome de Pedro Archanjo há um silencio geral e os es-
pectadores se entreolham mas fica evidente a ignorancia total sobre
o autor citado.

FOCA (do fundo da assistencia, rompendo o silêncio):

libros, de las ideas...

6

obra...
--Repita o nome, por favor?

LIVINGSTONE (fazendo um esforço de pronuncia):

Pe-dro Ar-chan-jo'

FOCA (insistindo): E o que foi que esse Archanjo fez?

Riaca gerais, gosando o foca mas curiosidade geral pela resposta.

LIVINGSTONE (surpreso ante a pergunta): Usted es periodista e no sabe lo que hice Maestro Archanjo? Increible!

MARIUCHA (para os vizinhos): É músico, é maestro.

LIVINGSTONE: Sus libros demonstram, probam que sólo la mezcla de razas soluciona el problema y lleva a la construction de una sociedad radicalmente democretica. Pero ustedes saben judo eso mejor que yo. El resultado de la obra de Archanjo está delante de nuestros ojos...

Toda a assistencia, procura a prova com os olhos, onde estará ela? Alguns chegam a se por de pã.

LIVINGSTONE: La señorita aqui a mi lado nació de los libros, de las ideas de Archanjo. Ela é fruto de su obra...

SEQUENCIA 2 --SALÃO DO HOTEL DA BAHIA -- INTERIOR--DIA -- ENTREVISTA COLETIVA DE LIVINGSTONE

Abre-se a porta do elevador, aparece Livingstone. Fotografos, câmeras de TV, flash. Livingstone é um quarentão, bonito, bem vestido, elegante mas de paletó esporte, cachimbo.

Grupos que o esperam, espalhados pelo salão. Professores universitários, consul americano, estudantes e intelectuais jovens (Toninho, Fausto Pena, Peçanha, Ildásio) grã-finas variadas (Mariucha Palanga), jornalistas (Ana Mercedes, Estacio Maia, Guido Guerra), cronistas sociais. (Um pelo menos deve ser veado). À vista do sábio, reação de admiração. Mulheres excitadas. Mariucha comenta para a vizinha:

MARIUCHA: Que pão! (morde os lábios).

Ana Mercedes liberta-se do braço de Fausto Pena, entrega-lhe o gravador e avança para o elevador de onde está saindo Livingstone.

Reação de Mariucha que comenta para a vizinha:

MARIUCHA: Lá vai a galinha...

Fausto Pena se afasta para não ouvir o comentário.

Livingstone pára fóra do elevador fascinado pela figura de Ana Mercedes. Sorri para ela. Ana se aproxima.

ANA MERCEDES: Alô, boy!

LIVINGSTONE: Hi!

Tira o cachimbo, beija a mão estendida de Ana e esta beija a mão dele, como é costume na Bahia. Depois oferece-lhe a face. Fotógrafos em delírio documentam o beijo. Comentários das grã-finas.

XX

MARIUCHA: Putinha mais oferecida...

ANA MERCEDES: I am reporter...

Ana leva Livingstone até o lugar que lhe foi reservado no centro do salão. Vão de mãos dadas.

Garções começam a servir uisque e salgadinhos, batidas, etc.

Fausto Pena apesar da dor de corno, disputa um uisque.

Livingstone senta-se. Ana Mercedes, de pé a seu lado, ofere-

13

7

B

CENA 3 --VÍDEO DE UM APARELHO DE TELEVISÃO

Vê-se no vídeo cenas do coquetel que se seguiu à entrevista coletiva. Mulheres cercam Livingstone, tentando desalojar Ana Mercedes.

VOZ DA LOCUTORA (OFF):

Alto, elegante, bonito, charmoso, o ilustre Premio Nobel conquistou não apenas cientistas e jornalistas mas toda a sociedade baiana. Revelando um conhecimento invulgar da cultura brasileira declarou ter nascido na Bahia um dos maiores sábios de nosso tempo: o professor Pedro Archanjo.

Aparece a locutora no vídeo: Mas quem foi Pedro Archanjo?

Para responder a essa pergunta, temos aqui, ao nosso lado o ilustre professor Batista, catedrático da Universidade Federal, membro do Instituto e da Academia, Presidente da Sociedade Heraldica da Bahia.

No vídeo a figura do professor, solene de colete.

BATISTA: (em tom discursivo): Boas noites, senhores telespectadores. É possível que o nosso ilustre hóspede pouco efeito aos nomes de nossa vida científica, tenha laborado em erro pois esse citado Pedro Archanjo foi apenas modesto discípulo do nosso excelso professor Nilo Argolo, esse, sim, um luminar da ciência, com teses escritas em francês, um dos pilares da Faculdade de Medicina. Provavelmente, desejando exaltar o imortal Argolo tenha confundido os nomes, citando o autor de duas ou três brochuras de pequena monta e nenhuma valia...

A câmara mostra o cronista Guido Guerra ao final da leitura de sua crônica diária:

Porreta a entrevista coletiva do incensado Prêmio Nobel, o cara tem coentro na cuca. Os gênios de província, durante a lenga-lenga, exibiam mais pose que talento.

Lá pras tantas, pegando embalo, o americano largou a pergunta: "quem foi Pedro Archanjo?" Em cima das buchas, pintou quiprocó e desgraça no caminho da feira, também. Foi nego caindo da mula, tomando benção a jumento e chamando ~~curru~~ ^{curru} de pedrinho. Até o preclaro de vocês, glória imorredoura do brega, nunca deitara os bugalhos na obra, prima ou pura, de tão escatológicos mulato, ao ver do gringo, o sábio dos sábios.

Meriucha Pelenga, a granfã mais na crista da onda, foi quem chegou mais perto e quase acerta no milhar e na mosca. Com clarevidência ímpar, ela me garantiu tratar-se de falecido regente de orquestra. Em compensação, as fêmeas desentortadoras e as bichas desconstruídas estiveram de acordo quanto à macheza do nobre varão norte-americano.

Guido Guerra some, aparece o patrão do programa, França Teixeira.

FRANÇA TEIXEIRA ___ Ferro na boneca, minha cera e minha nobre família baiana. Acabamos de ouvir a crônica diária de Guido Guerra, o Papagaio Devasso. No ar, a resenha que fede mais que carboreto, com a pergunta: "Quem foi Pedro Archanjo?" A equipe de reportagem de nosso programa está em campo para localizar a desconhecida celebridade mundial. Amanhã, sensacionais revelações serão levadas ao conhecimento da nobre família baiana.

~~... toca o chão e testa com os dedos, gesto de candomblé.
Diz uma frase em negô, de homenagem a Archanjo (ver com Waldeloir).~~

SEQUENCIA 5 -- FRENTE DO JORNAL DA CIDADE -- EXTERIOR-- DIA

Bahiana, vendedora de acarajé e abará, ouve no pequeno transistor, o programa de França Teixeira. Populares que compram acarajé e cocada ouvem igualmente. Saindo do jornal, o contínuo Ligeirza, vem até à bahiana, pede um abará e enuncia:

LIGEIREZA : Lê em cima tá um rebucetê ~~rebuca~~ ^{lavado} Doutor Zézinho tá fervendo. E sabem por que?

→ Pra saber quem foi mestre Archanjo...

BAHIANA: Indagórinha o França Teixeira falou nela, no rádio.

LIGEIREZA: Que será que ~~o~~ tão querendo? De repente saa tudo mundo por aí xaretando e vida do velho. Vosmicê acha que eu posso contar que conheci ele?

BAHIANA: E que mal pode fazer a nosso paizinho Archanjo que se saiba o que ela faz? Tudo ^{que} ~~ele~~ fez foi de melhor.

Bahiana toca o chão e teste com os dedos, gesto de candomblé.
Diz uma frase em negô, de homenagem a Archanjo (ver com Waldeloir).

B

SEQUENCIA Nº 14 --CEMITÉRIO -- EXTERIOR -- DIA

O entêrrro de Ojuobá, em ritual nagô, sobe a Ladeira das Quintas. Todo mundo de branco que é a cor do luto.

O entêrrro entra no cemitério. Todos atravessam o portão de costas, inclusive o caixão com o morto.

Quando o corpo baixa à sepultura ouve-se a voz em solo de um velho que do alto de um túmulo canta um canto de adeus, em língua iurubá.

(O ideal seria obter que Eduardo de Ijexá cantasse esse cântico).

SEQUENCIA 17 -- CANDOMBLÊ DE ^{Miruku} ~~BEIVE BRANCO~~ - NOITE

Festa de candomblê, povo, animação, etc.

Livingstone sentado em lugar de honra. ^{ao seu lado, também sentada,} Ana Mercedes --namoram durante a cerimonia, ^{arruiros, toques de mãos.} ~~de trás~~ ^{atrás} das cadeiras, Fausto Pena ~~na~~ ^{ela dá} explicações. Waldeloir (ou outro entendido) gosa as besteiras do Fausto. Fausto tenta sempre atrapalhar o namoro do gringo e Ana. Waldeloir convida Livingstone a ver o peji. Saem os dois da sala. Fausto Pena aproveita para reclamar.

FAUSTO : Afinal voca não precisa ficar ~~do~~ agerrada com ele. ^{Um escandalo!} ~~esse um tipo escandaloso.~~

ANA MERCEDES: Te manca, rapaz. Tu não me disse que queria que ele te encarregasse da pesquisa sobre Archanjo? Vou dáscolar uma nota firme pra voce ^{mas} ~~com~~ ^{nao venha com} ~~colar, meu caro. Não, não~~ essa de ciume, não dá pê.

^{Te dá de} ~~Te dá de~~ ^{ciume f'era, tu quer os dolares ou} ~~nao?~~

FAUSTO (recuando) Tou falando por causa do respeito aos caboclos. ~~do seu de ciume.~~

ANA: Eu te manjo, ^{carro.}

Voltam Waldeloir e Livingstone. Cena de candomblê, bonita. Livingstone e Ana Mercedes de mãos dadas. ^{Fausto faz que} ~~nao vê.~~

SEQUENCIA 22 -- GABINETE DO DR. ZÉZINHO NA REDAÇÃO DA GAZETA DA
MANHÃ -- INTERIOR -- DIA

No gabinete do dr. Zézinho, discutem ele e Gastão Simas, diretor da Agência de Propaganda Ogging SA:

GASTÃO: A verdade, meu caro ~~Zézinho~~ ^{doutor,} é que a Gazeta está, olhe (gesto com a mão para mostrar que está por baixo). A moda agora é Pedro Archanjo, é só o que ^{dá pé,} ~~os clientes~~ ^{ou seja, anuncioso} não querem outra coisa. E sua redação, em matéria de Archanjo, não deu no couro... Veja "A Tarde", cheia de artigos, o "Diário" dando um banho no assunto com a nossa Ana. Por falar em Ana, você sabe o apelido dela?

ZÉZINHO: Apelido? Que apelido?

GASTÃO: Chibiu de ouro... Se eu ^{jd} não tivesse o Arno nas relações públicas, contratava Ana Mercedes...

ZÉZINHO: E a conta da fábrica de cerveja?

GASTÃO: Avenda da Gazeta, ~~você sabe, sabe?~~ ^{vamos dizer a verdade,} E por que? ^{caiu merito, sabe porque?} Veja a edição de domingo. Sobre Archanjo, um poema do Ildesio e só, ^{nao discute a poesia, o Ildesio e grande mas escreve numa linguagem que bebador de cerveja não} ~~uma linguagem que bebador de cerveja não~~ ^{manja.} Assim não vai... Para poema de Ildesio só anuncio de caviar...

^{Doutor} Major Coame empurra a porta e invade a sala.

^{Doutor} MAJOR: Doutor Zézinho, meu preclaro, ~~deus lhe guarde~~ ~~o Exceletíssimo com boa saúde e muita pecunia...~~

Vim aqui pra lhe fazer uma queixa...

^{Se é reclamação contra}
ZÉZINHO (querendo se livrar do Major) -- ~~vale com e~~
^{a polícia fale com}
Ari, na redação...

^{Doutor} MAJOR: Falo é com o distinto e com mais ninguém. Os outros jornais estão ^{dedicando} dando páginas e páginas a Pedro Archanjo, menos a Gazeta. Por que esse desprezo?

GASTÃO: (numa intuição): ^{Doutor} Major, ^{voce sabe alguma coisa sobre} ~~me diga uma coisa~~ esse tal de Archanjo?

^{Doutor} MAJOR: Dobre a língua, ^{meu chefe} ~~obrigado~~ Tal de Archanjo, não. Mestre Pedro Archanjo. Se eu ^{meu chefe} ~~conheci~~ ^{era pedreiro de uma base} ~~era~~ ~~meu pedreiro~~ como se fosse meu pai. Quem me educou foi ela, me ensi-

(continuação da sequência 22)

nou o abc, o bem e o mal da vida. Daqui a dois meses, a 18 de dezembro exatamente, fazem cem anos que ele nasceu.

Do que?
GASTÃO : ~~quando~~ Repita isso aí.

Cem anos a 18 de dezembro. Quando de
MAJOR: Sim, senhor. ~~Quando ele festejou cinquenta, sessenta, setenta, noventa~~ *mas!* festas ~~ele~~ duraram semanas.

GASTÃO (toma do braço de Zézinho): Que voce me diz da Gazeta patrocinar as comemorações do centenário de Pedro Archanjo?

ZÉZINHO: Genial! Era a idéia que faltava. (falando para o Major). Obrigado, Major, voce trouxe uma boa matéria. Dá uma entrevista interessante. Nem sei como lhe agradecer...

Do que?
MAJOR: Ora, não seja por isso. Pague um macieira, aliás *em homenagem do velho* dois, um pra mim e outro ~~para~~ *para* Archanjo. Era doído por um gole de macieira.

Zézinho rabisca um vale, entrega ao Major:

ZÉZINHO: Tá aí, cobre na caixa. E diga a Ari para fazer *uma* entrevista com voce...

Major sai, Zézinho comenta para Gastão:

ZÉZINHO: Hoje paga-se tudo, seu Gastão. Foram-se os bons tempos.

B
/

SEQUENCIA 30 -- ESTAÇÃO DE RADIO

GUIDO GUERRA-- lê o final de sua crônica diária:
... Fofocas mil, bestices a três por dois e cinco de que-
bra. A cambada de sempre sacando na base do "não li, mas
aderei milhões." Um jornal pegou a peteca no ar, pongou
no bende e está faturando a obra de Archanjo. Mas eis,
felizmente, nada tem a ver com essas picaretas de ar sã-
rio, literatos de meia tigela e petaca furada. Pedro Ar-
chanjo foi um sábio verdadeiro, sem títulos, sem secta-
rismo, consciente da força do povo. Um ~~xxxxxxx~~ retado,
defensor da única solução justa para o problema racial.
a miscigenação, a mistura, os mestiços, e originalidade
da cultura brasileira.

FRANÇA TEIXEIRA -- Minha cara e nobre família baiana, as
comemorações de centenário de Pedro Archanjo não são pri-
vilégios de ninguém. ~~Por que discriminarem o inocente Ma-
jor Danião de Souza Injustiça absurda.~~ Nós também com-
memoramos o centenário de Archanjo e o Major presidirá os
nesses festejos que centerão com o epico ~~de~~ deliciosa
Auardenta Crocedilo, a que está em todas! ^{xxx}

*Primo Danião de Souza
o Doutor por honra de fora, 1910*

SEQUENCIA 31 --GABINETE DO DOUTOR ZEZINHO NA REDAÇÃO DA GAZETA - INTERIOR_
DIA

A cena decorre no gabinete do dr. Zézinho que está sentado em sua cadeira giratória ante a magnífica mesa de trabalho. Em sua frente, as laudas de papel com os materiais de Fausto Pena:

ZEZINHO : ... uma indignidade, meu rapaz, um punhado de mexiricos infamantes... Quem lhe poz na cabeça que a Gazeta poderia publicar tais misérias nos cadernos culturais dedicados ao centenario de Pedro Archanjo?...

FAUSTO: Mas, doutor...

Zézinho não o deixa prosseguir; toma de uma folha e lê:

ZEZINHO: Polígamo! Que deslavada mentira! Como podia ser polígamo se nunca foi casado? Cachaceiro, todador de violão, arruaceiro? Tagarelices, maledicencias, infamias. Não esqueça que Archanjo foi um homem da Faculdade de Medicina, um colaborador de Virajé da Silva, não esqueça que ele dialogou com Nilo Argolo. O que deseja o senhor? Apequenar a figura de Archanjo? abastarda-lo, diminui-lo, fazê-lo parte da realé? Inadmissível, meu caro rapaz!

FAUSTO PENA: Mas, doutor Zezinho, tudo que está aí é verdade, fiz um levantamento rigoroso, ouvi dezenas de pessoas.

ZEZINHO: Não nego que em seu trabalho há uma ou outra coisa aproveitavel e eu vou comprar esses seus originais, mas com uma condição: eles passarão a pertencer a meu jornal, em exclusividade, o senhor não poderá publicalos em nenhum outro. De acordo?

FAUSTO PENA: Mas, o senhor mesmo disse que não servem para publicar...

ZEZINHO: Exatamente por isso eu compro, para que não sejam publicados. Entende?

FAUSTO: Francamente não, doutor.

DR. ZEZINHO: Duça com atenção o que eu lhe vou dizer, meu caro rapaz, pois é impertante e um dia voce me agradecerá a lição. Um grande homem tem que ser apresentado a posteridade como exemplo de cidadão íntegro, perfeito.

(Sequencia 31 (continuação)

despido de manchas, defeitos, imperfeições. Possivelmente tudo que está escrito aí, nessa sua papelada, sobre Archanjo, seja verdade, a pura verdade. Mas que interesse existe em expor hoje suas fraquezas, seus deboches, seus defeitos, o meio baixo onde viveu? Se um grande homem por acaso prevericou, a obrigação da história é repô-lo em sua perfeição sem manchas. Os grandes homens são patrimônios da Pátria, exemplos para as novas gerações, devem estar colocados no altar do gênio e da virtude. Entendeu?

Puxa o talão de cheque, Fausto respira feliz.

FAUSTO: Pensando bem, o senhor tem razão, toda razão.

Zézinho, o talão de cheque na mão:

ZEZINHO: Assine o termo de exclusividade.

Fausto assina, Zézinho entrega-lhe o cheque:

ZEZINHO : Meu rapaz, pense nas crianças das escolas!

Eles precisam do exemplo impoluto dos grandes homens.

Grandes homens sem máculas, brancos como a neve!

B/

SEQUENCIA Nº 31 -- RUAS, LADEIRAS -- EXTERIOR - NOITE

Ano de 1904.

O Afoxé dos Filhos da Bahia desponta na esquina do Politeama.

VOZ DE FAUSTO PENA : (OFF) Por ordem do Doutor Francisco Antonio de Castro Loureiro, diretor da Secretaria de Polícia, e "pormotivos ~~étnicos~~ étnicos e sociais, em defesa das famílias, das costumes, da moral e do bem-estar público, no combate ao crime, ao deboche e à desordem, foi proibida a saída e os desfiles dos afoxés..."

O povo vem correndo para ver. Bate palmas, grita, pula e dança, em louco entusiasmo.

O tema do afoxé é Zumbi dos Palmeres, de um lado os escravos insurretos e, do outro, os mercenários dos escravocratas, à frente Domingos Velho.

No Afoxé todo o grupo da Tenda dos Milagres participa. Lídio Corrô, Manuel Praxedes, o galago Peco Muños representando Domingos Jorge Velho, fardado. Lídio Corrô é o mestre de cerimônias, junto a ele vão Pedro Archanjo, Valdeleir, mulheres frequentadoras da Tenda. Entre elas, dançando, Rosa de Oxalá. Dança com Lídio e também com Domingos Jorge Velho, que, de chicote em punho, tenta dominá-la.

A polícia invade a praça, a cavalaria espalha a multidão, o Afoxé é cercado, o pau come. A turma do Afoxé foge pelas esquinas. Um beleguim aponta para Pedro Archanjo:

BELEGUIM: Prendem aquele pardo, ele é o cabeça de tudo!

Quando o soldado vai segurar Archanjo, o moleque Demião, futuro Major Demião, dá-lhe um encontrão, derruba-o, apodera-se de seu boné, sei correndo. Archanjo desaparece num beco.

CORTA PARA

B/

SEQUENCIA Nº 32 -- FRENTE DO SOBRADÃO -- EXTERIOR -- NOITE

Senhores e jovens da sociedade, bem fantasiados, assistem ao corso. Entre os homens, respeitáveis senhores de casaca, encontra-se o senhor doutor Francisco Antonio de Castro Loureiro, o chefe da polícia.

Chega dois beleguins, apressados, para comunicar ao Dr. Francisco o acontecido.

1º BELEGUIM: Doutor chefe, um Áfoxá desrespeitou as ordens e saiu.

2º BELEGUIM: Mas já tomamos todas as providências...

CHEFE: Prenderam todo mundo? Baixe o pau neles!

1º BELEGUIM: Não deu pra prender ninguém. Caíram no mundo!

O chefe tem um ataque de reiva. Não consegue falar, ameaça de congestão. Um corre-corre de colombinas e pierrôs.

CORTA PARA

SEQUENCIA 32 -- XIXI DOS ANJOS -- INTERIOR -- NOITE

Ainda é relativamente cedo, apenas uma mesa ocupada. Há Ana Mercedes e Fausto Pina num beijo daqueles. Ao fim do beijo, o diálogo:

FAUSTO: O que eu sofri... O que ainda sofro...

ANA: Você tinha jurado que nunca mais ia falar nisso.

FAUSTO: 'É que sou tarado por você... Quando penso que aquele gringo...

ANA: Ou tu para com isso ou fim de papo entre nós. Decide de uma vez.

FAUSTO: Juro que nunca mais...

ANA: E doutor Zézinho? Comprou a material?

Fausto mostra o cheque.

ANA: Tu vai acabar enriquecendo às custas de Archanjo. Já remeteu tudo para Jaminho?

FAUSTO: Para Libingtons? Estou completando, feita pausa.

Fausto passa as mãos pelas coxas de Ana, vai beijá-la outra vez quando entra no bar a patota dos jovens intelectuais: Ildesio, Maia, Toninho. Ao ver Toninho, Ana desvia-se do beijo. Olha-o sem olhar de frente. Sentam-se todos na mesa de Fausto, arrastando cadeiras.

TONINHO (para Ana): A música já está quase pronta, parafiteira. Vai boyendo a letra.

FAUSTO: Que músicas? Que história é essa?

ANA: Nós temos transando um samba sobre Pedro Archanjo. Toninho fez a música, eu a letra.

TONINHO: Quer ouvir? (trouxe a melodia).

ILDASIO: Bonitas peças! Tu tem talento, negro.

MAIA: Tudo vai depender da letra. Ana precisa botar pra quebrar: nada de sentimentalismo. Ódio, ódio de raça.

ANA: Afinal quem vai fazer a letra, eu ou você? Pois fique sabendo que vou botar muito amor nessa letra...

(olha para Toninho).

Entre o repórter Taveira, bebado. Aproxima-se da patota, encosta-se na cadeira de Ana, mete a mão nos cabelos dela, Fausto e Toninho intervem os dois ao mesmo tempo.

PEÇANHA: Garanto que estão falando do falecido colorad,

SEQUENCIA 32 (continuação)

não é? Passei hoje o dia inteiro ouvindo uma velharia
caindo aos pedaços. Tudo morto e ainda não descobriram.
Fazem uma confusão que ninguém entende: um torço chamado
Tenda dos Milagres, uma penca de candomblés e de rodas
de capoeira, um folclore retado. Para mim, esse Archanjo
não passou de um palhaço. Só fazia burrada.

ANA: Palhaço é você, seu nojento.

PEÇANHA: Eo que foi que ele fez? Feitiço de candomblé,
uns livrêcos vagabundos, um sfoché de carnaval...

Com restos da fantasia da noite anterior, Pedro Archanjo vai chegando na barraca de Terência, com certa cautela, com medo de encontrar algum policial ainda acordado. O moleque Damião, ainda acêso, recebe o padrinho com muita festa.

Archanjo passa a mão na cabeça do pequeno, agradecendo.

Archanjo. você me salvou, meu camarado.

DAMIÃO: Guardei uma coisa pra o padrinho.

ARCHANJO: Vã buscar.

Damião sai correndo, sob o olhar de Terência. Archanjo chega à barraca, senta-se pra tomar café. Pouco depois, vem também Manoel dos Praxedes, ficam na mesma mesa.

TERÊNCIA : É melhor trocar a roupa, compadre.Vã lá no quarto, pegue uma calça.

Archanjo sai, vae trocar a roupa. Ao voltar vã aproximar-se, muito tímida, uma mëlher loura, branca.

IVONE, a dona da barreca vizinha, batiza; Barata descascada...

Archanjo, dirigindo-se para a loura, com a mesma dignidade de Ana Mercedes com o americano Livingstone Toma da mão de gringa:

ARCHANJO: Venha tomar café.

Ela lhe dá a mão e segue com ãle. Senta-se à mesa e come tudo com gôsto e apetite: cuscus, inhame, aipim, banana cosida etc. Terminada a refeição, ri, para todos. Simpática e agradável.

PRAXEDES: É de um lugar chamado Finlândia, no fim do mundo. Saltou do barco sueco, veio na mesma alvarenga que eu vim. O barco sai às três horas, às duas ela precisa voltar.

LOURA: (tocando no peito) Kirsi

ARCHANJO: (para os amigos) Ela se chama Kirsi. (para a moça) Kirsi...

Ela bate palmas de aprovação.

ARCHANJO: Me chamo Pedro. Pedro Archanjo, Ojuobá.

CONTINUA

SEQUENCIA Nº 34 - CONTINUAÇÃO

KIRSI: Oju, Oju.

Archanjo convida a moça para sair, conhecer a Bahía. Deixam a barraca de Terência.

Chega o moleque Damião com o botim da guerra, o boné do soldado.

PRAXEDES: Moleque topetudo!

TERÊNCIA: Eu corto o topete dele.

Praxedes quer puxar assunto pra acabar com o silêncio incômodo.

PRAXEDES: Vosmicê não foi ontem ver o carnaval, sinhá Terência?

TERÊNCIA: Para ver o que? Já perdi o gosto de festa e carnaval, seu Manoel.

PRAXEDES: Mestre Pedro havia de gostar de lhe ver lá.

TERÊNCIA: Não faço falta a ninguém, ainda menos a meu compadre. Tem tanto para quem olhar, já nem me enxerga. Agora, até branca de navio. Seu Manoel me deixa no meu canto, em meu sossego, com meus abusos.

Praxedes afinal compreende e se cala.

CORTA PARA

FE

SEQUENCIA Nº 36 --BAHIA - INTERIOR- EXTERIOR- DIA

Passeio de Pedro Archanjo e Kirsi. Igrejas, ruas e ladeiras. Gente boa e amiga. Pedem a benção a Archanjo, beijam-lhe a mão, etc.. Demonstrem-lhe amizade e respeito por toda parte.

Passam pela Tenda dos Milagres ainda de portas fechadas. *Mostra a fachada de Kirsi, param um instante*
Archanjo procura na janela aberta a ~~figura de um sacerdote. Existe.~~
~~Archanjo e Kirsi~~ *ante a Tenda. Vão adiante,*

CORTA PARA

SEQUENCIA N° 37 -TENDA -- INTERIOR - DIA

Lídio Corró abre as portas da "Tenda dos Milagres". Do interior vem vindo Rosa de Oxelã, ainda se compondo. Compreende-se que ela passou a noite com mestre Lidio Corró.

LIDIO: Hoje tu vem? Fico como doido, sem saber.

ROSA: Se gosta de mim, tem de ser assim, quando me der na telha, quando eu quiser vir...

LIDIO: Porque tu fala com raiva? A gente não se gosta?

ROSA: Tu sabe o porque, tenho minha filha e o pai dela é quem dá casa e comida. Por que tu pergunta se tu sabe? Se tu me quer tem que ser assim...

LIDIO: Pra ta ver, pra deitar contigo, angulo se po e cobra se for preciso.

ROSA : Tu é um homem bom, Lidio. Eu é que não presto.

Beijam-se, Rosa atravessa a porta da rua, vê Archanjo e Kirsí que sobem a ladeira. Uma sombra cobre o rosto de Rosa.

ROSA: Aquela não é Ojuobã?

Lídio sai porte afóra vê o amigo ao longe.

LIDIO: E está bem acompanhado...

Rosa não comenta, anda em sentido contrário, de quando em vês volta-se para olhar Archanjo e Kirsí. O rosto triste.

Lídio volta para o interior da Tenda, *toma da flauta, toca uns acordes, abandona.* Recomeça a riscar um milagre inacebado.

CORTA PARA

E

SEQUENCIA Nº 41 --QUARTO DE ARCHANJO -- INTERIOR NOITE

Archanjo acorda, livrando-se do pesadelo. Ao seu lado, Kirsi é feita de jasmim e exala um perfume suave, matinal. Ela acarícia, livre do sonho mau. *Quando toca-lhe o corpo, murmura:*

ARCHANJO: Ai, Rosa de Oxalá: Branca, mulata, negra, cor de cravo, malê e caboverde, pequena, grande, única no mundo...

O murmúrio acorda Kirsi.

Beijam-se e o amor recomeça.

~~Beijam-se e o amor recomeça.~~

KIRSI: Oju

Beijam-se e o amor recomeça.

CORTA PARA

Majé Bassan, a venerável mãe-de-santo, velha de idade indefinível, sentada em sua cadeira de braços, na casa de Oxalá (casa onde fica o peji de Oxalá e onde vive também a mãe-de-santo).

Pela porta aberta vê-se o movimento do terreiro. Filhas-de-santo iaôs passam lá fóra conduzindo animais, folhas, etc. De quando em vez --uma ou duas vezes no máximo-- uma delas pode entrar na sala onde Majé Bassan conversa com Rosa de Oxalá para entregar à mãe qualquer coisa ou lhe falar de assunto do ~~terreiro~~ terreiro (ver e marcar o comportamento ritual da entrada desses filhas ou iaôs).

Majé Bassan diante da mesa coberta com alvo pano da costa (ou uma toalha bordada, sempre na base do branco), colares, pedras, elementos mágicos diversos, joga os búzios para Rosa de Oxalá que está a seus pés. Majé Bassan examina a posição dos búzios, torna a jogá-los, uma, duas, três vezes.

MAJÉ BASSAN: Tu é igual a tua mãe, o coração uma brasa acêsa. Nós fizemos o santo junto, no mesmo barco. Quando ela queria uma coisa, tinha de ser. Tu veio me ver porque teu coração tá carregado demais; tu pensa em amor mas o que trouxe tu aqui foi o ódio.

ROSA DE OXALÁ -- Estou maltratada, minha mãe, roída por dentro...

MAJÉ BASSAN: Tu nasceu empelicada e a pele tua mãe trouxe e botou nos pés de nosso Pai. Tu é de Oxalá desde antes de nascer, tua cabeça é dele, mas teu corpo, teu corpo, Rosa, ^{quem} ~~quero~~ manda nele é Oxum.

ROSA DE OXALÁ : Que devo fazer, Mãe? Não posso tirar êle de meu pensamento...

Majé Bassan joga os búzios, repete o jogo.

MAJÉ MASSAN: Vaidosa como Oxum, querendo os homens todos para ela. Tu sabe da história de Oxosi e de Xangô, não sabe? Oxum era mulher de Oxosi

SEQUENCIA Nº 42 -- TERREIRO DE MAJÊ BASSAN (Continuação 1)

si mas tanto tentou o irmão dele, Xangô, que terminou indo com êle e fazendo dos dois irmãos dois inimigos da morte...

ROSA DE OXALÀ: Quando vejo ela com outra, fico que nem doída. Por que ele me despreza? Por causa do branco? O Barão é meu senhor, pai de minha filha, mas não é meu dono...

MAJÊ BASSAN (lendo o jôgo) : Esse não conta, não é por causa dele que Ojuobá esconde os olhos quando tu aparece. Até que mestre Pedro havia de gostar de enfeitar de chifre a testa de teu Barão... Tu pensa que tu pode enganar o encantado? Tu pensa que pode me enganar? Tu te esquece quando toquei tua cabeça com a navalha e leio em teu coração sem precisar dos búzios?

ROSA DE OXALÀ : Tenha pena de mim, minha Mãe.

MAJÊ BASSAN : E tu, tu tem pena de alguém? Se Pedro e Lídio tivessem nascido da mesma mãe, nela postos pelo mesmo pai, nem assim seriam mais irmãos do que são. Tu não dorme com Lídio Corró?

ROSA DE OXALÀ: Durmo, com Lídio, sim, aconteceu. Mas não é amor de coração, só o fogo de maldita... O coração bate por Archanjo... Tenho vontade de matar cada uma que anda com êle.

MAJÊ BASSAN: Pois limpa o coração da maldade e tira Ojuobá de tua cabeça. Nunca que êle vai tocar na mulher do irmão dele. Ou tu pensa que a gente é bicho, que não tem sentimento só porque é negro? Tu vai dar uma cabra para Oxalá e baixar um omo-luku para Oxum... Pra aliviar teu peito. Tu tens

Casa de J. J. J. J.
Funchal
2076

SEQUENCIA Nº 42 (continuação 2)

tua filha, ou tu já esqueceu dela também?

ROSA DE OXALÃ : Deus me livre, Mãe, não diga
isso! Por minha filha rasgo o coração e tranco a
maldita, se for preciso.

CORTA PARA

SEQUENCIA Nº 44- SALA DE AULA- INTERIOR DIA

O professor NILO ARGOLO em plena preleção, aproxima-se da janela de onde vê PEDRO ARCHANJO conversando com FREI TIMOTEO. *live script*

NILO ARGOLO: — O número de brancos, mulatos e indivíduos de todos os matizes e cores que vão consultar os negros feiticeiros nas suas aflições, nas suas desgraças, esse número seria incalculável se não fosse mais simples dizer de um modo geral que é a população em massa, à exceção de uma pequena minoria de espíritos superiores e esclarecidos que tem a noção verdadeira do valor exato dessas manifestações psicológicas. É que no Brasil o mestiçamento não é só físico e intelectual, é ainda afetivo ou dos sentimentos, religioso igualmente, portanto.

Soa o sinal de fim de aula. Os alunos saem disciplinadamente.

NILO ARGOLO ainda percebe, lá fora, ARCHANJO despedir-se do FREI TIMOTEO.

CORTA PARA

Em grande algezarra, contrastando com a férrea disciplina da sala de aula, os alunos alcançam o pátio, cercado Pedro Archanjo, o bedel amigo e companheiro.

Um deles, entrega a brochura, uma comunicação de Nilo Argolo a um Congresso científica.

ESTUDANTE: QUE ACHA DISSO; Mestre Pedro?

Archanjo passa a vista no pequeno volume. A câmara lê com ele:

"A Degenerescência psíquica e mental
dos povos mestiços -- o exemplo da Bahia"

ESTUDANTE: O professor baixa o pau nos negros e mulatos. De ladrão e assassino para baixo. O velho Argolo acaba com você e sua raça, mestre Pedro.

ARCHANJO: Só comigo, meu bom?

Fita o cabelo do rapaz, a boca, o nariz.

ARCHANJO: Acaba com todos nós, com todos os mestiços, não é? ^{Com todos nós,} Comigo, com você...

Passa o olhar por todo o grupo.

ARCHANJO: Daqui ninguém escapa, nem um para remédio.

Risos desenxabidos; duas ou três gargalhadas.

ESTUDANTE: Com você ninguém leva vantagem; já fez cocô em cima das árvores genealógicas da gente.

Destaca-se um rapazola do grupo

RAPAZOLA : Da minha, não. Na minha família o sangue puro, não se sujou ; com negros, graças a Deus.

ARCHANJO : Tem certeza, meu camarado? Quando você nasceu sua bisavó já era morta. Sabe como ela se chamava? Maria Iabaci, seu nome de nação. Seu avô, branco dirrito, casou com ela.

SEQUENCIA Nº 45 - (CONTINUAÇÃO)

RAPAZOLA: Negro mentiroso, vou lhe partir a cara.

ARCHANJO: Pois, meu camarado, não se acenhe, corra dentro.

Toma posição de capoeirista. Estudantes formam uma roda para ver a briga.

ARMANDO: Não vou dar ousadia a um bedel.

E retira-se da arena, morrendo a discussão.

ARCHANJO : Pode me emprestar esse folheto?

ESTUDANTE: Fique para você.

Mestre Archanjo retoma o seu caminho, folheando a brochura, pensando o que fazer.

CORTA PARA

SEQUENCIA Nº 46 -- CAIS -- EXTERIOR -- NOITE

F
a filmar
o barbovii

Na noite fria e nevoenta, Archanjo despede-se de Kirsí.

Lá fóra, o cargueiro escuro.

Manuel dos Praxedes prepara a alvarenga.

KIRSI : Oju!

• Toma da mão de Archanjo e a leva docemente sobre o ventre crescido.

KIRSI: Na neve vai nascer um filho do sol e da música. Levo teu sangue comigo, Oju.

ARCHANJO: Ele vai ser o rei da **S**candinávia!

KIRSI : Adeus, Oju.

Pedro e Kirsí num último baijo.

KIRSI: em finlandês --Adeus...

O navio apita.

Manuel dos Praxedes faz sinal que está na hora.

Ao longe, ouve-se o canto das pastorinhas. Aparece Dedê, vestida a caráter, cantando as modas do raisado.

Os amantes se abraçam mais uma vez, uma doce despedida, para sempre juntos.

Kirsí sobe, Praxedes empurra a embarcação, que desaparece na névoa, na escuridão.

Archanjo anda em direção ao pastoril, sorri para Dedê.

Fusão com

F/

SEQUENCIA Nº 46A

Na cama, Ana Mercedes e Fausto Pena

B

SEQUENCIA Nº 58 -- RUAS E LADEIRAS -- EXTERIOR -- NOITE

A Iaba vem subindo a ladeira, um destampêro de negra, um deslumbtamento de azeviche.

Ela surge da noite, das profundas dos infernos.

VOZ DO DOUTOR MAJOR (OFF): Meu pai me contou que a Iaba veio para castigar mestre Archabjo, mecho de tantas fêmeas; em tórno, dócil rebanho de mulheres e ôle a pastorear. A Iaba veio para quebratx a presopopêia dele, para fazer de mestre Pedro gato e sapato, mísero escravo, amarrado a seu xibiu de fogo, do fogo dos infernos, já pensaram num xibiu assim? Só de pensar me arrepio todo...

CORTA PARA

SEQUENCIA N° 59 -- TENDA -- INTERIOR - NOITE

No papo com os amigos, Archanjo e o moleque Damião ajudam Lídio Corrô na impressão de um ABC.

VALDELOIR : (examinando a capa do folheto) Quem bem podia dar enrêdo para um mafuã de histórias era mestre Pedro, que sabe tanta coisa.

PRAXEDES: É mesmo. Valia a pena ele contar na Faculdade a um professor, para o sabcão botar o resumo no papel e servir de ensinamento.

ARCHANJO: Por que encomendar a um professor, meu bom? Escrevo eu mesmo, se me der na veneta.

Pedro Archanjo estremece, aspira no ar o cheiro da Iaba.

DAMIÃO: Meu padrinho bota eles todos no chinelo...

Archanjo estremece novamente, sente a aproximação de um perigo, ameaça grave, a Iaba.

ARCHANJO: Já vou indo...

Sai.

CORTA PARA

B

SEQUENCIA Nº 60 -- LADEIRA --EXTERIOR -- NOITE

A vida interrompe-se à passagem de Iaba, sai gente dos castelos, dos botequins, das lojas para vê-la. Nunca se viu mulher igual e assim vestida. De toda parte vem gente para vê-la e acompanhá-la.

Uma procissão segue lentamente, o andor do Santo --São Francisco de Assis-- levado pelos irmãos da confraria, vestidos com as opas. Beatas e devotos cantam um cantochão. A Iaba cruza a procissão, a procissão se dissolve, todos a contemplá-la e a acompanhá-la. Os irmãos da confraria baixam o andor do santo, saem atrás da Iaba. O Santo arrebanha a ~~matéria~~ soteína, e sai ele também atrás da Iaba.

Rainha dos infernos, a Iaba continua no encalço de Archanjo.

CORTA PARA

SEQUENCIA Nº 61 -- FRENTE DA TENDA -- EXTERIOR -- NOITE

A Iaba para diante da porta da Tenda.

Já está quase nua, os seios à mostra pois vem se despindo durante a caminhada.

Lídio Corró, Praxedes, Valdaloir e Damião correm para ver passar a mulher do outro mundo.

A Iaba para diante deles, fita-os um a um. Archanjo, a quem ela procura, não está entre eles.

IABA: Cadê o pai d'égua, o dono da astrovenga,
o xodó das vagabundas?

DAMIÃO: Padrinho não está, moça...

IABA: Vou acabar com a petulancia dele, vai lamber
a sola dos meus pés, da bode vai virar capado...

Arrence a seis, agora está apenas com um pano a tapar-lhe o
sexo. As nádegas em bambolaio, segue em caminho da casa de Archanjo.

DAMIÃO: Ela pode ser o Cão mas meu padrinho da
conta dela... Alguém duvida?

Fita Lídio, Valdaloir, Praxedes mas os três estão com medo.

CORTA PARA

Archanjo entra no quarto pobre mas bem arrumado. Pequena estante de livros, em português. Poesia: Castro Alves, Luiz Gama, história do Brasil (talvez aberta na página sobre Palmares), etc. Romances da época. A brochura de Nilo Argolo. A cama grande, de casal, tudo muito limpo. A janela dá sobre o mar. Moringa de água na janela.

Num canto do quarto, vis-avis com a estante, o peji onde estão assentados os santos de Archanjo: Exu, Oxalá, Xangô, Oxossi. Cálice de cachaça diante de Exu. Um botão de rosa vermelho aos pés de Oxalá, posta num vidro vazio de remédio.

Archanjo dirige-se ao peji, saúda os santos. Entra temeroso, sabe que alguma coisa se prepara contra ele. Mas à proporção que saúda os santos (frases em nagô, características de cada orixá) como que vai crescendo, ao colocar os colares dos orixás no pescoço. Despe-se a cada frase, enche-se de coragem, de confiança, torna-se um gigante. Finalmente Archanjo nu, no pescoço os colares dos santos, deita-se à espera. Lá fora, visto através a janela, cae a noite por completo. A tempestade estala. Um raio, o trovão.

CORTA PARA

SEQUENCIA N^o 63 -- QUARTO DE ARCHANJO -- INTERIOR-- NOITE

No ronco do trovão, no fulgor do raio, abre-se a porta de quarto, a Iaba entra, imensa e linda. Já está nua.

Archanjo põe-se de pé, armado em guerra. A Iaba tira-lhe os colares, deixa-os cair. De pé inicia-se a trepada imensa, é uma batalha, uma guerra. Grudados um no outro, bocas, pernas, braços, sexos. A tempestade, o mar revoltado, o ronco dos trovões, o piar de aves agourentas, uma noite nunca vista igual.

B

77

SEQUENCIA Nº 64- TENDA - INTERIOR NOITE

Intensa expectativa entre os amigos de Archanjo.
Ouvem o assalto da égua e do cavalo, o miar da gata, em
desvario o uivo do lobo, o ronco do javali selvagem.

*Os ruídos da tempestade imensa,
raios e trovões*

CORTA PARA

Nas ruas, nas janelas, nos bares, nas barracas do mercado, nos saveiros, no cais, o povo da Bahia acompanha o colossal embate que dura três noites e três dias.

A Iabe e Archanjo, sempre na mesma única e interminável trepada são vistos nos locais mais diversos: sobre um saveiro, num telhado antigo, em sucessivas mansardas, no meio das arvores, dentro d'água, enfim em toda parte.

Os ecos do embate são o ronco do trovão, o ronco dos atabaques, o relinchar de muitos cavalos, latidos e miados de milhares de cães e gatos.

CORTA PARA

B

SEQUENCIA Nº 66 -- TENDA -- INTERIOR -- AMANHECER

O moleque Damião não aguentou a vigília, dorme em cima da máquina de impressão.

Lídio Corrô, Praxedes e Valdeleir jogam (um jogo da época) e babam cachaça.

PRAXEDES : Pela minha conta êle já acabou e começou de novo 48 vezes...

VALDELOIR: Acho que tu errou nas contas, vai pra mais de cinquenta...

LIDIO: Iaba não gosa nunca, era um dia compadre Pedro...

Moleque Damião acordou durante o diálogo, pula de cima da impressora, enfrenta os três amigos, êle confia em Archanjo.

DAMIÃO: Padrinho faz o que o diabo não faz. Não tem Iaba que acabe com êle...

Mas acabou Damião de falar, ouve-se uma explosão terrível, é a Iaba que está gosando. A explosão se transforma em doce, suave, terno riso de mulher, música inegalável. Irrompe a manhã mais bela sobre a cidade da Bahia.

CORTA PARA

B

SEQUENCIA Nº 67 -- RUAS -- LADEIRAS - MERCADO- CAIS

Toda a cidade seüda a vitória de Archanjo. Foguetes sobem em alvoreada, o povo dança nas ruas, o canto irrompe.

Fôra da barra, de onde se vê apenas os telhados da Bahia, os saveiros içam as velas. O apito alegre de um navio ao largo.

CORTA PARA

Para substituir a antiga sequencia 68

SEQUENCIA Nº 68 -- QUARTO DE ARCHANJO -- INTERIOR -- AMANHECER

Na cama, deitada a dormir, em júbilo e bonança, a vencida Iaba, agora apenas a formosa negra, coração submisso, terno e amante. No decorrer da luta, transformou-se de Iaba em mulher. Desapareceram suas roupas africanas, com as quais percorreu as ruas da cidade e chegou até Archanjo, com ele deitando (?). Está vestida com traje de ~~uma~~ Baiana, as côres de ~~uma~~ Iansã.

Ao seu lado dorme Archanjo, também ele é outro. Não mais o des- preocupado moço que percorreu as ruas com Kirse e esperou a Iaba para enfrentá-la. Agora é um homem diferente, ainda jovem mas um homem feito. Como se houvesse crescido e mudado por completo. Nem fisicamente se parece com o anterior. Aliás, é totalmente diverso.

Os dois dormem (vestidíssimos como é habitual no filme) ele com um riso nos lábios, ele com o rosto serio.

Archanjo acorda, toca o corpo da Iaba (de longe, naturalmente pois a nossa Iaba é uma menina e não deve ser tocada) e diz:

ARCHANJO: Agora tu serás Dorotéia na roda dos santos.
Para mim, não foste a Iaba, não vieste das profundas,
era somente Rosa de Oxalá.

Levanta-se Archanjo, esse outro homem (para espanto e incompreensão dos espectadores de média inteligência como eu e a grande maioria), vai até o peji, agradece aos santos. Volta ao leito trazendo a rosa que estava aos pés de Xangô (e que naturalmente não existirá no momento da filmagem) e a coloca sobre a ex-Iaba (ou não vai ao peji e não traz a rosa inexistente).

A ex-Iaba acordou durante a fala e o movimento, e diz (em benefício dos espectadores não gênios, talvez a maioria dos que vão ao cinema, para que esses entendam o porquê do novo Archanjo):

IABA: Tu me virou em mulher, comeu minha força e meu segredo, tu agora é o Cão solto na Bahia.

PS: -- Caso prefira, ela pode dizer apenas:

IABA: Tu agora, Pedro Archanjo, é o Cão solto na Bahia.

Mas --pelo amor de Deus-- faça ela dizer alguma coisa, que explique o acontecido, pense nas pessoas de média inteligência como eu, para as quais não bastará a imagem como basta à talentosa Tizuca.

As últimas palavras de Majê Bassan transbordam para essa cena onde se vê Archanjo diante do papel, tentando redigir, em plena luta pela expressão.

VOZ DE MAJÊ BASSAN (OFF) -- ~~É~~ ^{E'} para isso que tu és Ojuobá. Os encantados estão mandando te dizer: ~~faz~~ o livro, mostra o valor de teu povo e o poder dos orixás...

Os livros cresceram na estante, agora ao lado de postas e romancistas, estão livros de historiadores, estudos, ensaios.

Na mesa onde Archanjo trabalha, vê-se livros de Rocha Pombo, de Padre Vieira, a brochura de Nilo Argolo. Archanjo escreve um período, levanta-se com o papel na mão, lê em voz alta:

ARCHANJO : (lendo) -- Entre nós, o elemento português fez do africano e sua descendência a máquina inconsciente do trabalho, um instrumento de produção, sem retribuir-lhe o esforço, antes torturando-o com toda a sorte de vexames.

Senta-se, pega o livro de Rocha Pombo -- A História do Brasil, abre em página previamente marcada; lê, concentrando-se:

ARCHANJO: -- Quem havia de pensar que estas homens sem instrução, mas sã guiados pela observação e pela liberdade, foram os primeiros que no Brasil...

CORTA PARA

B /

SEQUENCIA Nº 71 - TENDA - INTERIOR DIA

LIDIO CORRO, sem interromper seu trabalho na impressora, ouve com atenção o final do texto de Rocha Pombo.

VOZ DE ARCHANJO: __ ... fundaram uma república, quando é certo que ainda naquele tempo, não se conhecia tal forma de governo, nem dela se falava no país?

LIDIO: __ E depois?

ARCHANJO: __ Bem, aí eu protesto contra esses autores, como o professor Argolo, que procuram desdenhar o africano, que dizem que o negro é congenitamente...

LIDIO: __ Cuidado com as palavras difíceis, você não é doutor... Que quer dizer congenitamente?

ARCHANJO: __ Vem de congênito, quer dizer, de nascença...

LIDIO: __ Por falar nisso, Doroteia teve um filho. Dizem que tem a ^tsua cara, compadre. Se chama Tadeu ~~é filho de Lidio, o do Canhoto.~~

ARCHANJO continua pensando em seu trabalho, parece que encontrou de novo o caminho. Vai saindo, apressado.

ARCHANJO: ^{Tadeu Canhoto?} ~~V~~ é isso mesmo, compadre. É muito simples. É tudo muito simples.

LIDIO sorri, na intimidade da sua impressora.

CORTA PARA

SEQUENCIA Nº 72 - TERREIROS, RUAS, MERCADO, CAIS EXT. DIA/NOITE

ARCHANJO conversa com velhos africanos, ocupados em todas as atividades. São carregadores, marinheiros, ex-escravos e imponentes guerreiros; sábios e sacerdotes; mães e pais de santos.

VOZ DE ARCHANJO: ^(OFF) O que podemos asseverar é que nos custou muito esforço e atividade, a fim de que o resultado de nossas pesquisas tivesse o selo da verdade incontrovertida, ... As nossas investigações compreenderam os próprios africanos e estenderam-se aos seus descendentes mais diretos, indivíduos sabedores das práticas religiosas...

... conseguimos colher, nas melhores fontes, seguras informações acerca da religião das tribos que aqui se extinguiram.

CORTA PARA

SEQUENCIA NUMERO 76 (CONTINUAÇÃO)

me, que perfume é esse, seu conhecido?

ARCHANJO : Esse perfume...

DOROTEIA : Tu gosta? Foi Rosa de Oxalá quem me deu
um frasco antes de sumir...

Entram no quarto , fazem amor.

CORTA PARA

SEQUENCIA Nº 80 --GABINETE DO DOUTOR ZEZINHO -- INT. DIA

Dr. Zezinho ~~wonfabula~~ com Gastão e Arno quando entra, qual uma fúria, a nossa presada doutora Edelwais. Papéis na mão.

DOUTOR ZEZINHO: Seja benvinda, nobre secretária da Comissão Executiva...

EDELWAIS : Ex. ~~doutor~~ doutor, ex-secretária...

ZEZINHO (escandalizado): Que significa isso?

EDELWAIS : Aqui está o que escrevi sobre Archanjo, os dados para o concurso e aqui está a matéria que a Agência (aponta Gastão e Arno) enviou às professoras. Eu escrevi: "Muleto, pobre, autodidata", a Agência traduziu: "Nascido numa família de militares, ingressou na Faculdade de Medicina, ~~da~~ qual se tornou mestre eminente". Só faltou dizerem que era loiro...

ZEZINHO: Minha cara amiga, ouça com atenção o que vou lhe dizer: devemos guardar dos grandes homens uma imagem impoluta. Se cometerem erros, pecadilhos, cabe à História limpá-los de tais deslizes. Pense nas crianças das escolas: vamos lhes oferecer como exemplo a ser seguido um Archanjo negro, bêbado e debochado? Seria um crime ~~e~~ contra a juventude e a Patria. Entramos aos jovens um Pedro Archanjo sem máculas, branco como a neve.

EDELWAIS: Me diga uma coisa, doutor Zezinho: o senhor chegou a ler o livro de Archanjo intitulado "Apontamentos sobre a mastigação nas famílias baianas?" Não fale em brancura na Bahia, seu doutor, não ofenda sua avó Omin Tobí...

Sae, batendo a porta.

GASTÃO SIMAS (comenta): Desta chata estamos livres!

B/

SEQUENCIA Nº 80 B - TENDA DOS MILAGRES - INTEIROR - DIA

Na tenda, apenas Lídio e Pedro Archanjo. Manhãzinha.

As portas estão fechadas. Sentados um diante do outro, Lídio escuta Pedro Archanjo lendo uma carta.

Durante a leitura, tanto Archanjo, quanto Lídio recordam Rosa de Oxalá em momentos diversos, cada um deles com sua visão - Lídio lembra a jovem mulher q maravilhosa que foi sua amante.

Archanjo lembra a mulher que foi seu amor mas a quem ele jamais possuiu para não trair a amizade que o liga a Lídio. Ele a vê nas muitas mulheres que teve.

~~Quem sabe, nesta sequência podem aparecer aquelas mulheres da tenda na primeira fase, aquelas cujas sequencias não chegaram a ser filmadas. Nelas, Archanjo recorda Rosa, em cada uma um detalhe de Rosa.~~

N.B. Esta sequência deve ser reestruturada em companhia de Nelson.

TEXTO DA CARTA: "Uma defunta sai da cova, Pedro, dez anos depois de morta, Rosa de Oxalá. Para pedir um favor que só tu pode me fazer. Miminha, minha filha, vai se casar daqui a uma semana exatamente, na Igreja de São Bento. O noivo é advogado, filho de fazendeiros de cacau, da família Lavigne, de Ilhéus. Os pais são franceses, gente rica e fina. Miminha vai entrar pelo braço do pai, do Barão do Amparo, sua filha e herdeira. Não posso estar ao lado dela, não tenho direito a tanto. Mas quero ver minha filha casar. Só tu, R Pedro, que conhece todo mundo e sabe como fazer e obter as coisas, pode me botar num canto escondido da Igreja de onde eu veja minha filha se casar... Só tu tem poder para isso..."

Após a leitura há um silêncio breve, eles ainda estão revendo Rosa. Depois, Archanjo fala.

SEQUENCIA Nº 80 B - (CONTINUAÇÃO)

ARCHANJO: O sacristão é meu amigo, vou acertar com ele...

LÍDIO: Como será ela agora, Pedro? Deve andar perto dos quarenta anos...

B/

SEQUENCIA 83A - BECO IMUNDO NA ZONA - AO ANOITECER QUANDO SE
ACENDEM AS PRIMEIRAS LÂMPADAS - EXTERIOR

O rosto melancólico, num passo lento, acobruhado, na mão o botão de rosa, tudo quanto lhe resta de Rosa de Oxalã, amor de sua vida, Pedro Archanjo atravessa o território da zona, em caminho da Tenda. Ruidos, gritos, palavões, atraem sua atenção. Da porta de um prostíbulo um tipo --típico cafetão, branco e dessa boniteza de olhos grandes, olhairs, machonice exibida, metido a valente-- arrasta pelos cabelos uma mulher para a rua. Esbofetaia-a:

CAFETÃO: Ladrona descarada! Vã arranjar dinheiro e bastante, se não quiser apanhar mais...

O cafetão atira a mulher longe, ela cai na lama, a bolsa rola, abre-se, praticamente vesia: um beton, um pente, uma foto pequena de uma menina.

Quando o cafetão atira a mulher na sargeta, no mesmo momento recebe um golpe de cepeira e se estetala no chão. Golpe aplicado por Pedro Archanjo.

O cafetão é jovem, forte, Pedro Archanjo é quarentão. O cafetão levanta-se, puxa da navalha, vai acabar com aquele mulato que se mete onde não é chamado.

CAFETÃO: Vou lhe assassinar e não se meter na vida dos outros, seu chibungo!

Investe de navalha, Archanjo lhe aplica dois ou três golpes sucessivos, toma-lhe a navalha, põe o valente a correr beco ~~zê~~ zêzê. Guarda a navalha do bolso. A mulher recolhe a bolsa, o beton, o retrato. Levanta-se, sangue no rosto.

MULHER: Obrigado, meu senhor... Duça, juro que não sou ladrona.

ARCHANJO: (só então repara na fisionomia da mulher jovem e bela): Você não é daqui...

MULHER: Sou não senhor... Sou do interior, de Esplanada. Tava viúva de pouco, quando ela apareceu por lá e me trouxe. Disse que arranjava um emprego bom pra mim num negócio dele aqui.

B

SEQUENCIA Nº 83B - TENDA - INTEIROR - NOITE

Animação na Tenda, habitual. Lídio na flauta, Archanjo no violão. Várias mulheres, Damião e Tadeu. Aos pés de Archanjo, arrodilhada, a nova Rosa, riso feliz de quem reencontrou a vida. Para ela Archanjo é mais do que um homem, é um deus e assim ela o fita. Lídio Corrô, ~~o~~ mercado de mulheres, desde que Rosa de Oxalá se foi, ele passa de mulher em mulher. Algumas das mulheres ~~S~~ambam, samba também Damião. Presentes o Senteiro, Mané Lima, Praxedes e Valdecir envelhecido, antigos e novos amigos. No voltio da dança, Damião beija uma e outra e mais outra. Uma delas é branca. Tadeu Canhoto também dança. Mas seu pensamento está longe da Tenda. Em certo momento, ele deixa a dama, toma o chapéu ~~de um livro~~,
e de um livro,
informa:

TADEU: Bem, minha gente, vou indo...

ARCHANJO (sempre ao violão): É cedo, ainda.

TADEU: Vou estudar em casa de Astério. Tenho exame na semana que vem.

Archanjo acompanha a saída de Tadeu, comenta para Lídio Corrô.

ARCHANJO: Uns irão embora, subir na vida; outros ficarão aqui, andando para frente.

Baixa os olhos, encontra os ~~olhos~~ de Rosa que o fitam com ~~adoração~~,
adoração
nito. Retoma o violão, toce para ela uma velha melodia.

B

SEQUENCIA 53C -- TRIBUNAL DO JURY -- INTERIOR - DIA

A sala do julgamento está repleta. Sobre a cadeira do juiz, a imagem de Cristo crucificado. O promotor, brilhante intelectual de óculos, muito cheio de si, conhecido por sua competência e erudição. O banco dos jurados, compostos por comerciantes, um médico, empregados no comércio. Sentado no banco dos réus, um camponês ainda jovem, mal vestido, e cere assustada e ingênua, ladeado por dois soldados armados. Na tribuna de defesa, sorridente, o novel rãbulo Damião de Souza em sua primeira defesa no jury.

Na primeira fila de ~~assistentes~~ assistentes, a mulher do réu, moça do campo, tímida, muito bonita, vestida pobremente.

Toda a população da Tenda está presente, comandada por Archanjo e Corrô, homens e mulheres. Vê-se a nova Rosa, outras habituês, Zabela (ao lado de Archanjo), e três mulheres distintas, as três mulheres de Damião: uma bem escura, uma branca, uma mulata, esta última grávida. As três estão emocionadas. Outras pessoas na assistência, vindas para ouvir o promotor tão erudito, e sala ao grand complet, como diria Zabela. Um bêbado dorme numa das cadeiras, quando acorda sempre apaluda. Quando a sequência se inicia o promotor está na peroração.

PROMOTOR: Meretíssimo Senhor Juiz, Senhores do Conselho de Jurados: Basta fitar a fisionomia carismática do réu para que nos damos conta que nos encontramos ante o perfeito criminoso nato, um fascínora como ensinam os ditames da frenologia. O queixo fugidio, o formato do crânio, e localização das bossas nele ostentadas demonstram-no tipicamente lombrosiano. Invoquemos nesta hora do castigo necessário, os nomes tutelares da Criminologia: Lombroso, Garófalo, Ferri, Lavater e tantos outros...

DAMIÃO (aparteando) --Não esqueça, nobre representante da promotória, de citar Rumanov, Von Ludwig, Cresófilo de Cremona, Izumi Shikibu...

BEBADO (acordando): Muito bem! Bravas!

PROMOTOR: Nunca ouvi tais nomes citados ^{entre} ~~entre~~ os
dos criminalistas famosos...

DAMIÃO: Não estão traduzidos ao português, por isso
Vossa Excelência os desconhece...

PROMOTOR: (furioso) : Minha cultura, se bem modesta,
é reconhecida nos meios jurídicos, inclusive no sul
do país!

BÊBADO (acordando) Bravos! Viva o Doutor!

PROMOTOR: Não há por onde negar a comprovada ação
criminosa. É preciso contar a onda de bestialidade
desses seres degenerados. Peço a condenação do réu,
invocando Beccária, o grande mestre. Tenho dito!

BÊBADO: Muito bem dito!

JUIZ: Com a palavra o patrono do réu, provisionado
Damião de Souza.

DAMIÃO: Meretíssimo Senhor Juiz, luminar da justiça,
Senhores pais de família que compõem o brioso Conse-
lho de Jurados. O ilustre promotor pediu a condena-
ção do réu, invocando uma quantidade de gringos
que jamais pisaram em nosso país e nada sabem de
nossa gente. Eu peço sua absolvição em nome de Deus,
de Jesus Cristo, da Virgem Maria, em nome de vossas
santas ~~noas~~ ^{noas} de vossas honradas espôsas, de vossas
ilibadas ilhas.

BÊBADO: Muitíssimo bem! Vivam as ilibadas!

Deste vez o aplauso do bêbado é acompanhado por palmas da platéia,
sobretudo das 3 mulheres de Damião, entusiasmadas.

JUIZ: Silêncio. Exijo respeito ao Tribunal. Senão
faço evacuar a sala!

DAMIÃO: Esse pobre homem, Zé da Inácia, trabalhador
de anexa nas terras do Major Chaves, casado, pai
de filhos, vivia feliz com sua família, quando tra-
vou conhecimento com um certo Afonso Boca Suja

O Conselho de Sentença volta à sala, entrega sua decisão ao Juiz. O Juiz toca a campainha:

JUIZ: Todos de pé e em silêncio para ouvir a sentença!

A assistência de pé, o bêbedo não se aguenta, apoia-se nos outros.

JUIZ: Absolvido por unanimidade!

Gritos, aplausos, vivas, Damião é cercado pelos amigos. O Juiz sai para lavrar o alvará de soltura. O réu entra os dois soldados. As três mulheres de Damião atiram-se em seu pescoço. Abraços comovidos de Archanjo, de Lúcio, de Zabele.

A mulher do réu se aproxima de Damião, toma-lhe da mão e a beija.

MULHER DO RÉU: Obrigada, seu Major!

BÊBADO: Viva Major Damião de Souza!

TODOS: Viva! Viva o Major Damião! Viva o Major!

A sala de professores está repleta -- é dia de defesa de tese do prof. Fraga Neto, para a livre-docência da cadeira de Botânica Tropical cujo catedrático é Silva Virajé que está em via de mudar-se para São Paulo. Alguns professores estão vestidos com a béca, outros tem a béca a seu lado, em cadeiras, sobre as mesas, etc. . Formam-se grupos, discutem o concurso de Fraga Neto.

Num dos grupos, o professor Luna elogia o candidato:

PROFESSOR LUNA: O homem é realmente uma competência no assunto, está atualizadíssimo.

PROFESSOR JOSÉ JULIO CALAZANS (mulato): É verdade, está a par dos autores mais modernos. E fala alemão admiravelmente.

PROFESSOR FONTES: Ora, caro professor José Julio Calazans, onde a vantagem? Fraga Neto passou cinco anos estudando na Alemanha, tinha de aprender a falar a língua corretamente. Querie ver era, sem ter saído daqui, falar e escrever em francês puríssimo uma tese para o Congresso de Bruxelas como o fez o nosso Nilo Argolo. O seu trabalho "La paranoïe chez les negres et métis" foi ~~redigido~~ redigido diretamente em francês...

PROFESSOR LUNA: Não desfazendo nos méritos do professor Argolo, cuja sapiência ninguém discute, eu diria que para o professor Zinho de Carvalho, a língua francesa não tem segredos. Sabe de memória poemas de Victor Hugo, cenas inteiras de Cyrano de Bergerac... O que não falta felizmente em nossa deusa Faculdade são os poliglôtas. O professor José Julio Calazans quantas línguas fala? cinco ou seis, não é?

PROFESSOR CALAZANS: Todas elas com ruim pronúncia.

Toda a Congregação da Faculdade de Medicina, de toga. A mesa examinadora. O salão repleto de melhor sociedade baiana, multidão de estudantes, gente diversa. O concurso pegou fogo, quase se penderia na defesa de tese. O candidato Fraga Neto sentado ante a mesa sobre a qual estão livros que ele cita. Na mesa examinadora, Virejã da Silva, Oswaldo Fontes, Fonseca, Luna e o prof. José Julio Cabasans. Trata-se da arguição de Oswaldo Fontes, o último a arguir o candidato.

Brandindo a tese de Fraga Neto, Fontes acusa:

PROFESSOR FONTES: ...repleta de tolices, falta de menor seriedade científica, essa pseudo tese é oca, balofa, vazia, escrita num português de canto de rua, desairosa e despropositada. O candidato, numa tese sobre doenças tropicais, após confessar-se materialista, ^{-vade, retro!} cita, a quem, meus senhores? [?] uns desconhecidos economistas Karl Marx e Engels, cujos nomes jamais ouvimos. Que têm a ver ^{obscuros autores} esses ~~senhores~~ com as moléstias tropicais?

FRAGA NETO: Nossa obsoleta economia é a principal responsável pela esquistosomose, pela lepra, pela doença de Chagas, pela malária, pela varfóla, pelas epidemias. Sem radical mudança de estrutura feudal do país, não poderemos modificar a situação de saúde do povo.

PROFESSOR FONTES: TALVEZ POR isso então o candidato ^{magnífico} insulta a ~~congregação~~ Congregação da Faculdade, citando como autoridade científica, um réles bedel que rabiscou anacronismos sobre o problema racial...

FRAGA NETO: Bedel desta ilustre Faculdade, Pedro Archanjo é um sábio que podia ocupar lugar de honra no seio ^{da} ~~congregação~~ congregação. Ele nos ensina que "da miscigenação nasce uma raça de tanto talento e resistência, tão poderosa que supera a miséria e o desespero na criação quotidiana de vida".

fic meus da Congregação, deda em riote, levanta-se o
professor Argolo: ^{afunta} ARGOLLO: Abaurdês: ~~abaurdês~~ O candidato a Faculda-

de de Medicina da Bahia, berço da ciência!

Continua a falar mas os estudantes aplaudem Fraga Neto,
gritaa, confusão geral, vivas ao candidato.

Na mesa dos examinadores Virajó da Silva ^{com seu riso gozador,} ~~parou~~ Na cadei-
ra de candidato, Fraga Neto tranquilo, ~~com um sorriso de satisfação~~
~~de satisfação~~ sorri, enquanto Nilo Argolo, Fontes, Fonseca se
esquelem cheios de ódio.

B

SEQUENCIA Nº 89 - DELEGACIA - INTERIOR DIA

Diante de sua estante de livros (as principais obras de Medicina Legal e Direito Penal), o Delegado Pedrito dá uma entrevista à imprensa. Ao seu lado, o capanga ZÉ ALMA GRANDE, negro inebriado.

PEDRITO: ... o negro já tem tendência para o crime, está provado pelos melhores autores. Vocês já entrevistaram o Professor Nilo Argollo e o Professor Fontes?

JORNALISTA: É claro!

PEDRITO: ~~Das~~ ^{Das glórias da ciência brasileira.} Pois bem, como eu ia dizendo, a ciência moderna prova que o can-do-blé, as rodas de samba, a capoeira são escolas de criminalidade, além de ser um espinha-lhe à cultura, um acinte à família baiana! Enfim, quem proclama a guerra contra essas práticas anti-sociais é a ciência, não sou eu.

JORNALISTA: O senhor diria...uma guerra santa?

PEDRITO: ^{Guerra Santa?} ~~Guerra~~ Apenas trato de extirpar o mal pela raiz, quero diminuir o índice de criminalidade em Salvador. ^{E vou fazê-lo}

Tira o cigarro da piteira, joga-o fora, encerrando a entrevista.

PEDRITO: ^{Guerra Santa? Pode chamar} ~~Amanhã o senhor terá notícias de nos~~ ^{so-porto, a Him, se quiser. E diga que ela começa hoje mesmo.}

CORTA PARA

Para substituir a Sequencia 91C ~~XXXXXXXXXX~~ colocadas entre a 91B e a 97, no roteiro.

SEQUENCIA 91C -- QUARTO DE ARCHANJO - INTERIOR - DIA

O quarto de Archanjo mudou bastante, as estantes de livro cresceram muito, feitas de taboas de caixão e tijolos. Sobram livros pelos cantos, livros em varias linguas, Na parede um retrato, com dedicatória, de Silva Vixrajá (que a produção não obterá), reproduções de mapas antigos e gravura da Bahia (que já estão em mãos da produção). Archanjo folheia um livro encadernado, novo, cuja capa é ~~XXXXXXXXXX~~ mostrada pela camera e onde se lê o nome do autor OJU KEKKONEN (o filho de Archanjo e Kirse) e o titulo em finlandes (tradução finlandesa de NEVE E SOL) e mais a indicação, sempre em finlandes "POEMAS" e HELSINQUE (em ortografia finlandesa) e SUOMI (nome finlandes de Finlândia). ^{Nota:} O livro existirá, eu fornecerei, a não ser que a marcação não lhe pareça justa. O fato do livro significa a continuidade de Kirse, nada deve ser gratuito numa criação, penso eu, *pobra de uniu!*

A porta está aberta, por ela entra Rosa da Ressurreição, tímida. Fala:

ROSA : Me desculpe vir sem ser trazida...

ARCHANJO (livro não mão) : Não precisa pedir *desculpa...*

ROSA: Vim agradecer... Voce mandou buscar minha filha...

ARCHANJO : Lidio te disse? Queria te fazer uma surpresa.

Rosa aproxima-se de Archanjo, toma-lhe ^I a mão e a beija:

ROSA : Tu é meu homem e meu pai...

ARCHANJO : Tenho mesmo idade para ser teu pai...

ROSA : Tu não tem idade, Pedro.

ARCHANJO : Esse livro foi escrito por meu filho, ele *no fim do mundo* é mais ~~XXXXXXXXXX~~ velho do que voce... E' poeta, vive ~~XXXXXXXXXX~~ *em* escreve ~~XXXXXXXXXX~~ finlandês...

ROSA: Tu ^{sabe} tudo quanto é lingua, não é?

ARCHANJO : Essa não sei ~~ela~~... Mas sei o que *Diz que* ~~ele diz~~ vive na neve, mas *tem saudade do sol onde foi concebido...* *deixa o livro.*

Archanjo toma Rosa pela cintura, anda para a cama. Com uma ponta de ciúme, Rosa diz, ao deitar-se:

ROSA: Quantas mulheres não se deitaram nessa cama...

ARCHANJO : Nessa e em todas as outras camas só me deitei com uma mulher, Rosa. Uma unica e mais nenhuma...

ROSA : Não entendo...

ARCHANJO : Para que entender?

Um beijo, rolam na cama.

PS -- Note que as fala de Rosa da Ressurreição são curtissimas, de duas ou tres palavras , não mais. Ficarei grato se o livro puder existir na cena e , na montagem , no filme. Penso ser importante.

XXXXXXXXXX

SEQUENCIA 81 A -- VARIOS LUGARES -- EXTERIOR -- DIA / NOITE

A guerra sente anunciada pelo delegado Pedrito Gordo, iniciada com a invasão e liquidação do candomblé de Sebaí e o assassinato de Praxedes, continua, prossegue inexorável.

Durante a sucessão de cenas que dão idéia de violência, de brutalidade da campanha contra candomblés e escolas de capoeira, a música dos atabaques, agogôs, berimbaus de capoeira, que se inicia alta, vibrante, alegre, vai a cada cena tornando-se mais fraca, mais triste, até ficar em surdina.

Tiras que invadem terreiros. Pejis violados. Ferros, roupas, imagens de orixás atiradas numa sala da polícia. Instrumentos os mais diversos usados nos candomblés sendo destruídos. O fogo devorando terreiros. Policiais invadem o terreiro de Procópio, tomam-no preso, com a maior violência.

ZACARIA DA GOMÉIA: Na Central vamos lhe ensinar uma dança de Oxossi novinha em folha... A dança da chibata...

Levem Procópio aos trambulhões.

Os atabaques quese silenciosos.

INTERIOR -- NOITE

O cadáver de Praxedes no caixão pobre. A sala de cheia de gente, estivadores, barcaceiros, todo o pessoal da Tenda, homens e mulheres. Sentados em bancos, no chão, de pé. Aberta a porte da rua. Servem cachaça. De quando em vez, durante o diálogo de Archanjo, Lídio e Valdeleir, entram novas pessoas, abraços, pêsames.

LÍDIO: Tão baixando o pau na gente, com vontade, compadre.

ARCHANJO: É isso mesmo, meu bom, querem acabar com a gente. Doutor Pedrito disse que é a guerra santa.

VALDELEIR: E você, que sabe tanto, o que acha que se deve fazer?

ARCHANJO: Por um lado não baixar a cabeça, não se entregar. Por outro lado, escrever pros jornais, protestando. O delegado só pode fazer ^o que tá fazendo porque por detrás ~~da~~ ^{de} estão os professores e suas teorias, os que dizem que os negros são animais e ~~que~~ ^{as} ~~suas~~ práticas são criminosas.

VALDELEIR: Vai ser dureza!

ARCHANJO: Vai, mas se a gente resistir acaba ganhando porque, por mais ^{que} eles ~~ninguém~~ espanquem e matem, os sangues vão se misturando e é com a gente que esses tristes desgraçados vão aprender o riso e a bondade.

Ruídos na rua, gente correndo. De repente, cercado por Zé Alma Grande, Inocêncio Sete Mortes, Mirandolino, Ricardo Coté, Zacarias da Goméia, o delegado Pedrito Gordo surge na porta, entra na casa. A seu lado Samuel Cobra Coral, o assassino de Praxedes. Os presentes recuam para o fundo da sala. Apenas Archanjo, Lídio e Valdeleir, não se movem.

PEDRITO GORDO: Quem quiser bater candomblé, jogar capoeira, roncar atabaque, que vá pra África. Lugar de negro é lá e não aqui na Bahia. A Bahia é terra de branco, negro aqui só serve pra puxar car-

Oguns e filhas de santo recebem Pedro Archanjo no terreiro.
Beijam a mão de Ojuobá.

FILHA DE SANTO: Depressa, meu pai, ela está aflita
para lhe falar...

Majê Bassan em seu trono, as filhas em tórno, alguns oguns.
Todos beijam a mão a Ojuobá. Majê o abraça, recebe e lhe dá a benção.
Em seguida, dá uma ordem em negô mandando que todos saiam da sala,
onde ficam apenas ela e Archanjo:

MAJÊ BASSAN: Ojuobá ouça, entenda, guarde no pei-
to até o dia em que tiver de usar. Só em último
recurso!

Em seguida inicia seu recitativo, numa voz de quem diz um poema de vida e morte:

MAJÊ BASSAN: Houve uma festa no terreiro de Ixamã
já Ijenam, festa grande, de Ogun, um mundão de
gente. Ogun Aiaká dançou bonito para alegrar os
olhos do povo cansado de sofrer tanto padecimento.
Quando estavam no melhor da festa, chegou o homem
do recado, sarapabé, e contou que os soldados vi-
nham vindo, galopando em seus cavalos... Ogun cor-
reu no mato ali pertinho, assoviou chamando duas
cobras, cada qual mais comprida e perigosa.
Botou as duas no meio da sala, dois novelos de
veneno, enrolilhadas, a cabeça para cima, de fóra
as línguas peçonhentas, os olhos assutando a
porta da rua. Quando os soldados chegaram, Ogun
avistou: - Quem quiser brigar terá briga, quem quiser
guerra terá guerra, as cobras morderão e matarão,
não vai ficar nenhum soldado vivo! As cobras avan-
çaram as línguas venenosas e aos gritos de socor-
ro os soldados saltaram dos cavalos e fugiram, de-
pressa foram embora, porque em sua dança sem

B

SEQUENCIA 91A (ou 95A) - ANUNCIO DA MORTE DE M MAJÉ BASSAN -- TODA A CIDADE -- ANOITECER.

Pedro Archanjo afasta-se do condomblé, desce uma ladeira, vai pelos becos e ruas em direção à ~~cidade~~ ^{Tenda}. De repente ouve um grito de desespero, voz anônima de mulher que corta a cidade de lado a lado.

GRITO DA MULHER (OFF) : Mãe Majé Bassan morreu!

Archanjo para, o rosto se fecha, faz meia volta, retoma o caminho do condomblé.

Enquanto anda, o passo rápido, gritos anônimos caem sobre a cidade.

GRITOS (OFF): Nossa Mãe morreu! Majé Bassan morreu!

Morreu como um passarinho! Ai, que nossa Mãe morreu!

A noite cai, escura de breu, os negros tremem, só Archanjo tem a chave da advinha.

13
SEQUENCIA 918 --FORUM -- INTERIOR -- DIA

Damião apresenta ao juiz requerimento de habeas-corpus para Procópio.

DAMIÃO: Mais um, senhor juiz, com esse fazem 27.

JUIZ: Esse delegado Pedrito é um verdadeiro louco, Major. Despacho em seguida, concedendo.

Damião, no forum, é cercado por grande número de pessoas, todas pobres que vêm lhe pedir toda classe de auxílio. Ouvem-se vozes:

VOZ DE MULHER (CRIANÇA NO COLO): Major, pelo amor de Deus! *Salve meu marido!*

VOZ DE HOMEM EM ESTADO LASTIMAVEL: Major, a polícia está atrás de mim porque sou bicheiro...

VOZES DIVERSAS (OFF) (Enquanto Damião se retira do Forum): Major! Major Damião! Major!

B
SEQUENCIA Nº 91 B -- CENTRAL DE POLÍCIA -- GABINETE DO DELEGADO

PEDRITO GORDO -- INTERIOR -- DIA

Dois policiais, Zacarias da Gomêia e Samuel Cobra Coral, empurram o pei-de-santo Procópio de Oxossi para dentro do gabinete. Procópio mantém-se de pé com dificuldade. Calça rasgada, dorso nu, cortado a chibatadas, o rosto inchado de pancada. Um olho fechado. Fica parado ante a mesa de Pedrito que o examina, constatando a violência da surra.

PEDRITO: Trabalho bem feito... Então ^{você} ~~esse~~ é o famoso Procópio de Oxossi que disse que a polícia não mandava no ^{seu} terreiro ~~deles~~, não foi? E agora ainda vai bater atabaque e fazer rode-de-santo? Ou perdeu a vontade?

PROCÓPIO: Sou babalorixá, tenho de cuidar dos encantados, nos dias de festa cumprir as obrigações. Para isso Oxossi me escolheu. Não tem força que me impeça.

Pedrito, com raiva, esbofeteia Procópio.

PEDRITO: Me respeita, negro imundo. Fique avisado: se ousar bater candomblé, será pela última vez em sua vida.

PROCÓPIO: Meu santo ninguém vai me impedir de festejar. Nem que seja eu sózinho no terreiro, mas Oxossi vai ter sua cantiga e sua dança.

PEDRITO: Pois vou lhe soltar para ~~xxxxxx~~ ver se você é mesmo homem. Mas ^{vai} sabendo: se abrir o terreiro será pela última vez. Enterro você e seu santo de merda na mesma cova. E mando mijar em cima...

Os dois tiram da pilhérie do chefe. Procópio retira-se lentamente.

^{signa a}
Conte para

3 / SEQUENCIA Nº 108 - FESTA DOS 50 ANOS DE ARCHANJO - TENDA- INT. - NOITE

A Tenda foi transformada para a comemoração dos cinquenta anos de vida de Archanjo. Esteiras cobrem parte do chão.

Sentados e errodilhados nas esteiras, diante de pratos brancos ^{uma} verdadeira festa de comida baiana, pratos de toda espécie --os habitués da Tenda, os antigos e os novos, os ^{de Lídio} de Lídio, Archanjo, Damião e Tadeu, as mulheres de todos eles, inclusive as três de Damião, uma delas, a mulata, de bucho empinado, grávida. Fora das esteiras, um espaço reservado para o samba, a dança, a pantomima, a declamação. Entre os presentes, Zabela, Bonfanti, que come estupidamente, as mangas da camisa arregaçadas, e a tia Eufrásia, trazida por Zabela, excitadíssima. Todos comem em pratos de barro, com as mãos. Homens e mulheres lado a lado, Lídio cercado, por duas ou mais, Rose aos pés de Archanjo, ele vestido de camisaú.

Quando a cena começa o poeta Cardoso e Silva está terminando de declamar um soneto em homenagem a Archanjo, ouve-se os dois últimos versos. Palmas ruidosas, Cardoso e Silva retorna ao seu lugar; Camaféu com o barimbau canta um samba para Oxossi, moças samba. Archanjo irradia alegria em sua festa. De quando em vez acaricia os cabelos de Rose. Ela que surge na porta, vestido na maior elegância, o professor Fraga Neto. Leva na mão a brochura contendo o projeto de lei preparado por Nilo Argolo a que ele vem mostrar a Archanjo. Archanjo vê o professor parado na porta, assombrado ante aquela festa --Archanjo é um rei negão em meio à sua corte --e convida:

ARCHANJO: Entre, professor, tome lugar. Obrigado por ter vindo...

Fazem lugar para Fraga Neto ad lado de Lídio, uma mulata linda traz um prato de barro, coloca em sua frente, um cálice de cachaça, senta-se junto a ele, enquanto Lídio diz:

LÍDIO CORRÔ: Como soube que era o aniversário de mestre Pedro? 50 anos que valem por cem...

FRAGA NETO (guardando o folheto no bolso, mente): Soube por acaso e vim para dar os parabens.

A mulata enche o prato de Fraga Neto com as maravilhosas comidas. Eu-

frásia na maior excitação e já no porre bolina o mulato a seu lado. Todos comem com a mão, não há talheres.

Fraga Neto olha o prato cheio, a festa alegre, não sabe o que fazer, decide-se. Tira do bolso o folheto contendo o projeto de Nilo Argolo.

FRAGA NETO: Vim também para lhe mostrar uma coisa, ^{meu} Pedro. A última invenção da besta do Nilo Argolo.

Dessa vez ele se excedeu.

Entrega o folheto que vai de mão em mão até Archanjo. Antes de chegar a Archanjo, passa na mão de Damião que lê o título "Considerandos e regulamentando o projeto de lei Código Civil no que se refere ao casamento no Brasil".

DAMIÃO: Que diabo significa isso?

Archanjo toma do folheto, percorre-lhe as páginas, lê em voz alta:

ARCHANJO (lendo): "Ficam proibidos em definitivo, sujeitos à sanção da lei e nulos de direito, o casamento entre brancos e negros, entendidos por negros todos os portadores de sangue afro".

Há um silêncio geral, de assombro, Lídio fala:

LÍDIO: Esse homem vive no tempo da Inquisição!

Que horror!

ZABELA (e voz de começo suave, após forte): ^{Nilo d'Avila}
Argolo, de grau com, tão
orgulhoso de sua nobreza!

Seu nome completo é Nêlo d'Avila Argolo de Araújo.

Por que o ordinário não se assina Araújo? O coronel Fortunato de Araújo, avô desse emmerdant, foi um herói da guerra de 23, no Dois de Julho entrou na Bahia à frente de um corpo de voluntários. Por que

Nilo Argolo não fala desse avô três vezes ferido na luta pela Independência do Brasil? Porque ele era o Negro Araújo, cor de carvão e o homem mais homem de toda a família... ^A ele devemos o pouco que ainda possuímos. Vovô Virginia dizia que um único ovo de seu negro valia sózinho mais que todas as homens da família reunidos, uns papalhões.

uma banda de cocus...

Quando Zabela termina de falar, perdura o silêncio de assombro pela audácia de Nilo Argolo. Mas logo Archanjo irrompe numa gargalhada imensa. Todos o olham espantados, sobretudo Fraga Neto que fica inclusive um pouco estranhado com o riso de Archanjo ante assunto tão sério.

ARCHANJO: Zabela, você me deu a chave da advinha.

O coronel Fortunato de Araújo era da família Oubitikô, meu parente próximo, eu também sou Oubitikô, Pedro Archanjo Oubitikô, dito Ojuobá. Eu e o professor Nilo Argolo somos primos...

Volta a rir sua gargalhada que aos poucos se apodera de toda a mesa, um riso imenso, desmedido.

ARCHANJO: Sabe, professor Fraga Neto, tenho praticamente pronto um livro que pensava publicar mais para adiante, onde estudo as raízes africanas de todas as grandes famílias da Bahia, as mais ricas, as mais nobres, as mais brancas. Agora vou publicá-lo imediatamente, quanto antes... Vou tirar os avós das senzalas. Lídio prepare a máquina, vamos arranjar dinheiro pro papel, amanhã mesmo começaremos...

FRAGA NETO: Pode contar com minha ajuda.

BONFANTI: Pap. O papel eu arranjo mas tu

ZABELA: Mesmo velha arruinada, também concorro...

EUFRASIA: E eu, seu Pedro, será que não sobre um ^{avô} negrinho pra mim? Quero um como o da Zabela ~~que~~

Archanjo se levanta, toma do violão, Lídio da flauta, Camáfau do berimbau. Começam a tocar o chorinho composto quando da publicação do primeiro livro de Archanjo:

1 Vossa cultura
É marda em pó
É-marda-em-pó--

Parado ante o prato cheio, o professor Fraga Neto não sabe o que fazer, jamais comeu com as mãos. Enquanto se forma a roda de samba, Rosa à fren-

aa

o livro de Archanjo...

SEQUENCIA N) 108 (CONTINUAÇÃO) 3

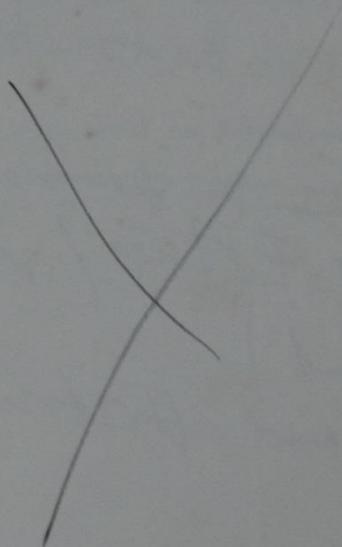
te, a mulatinha ao lado do professor, entendendo seu problema, amassa
nos dedos um bolo de comida, põe na boca do professor que sorri. Archan-
jo sai dançando, vestido com seu camisó balfasino.

CORTA PARA

SEQUENCIA Nº 120 --MANCHETES DE JORNAIS -- EXTERIOR -- DIA

Moleques apregoam os jornais:

"VITÓRIA DOS GREVISTAS!" - "CIRCULAR AUMENTA OS
SALÁRIOS" - "DESPEIDOA EM MASSA DE AGITADORES!"



180
SEQUENCIA 122 -- INSTITUTO HISTORICO -- INTERIOR -- NOITE

A sala do Instituto Histórico repleto. Lá estão a toda a gente que foi vista no desenrolar do filme -- parte do presente, de Estácio Lima a Mariucha Palanga, de Fraga Neto a Batista, de Fausto Pereira a Ana Mercedes, todos, Toninho, Ildasio, granfinas, graves senhoras intelectuais, etc..

A mesa é composta pelo que há de mais ilustre: Governador, Prefeito, Diretor da Faculdade de Medicina, de outras Faculdades, de Edelweis, etc. . -- a intelectualidade importante. Doutor Zé-zinho e Gastão Simas, vitoriosos.

Na tribuna o orador do Instituto Histórico está na peroração, no fim do discurso:

ORADOR DO INSTITUTO: ... resumindo, eu vos diria, colenda assembleia, ter a glória de Pedro Archanjo nascido nos campos de batalha da Guerra do Paraguay onde seu florioso pai, o general Archanjo, herói de tantas vitórias, deu a vida pela Pátria. O filho, no trato com os sábios da Faculdade de Medicina, com a ajuda de figuras exponenciais como Nilo Argêlo, Virajá da Silva, Oswaldo Fontes, elevou-se à categoria de glória da patria, impoluta figura que fez uma vez mais o mundo curver-se ante o Brasil!

Desce da tribuna, cumprimentos, o presidente vai encerrar a sessão quando, da platéia, uma voz se ergue, pedindo a palavra. É o Doutor Major Damião Junior que tem a seu lado uma negra jovem e grávida:

DOUTOR MAJOR: Peço a palavra, sr. Presidente. Aqui nesta sala está reunido o que há de mais excelso na inteligência baiana para homenagear mestre Pedro Archanjo, homenagem mais justa não pode haver. No mesmo momento no entanto o que vemos: a família, os descendentes de Archanjo, seus parentes, esses estão morrendo à mingua, na miséria, na fome e no frio.

DOUTOR MAJOR DAMIÃO JUNIOR: Aqui, a meu lado, mãe de sete filhos, grávida do oitavo, viuva ainda a chorar a morte do marido, está uma parenta de Archanjo (dirige-se à ne-

Ao som do samba-enredo de Macalé e Walmir Lima (ou Nelson Rufino, ver qual dos dois é o autor da letra), a Escola de Samba desfilou pela cidade e cantar:

"Escritor emocionante
realista sensacional
deslumbrou o mundo
oh! Pedro Archanjo genial
sua vida em quatro tempos
apresentamos nesta carnaval".

Finalmente Ana Mercedes pôde ser Rosa de Oxalá e nada ficou a lhe dever em requebro e dengue. A bunda solta, os saios livres, sob a bata de cambraia e rendas, o olhar de frete a pedir cama e estrovanga competente -- porque esse mulata, aí, não é para qualquer bimbinha de fazer pipi-- enlouqueceu a Praça e o povo. Quem não nhou com as coxas altas, o ventre liso, o oferecido umbigo? Bebados e carretas arrojaram-se a seus pés de dança.

Exibia-se Ana Mercedes entre os principais passistas das gafeiras e cada um deles figurava um personagem do enredo: Cídio Corrô, Eudilão, Valdeleir, Manuel de Praxedes, Aussá e Paco Muñoz. No carro alegórico, o Afexé dos Filhos da Bahia, o Embaixador, o Dançador, Zumbi e Domingos Jorge Velho, os negros de Palmares, os soldados do Império, o começo da luta. Despedaçavam-se no canto:

"Do território mágico e real
Grandeza da inteligência nacional
extraiu dos ares e das coisas
um lirismo espontâneo".

Kirsi de neve e trigo, vestida de Estrela d'Alva, à frente do pastoril, tão ~~farxaxx~~ loira e branca, linda sarará da Escandinávia. Dezenas e dezenas de mulheres, grande parte de ala feminina onde se acham inscritas baldades, estrelas, princesas e domésticas da mais alta qualidade, todas em poses sensuais num leite colossal a ocupar adrinho um dos carros alegóricos, talvez o de maior impacto. Precedendo-o no

(continuação) Sequencia 122

tablado, o Mestre-de-Cerimônias exhibe um cartaz com o título daquela alegoria de tantas mulheres reunidas em leito comum e infinito: O DOCE OFICIO DE PEDRO ARCHANJO. Lá estavam todas elas em conversê e risos, as comborças, as comadres, as reparigas, as casadas, as cabaçadas, as negras, as brancas, as mulatas, Sabina dos Anjos, Rosenda, Rosália, Ricolata, Terência pensativa, Quelê, Dedê cada uma sua vez. Do leito partiam semi-nuas para a roda do samba:

"Gloria glória
Do mulato brasileiro
Contemporaneo
Gloria glória."

Nos atabaques, agogôs, chocalhos e cabaças, o candomblê de feitas, iaôs e orixás. Procópio apanha de chicote no balé sinistro dos secretas. Ogum, imenso negro do tamanho de um sobrado, bota o delegado auxiliar Pedrito Gordo a correr na rua, a se mijar de medo. Prossegue a invencível dança.

Os capoeiristas trocam goçpas impossíveis, Mané Lima e a Gorda bailam o maxixe e o tango. A velha, de sombrinha aberta, saia de bebados e ritmo de canção, e a condessa Isabel Tereza Martins de Araujo e Pinho, para os íntimos Sabala, princesa do Reconcavo, mundana de Paris.

Com chifres de diaba, envolta em chamas de papel vermelho, Dorotêia anuncia o término do cortejo, desaparece num fogaréu de enxôfre.

"Louvemos pois as llórias alcançadas
Nas suas grandes jornadas
Nesse mundo de meu Deus
E tudo que expomos nas avenidas
S'ap histórias já vividas
Contadas nos livros asus."

Capoeiristas, filhas-de-santo, iaôs, pastores, orixás, o Terno de Reis e o Afoxé, passistas e formosos cantem, dançam e abrem alas. Mestre Pedro Archanjo Ojuobá pede passagem:

"Glória glória
Glória glória."

Sequencia 122 (Continuação --3)

Pedro Arcojano Ojuobá vem dançando, não é um só, é vários, numeroso, múltiplo, velho, quarentão, moço, rapazola, andarilho, dançador, boa-prosa, bom no trago, rebelde, sedicioso, grevista, arruaceiro, tocador de violão e cavequinho, namorado, terno amante, pai-d'água, escritor, sábio, um feiticeiro.-

Todos pobres, pardos e paisanos.

FIM

SEQUENCIA 123 --TELEVISÃO

A locutora se precipita sobre a negra grávida:

LOCUTORA: Conte aos telespectadores do Brasil algumas intimidades de seu famoso tio Pedro Archanjo.

NEGRA: Esse seu Archanjo, conheci não...

LETRADOS

Sucedem-se cenas de um copião (com ou sem movimento):

- 1 -- O povo, a mestiçagem. Ruas, ladeiras, telhados, fachadas (Ordem Terceira), interiores (São Francisco), pátios, etc..
- 2 -- Cenas de trabalho: saveiros no mar, saveiros carregando e descarregando frutas, vidros, telhas, etc.. Ferreiros, gente levando coisas na cabeça. Pescadores, etc. Puxada de varão.
- 3 -- cenas de candomblé: orquestra, igãs, akedes, santo dando o nome, roda de santo, peji bem sincretizado, barco de Oxum (Casa Brasileira), casas de santo, etc. Mãe de Santo.
- 4 -- cenas de capoeira, escola e rua. Makulôô.
- 5 -- criação popular: trabalho com ferro, madeira, cerâmica, palha, coreia, instrumental de candomblé, fitichos e santos católicos. Tear para pano de costê (Instituto Femeaino). Esculturas de Agnaldo (Oxosi, Madona, etc. Maria Cravo e o Conselheiro, Mirabeau e o Cristo, Caribé e os Orixás, Milagres de 2 Toileta de Flora, Manoel Semfim e o Xacô, Licínio riscando milagres. Galá gravando capa de cordel. Gerson trabalhando em prata. Paxorôa, lanças de Yemanjá, Exú, ferramentas de Oxum e Oxossi.
- 6 -- Precisações marítimas, Yemanjá, Nossa Senhora das Navegantes, fiéis do santo recolhendo dinheiro para Cosme e Damião, levando flores de oração, etc.. Lavagem da fogueira do santo, a precissão da lavagem.
- 7 -- Culinária baiana -- vendedoras de acará, restaurantes ao ar livre, peixadas no mercado, etc. Comida nos candomblés.
- 8 -- Música: Instrumentos de atabaques, agogô, Marimbas, Samba de roda, pastoril, afochês.

LETRADOS DO FILME SOBRE AS IMAGENS.

(sequencia 122 -- continuação)

gra prenha). Levante-se minha filha, ponha-se de pé para que todos vejam em que estado se encontra uma parente próxima do imortal Archanjo, glória da Bahia, glória do Brasil. Senhoras e senhoras, terminados os belos discursos, eu vos peço a dádiva de um óbulo para essa pobre mulher em cujas veias corre o sangue de Archanjo.

Sai de chapéu em punho recolhendo dinheiro. Começa pela mesa da presidencia, enche o chapéu de notas, derram-as no colo da vexada beneficaria.

Anexos II

Crítica de jornais sobre o filme *Tenda dos Milagres*

JORGE AMADO FALA DE "TENDA DOS MILAGRES"



TENDA DOS MILAGRES — O formidável ator Nildo Parente é o Prof. Nilo Argêlo (Nina Rodrigues) e faz uma terrível acusação contra Peçúro Arcanjo (Manuel Quirino). O outro "professor" da foto sou eu, bem mais gordo e num papel antipático, o de um racista que apóia as acusações do colega. Depois de quase trinta anos, voltei a usar beca de médico.

Ainda este mês, ao que tudo indica, veremos "Tenda dos Milagres", de Nelson Pereira dos Santos, baseado no livro de Jorge Amado.

Como todos sabem, a película ganhou o primeiro prêmio no recente festival de Brasília. Filmado inteiramente na Bahia, até eu fiz uma ponta como um professor da Faculdade de Medicina. Vendo o filme em sessão privada, gostei de ver como umagreci daquele tempo para cá. Perdi cerca de 25 quilos, graças aos exercícios físicos com a Turma Madrugada, do meu amigo coronel Dinaldo Rocha Santos.

Sobre o filme a melhor propaganda que posso fazer é transcrever o comentário de Jorge Amado:

"NELSON FEZ O QUE DEVERIA SER FEITO"

Tenda dos Milagres é um livro que para mim tem uma enorme importância. Porque eu creio que nele se discute o problema do povo brasileiro, o problema da cultura brasileira e da originalidade do brasileiro. Quando eu era muito jovem, em 1935 escrevi um livro em que a minha preocupação já era a mesma. O livro se chamava Jubiabá e o problema era colocado apenas por um jovem de 23, cuja experiência humana, literária e política era ainda muito limitada. 25 anos depois escrevi "Tenda dos Milagres", onde eu já era um homem maduro, com bastante mais experiência sob todos os aspectos.

O filme "Tenda dos Milagres" é fiel ao livro, no que é fundamental. Aquilo que o livro tenta expressar a cada um dos leitores, o filme do Nelson tenta levar a cada um dos espectadores, ou seja, uma visão de como o povo brasileiro soube lutar contra os preconceitos contra uma falsa ciência, contra tudo o que significava a negação de uma condição humana e de uma condição brasileira, tudo o que significava fazer de nossa face uma face estrangeira. Esta luta que continua até hoje, que não parou nada do que está no livro, do que está no filme é inventado. São coisas que se passaram e que foram recriadas por mim e depois por Nelson. Eu recriei no

livro, dentro das minhas limitações, e Nelson recriou no filme, com seu imenso talento e sua grande qualidade de cineasta.

Nossa relação durante a adaptação de Tenda foi ótima. Porque Nelson não briga. Nelson concorda e depois faz aquilo que ele quer. A relação foi inteiramente diferente. Porque eu nunca me meto em adaptação de livro meu, para nenhuma forma de comunicação diferente da literatura. Nem para teatro, nem para televisão, nem para rádio, nem para cinema, eu nunca dei o menor palpite. Mas com Nelson, não. Com ele eu discuti muito, conversei muito, palpitei muito.

Mas o Nelson fez uma coisa muito inteligente: me botou para trabalhar e enquanto isso ele foi filmar. Quando eu terminei de fazer as coisas ele tinha acabado de filmar. Ele fez exatamente o que ele devia ter feito — fez a sua adaptação. Ele, naturalmente conversou muito comigo, discuti muito comigo. Eu disse tudo o que pensava e como pensava, e ele fez exatamente o que achou que devia fazer.

Sequer me passou pela cabeça a idéia de querer levar Nelson a modificar sua maneira de trabalhar, de fazer isso ou aquilo no filme que é dele, da mesma maneira que Nelson, se eu fosse escrever um livro, não iria me impor seus pontos de vista no romance que eu fosse escrever.

Conheço o Nelson há muito tempo. Quando ele fez o Rio 40 Graus eu já o conhecia. Depois estive muito misturado com a vida dele. Temos uma ligação profunda vital, da maneira de pensar, de ver e sentir as coisas. Somos amigos de muitos anos. Uma amizade que se construiu na base de um trabalho e de uma luta que fizemos juntos. Creio que acompanhei muito de perto a carreira de cineasta de Nelson, sobretudo quando ele era um cineasta jovem e desconhecido, quando ainda não era o grande mestre do cinema brasileiro.

O filme "Tenda dos Milagres" é uma obra de Nelson, pensado, criado e concebido por ele. Mas não deixa de ser meu. Afinal, no sangue de Nelson que corre ali dentro, há um pouco do meu sangue.

JORNAL: O Estado de São Paulo
LOCAL: São Paulo
DATA: 23.09.1977
PÁGINA: 16
CADASTRO:

JR. L. em
1977.9.23

A Tenda de Nelson, percorrendo festivais.



Premiado no festival de Brasília e inédito nos cinemas brasileiros, Tenda dos Milagres, o filme de Nelson Pereira dos Santos baseado em Jorge Amado, será exibido amanhã e domingo no 15º Festival de Filme de Nova York. Já passou por Berlim, Lucarno e Figueira da Foz. E irá a São Francisco e Chicago.

Nesta entrevista concedida a Casimiro Xavier de Mendonça, Nelson fala de seu filme, dos debates e discussões que tem provocado. Mas, o que ele destaca de importante é uma visão mágica, incorporada à realidade, como fator desencadeante de discussão. E não acredita que, num próximo filme, venha a abordar, novamente, a matemática usada agora.

A agenda de Nelson Pereira dos Santos poderia servir para um bom humorado resumo sobre o mundo do cinema. Desde ele está em Nova York, participando do 15º New York Film Festival, mas há alguns meses que Nelson e seu filme Tenda dos Milagres são presenças obrigatórias nos festivais internacionais. Como uma viagem e outra, ele ainda encontra tempo para visitar os dois filhos em São Paulo, Ney e Nelsoninho, assistir o irmão Nino, no Rio de Janeiro, com um sítio prático carioca, e continuar a longa série de encontros com distribuidores, produtores e exibidores de cinema.

Em Nova York, o festival será aberto para o público hoje 3 horas com o filme de Agnes Varda, "Uma casta e a outra não", que começou 27 semanas de sucesso em Paris, com boas críticas e público excelente. Amanhã é domingo, o público será Tenda dos Milagres, que já foi apresentado numa sessão especial para os críticos e que no Brasil, até agora, só mereceu pequenos sessões especiais no Rio e São Paulo e tem lançamento marcado apenas para Salvador, em outubro.

Premiado no Festival de Brasília, elogiado em Berlim, apresentado em Lucarno e no Festival de Figueira da Foz, em Portugal, depois de Nova York Tenda dos Milagres continua uma viagem internacional, mas sem data marcada pelos exibidores, para São Paulo ou Rio.

Nelson ainda vai mostrar o filme em Berkeley e São Francisco e indicou para competição no Festival de Chicago, em novembro. Na Alemanha, ele será distribuído para cinema e televisão e também já está quase definido o seu lançamento na França. Para Filmes, Suíça e Estados Unidos. Da mesma forma que o Amuleto de Ogum, ele certamente será apresentado nos cinemas da Dinamarca e ainda este mês, o Instituto Nacional de Cinema da Suécia vai organizar sua mostra em Estocolmo, com seu filme de Nelson Pereira dos Santos, desde Vidas Secas. Fones de Amor, Como era gostoso meu francês, Quem é Beta?, Amuleto de Ogum e finalmente a Tenda dos Milagres.

Resumindo, o filme tem sido muito solicitado — confirma Nelson — como a nova tendência do cinema brasileiro. Em todos os lugares, durante muito tempo, ficou a marca do público e dos críticos, nos filmes brasileiros. Exceção elementar do meu filme governou distribuidores e deturca. Já aconteceu em Lucarno e também aconteceu em Berlim. Talvez seja porque ele tem uma linguagem própria, independente. Mas o que realmente precisa é de uma crítica e de uma programação.

com personagens pragmáticos e racionais, sem que a história perca um mínimo de veracidade.

Pedro Archanjo, o herói desta história, é o bedel humilde da Faculdade de Medicina, escritor mais sério do que os doutores locais. Obedeço no culto a Xangô e um dos homens fortes que conseguem defender o terreno das perseguições policiais. Com a mesma força de suas teses sobre a miscigenação racial, ainda concilia seus valores religiosos e enfrenta debates muito lógicos sobre as diferentes formas de encarar o mundo.

Com tudo isso, Tenda dos Milagres não é um filme de tese sobre a questão religiosa ou racial. Há um ritmo fragmentado no modo de narrar mas é emocionante e muito divertida a apresentação de Pedro Archanjo para o público, num programa de televisão, um cientista americano que chegou à Bahia explica que conseguiu sua tese e os seus prêmios, depois de ler os trabalhos de Pedro Archanjo. Surge então a dúvida, entre os cronistas desta terra.

— Mas quem foi Pedro Archanjo?

O filme mostra um diretor de cinema fazendo um filme e neste filme é que surgem suas dúvidas. E a partir das informações reunidas por um repórter e sua namorada, que também é atriz, surgem novas imagens, desta vez, da real biografia de Pedro Archanjo.

Esses três planos de narração caminham paralelos, vão se alterando, podem se cruzar e não são confusos para o público. Na verdade, com essa forma sincopada de contar uma história, Nelson vai completando, como num quebra-cabeças, todos os traços de Archanjo.

— Procurei tirar do filme toda a sutileza e também o que seria o folclore da Bahia. Escolhi atores baianos para fazer uma verdade maior no trabalho deles. Aliás acho que não existe exatamente interpretação no filme. As pessoas estão vivendo e eu estou documentando. Proponho ao ator a pessoa que faz o personagem, é quem determina a forma que tal viver cada figura. Os que estão no filme, gostaram de trabalhar dessa forma. E tenho a impressão que estou encontrando um método de trabalho.

— Meu trabalho, é um filme, é um filme.

filmar A morte de Quincas Berro D'Água mas acabou escolhendo a Tenda. E depois do livro escolhido, trabalhei no roteiro praticamente em conjunto com Jorge Amado.

— A linguagem do escritor é tão importante como o próprio filme. E a forma de contar está intimamente ligada ao pensamento do autor. Esta mistura de presente, passado, passado remoto, obedece à estrutura do livro. E não creio que isto seja difícil para o público. Já existe uma educação popular que permite essa liberdade. Por exemplo, o filme começa e termina com um momento de televisão. Como o ligar e desligar de um aparelho. A televisão está sempre misturando tudo. Já é espetáculo quando você liga o aparelho mas não é necessariamente o programa que você está querendo assistir. Você vê alguma coisa antes, alguma coisa depois. Essa sensação, esse ritmo está presente no filme. Mas porque romance permitia e também procurei incorporar numa linguagem de cinema, a forma narrativa do livro.

O cinema de Nelson Pereira dos Santos é sempre feito com prazer e isto acaba chegando até o espectador. E talvez essa fluidez é que também reforça uma abertura popular.

— No Amuleto de Ogum, eu tinha mais liberdade, porque a história era minha. Mas mesmo agora eu procuro dar vida aos personagens e não aprisioná-los aos textos. E muitas invenções vêm dos atores. O Juarez Paraiso, que é artista plástico na Bahia, tem muitos pontos em comum com a vida e o pensamento de Pedro Archanjo. O Joffre Soares por exemplo, tem um pessoal o seu personagem. Minha função se resume a filmar bem o que os atores me oferecem. O que pode parecer crítica a algum personagem é uma ambiguidade que eu mesmo coloco e que dá também um resultado de humor. Sem essa ambiguidade, não tem graça nenhuma fazer cinema.

Tenda dos Milagres lida com muitos elementos, desde a integração racial, os problemas de uma cultura colonizada, que problemas e ainda registra como uma figura e manipulada pelos meios de comunicação para se transformar num mito de campanha se transforma em pretexto para homenagens culturais, campanhas publicitárias.

verso popular está muito popular e muito arraigada. E ela passa a contaminar as outras camadas porque ela é a mais forte. Ela é uma exploração de mundo inédita para essas outras camadas que só tinham uma visão de mundo fechada, impossível de ser cumprida. Essa visão de valores afro-brasileiros, preservados apesar de todas as perseguições corresponde à visão de mundo das camadas superiores e eles foram buscar um projeto de mundo dos valores do escravo cristão. Agora também é a revanche do escravo.

— Aliás, sobre a filmagem deste tipo de visão, eu tinha uma instrumentação teórica mas não a vivência necessária para conseguir incorporá-la ao meu cinema. Em Rio 40 Graus eu vi os despatches mas a minha câmara não viu. Em Amuleto de Ogum e na Tenda dos Milagres, minha forma de trabalhar com esse material todo já é muito diferente. E não há necessidade de romper com uma visão científica, basta enriquecê-la com outras manifestações que também estão presentes na nossa realidade.

— Quanto aos meus novos projetos de filmagem não acredito que eu volte a trabalhar este tipo de material. Claro que o assunto não está esgotado. Mas talvez a minha relação com ele tenha terminado. É claro que todos estes dados que eu incorporei aos meus filmes já estão registrados, mas não voltarão, pelo menos no momento eu não creio, a ser um tema central nos meus filmes.

Entre os festivais europeus e a sua viagem para Nova York, Nelson ainda teve tempo de comentar os caminhos e as tendências do cinema estrangeiro.

— Não concordo por exemplo, com o documento oficial do festival de Lucarno, colocando o cinema mundial em crise. Os filmes convidados para o certame exemplificavam exatamente que o cinema está em transformação. Apenas não correspondem ao padrão cinematográfico conhecido. Aqui entre nós, a informação sobre novos filmes é reduzida por questões ideológicas ou morais. Mas há filmes muito importantes. Como Novecento por exemplo. Como Bertolucci reconstruiu 30 anos da Itália também se poderia fazer um projeto equivalente, de reconstruir a História do Brasil. Há os jovens alemães, os filmes de Fassbinder, o argentino Angelopoulos o Império dos Sentidos.

"Tenda dos milagres": com o coração na mão

Confirmando e até superando os entusiasmos que estavam rolando entre a classe artística, "Tenda dos milagres", de Nelson Pereira dos Santos foi consagrada por uma formidável ovação numa de suas últimas exibições no Meridien, antes de entrar em circuito. Multas das palmas, espantos e admirações eram dos não menos Carlos Diegues, Arnaldo Jabor e Alex Vianny. Emocionados.

Ainda sob a grande emoção que brota torrencial em todo o trabalho, comentávamos que a "Tenda" tem a força de um verdadeiro manifesto do Cinema Novo — 1967. Um manifesto político, cultural, histórico, estético, racial, democrático e com os verdadeiros sentidos da brasilidade poucas vezes tão generosa e grandiosamente expressos em música, filme, peça, livro ou poema.

Finalmente Jorge Amado teve um filme digno de seu talento de escritor e — sobretudo — de seu amor pelas

belozas, pobresas e grandezas do povo da Bahia, do Brasil e de Aruanda.

"Tenda dos milagres" é uma fita de cinema realizada a partir de um livro de literatura, com a colaboração do escritor e do cineasta. É um filme! Um grande filme e vendo-o e ouvindo-o todos entenderão como é possível fazer cinema a partir de um "roteiro" sob a forma de livro, sem cair na adaptação vagabunda e desimaginativa, sem trair os quadros onde transcorre a ação, sem adotar a linguagem brusca e poética do povo, sem abrir mão do pessoal e do novo. Sem deixar de falar em linguagem Cinema (som e imagem); uma ideia na cabeça e o coração na mão.

Uma das mais belas, criativas, originais e comovidas exaltações de uma civilização mágica e mística; uma celebração da integração e integridade do povo brasileiro. Breve nas telas.



Momento na filmagem sobre Aruandina e o povo Negro de Nelson