

**ADAPTAÇÃO DE DOIS ROMANCES BRASILEIROS:
VIDAS SECAS, DE GRACILIANO RAMOS, E *TENDA DOS MILAGRES*, DE
JORGE AMADO, PELO CINEASTA NELSON PEREIRA DOS SANTOS**

Olívia BARRADAS*

Resumo: Adaptação cinematográfica: definição, tipologia. Adaptação dos romances *Vidas secas* de Graciliano Ramos e *Tenda dos milagres* de Jorge Amado.

Palavras-chaves: Adaptação cinematográfica, *Vidas secas*, Graciliano Ramos, *Tenda dos milagres*, Jorge Amado.

Résumé : Adaptation cinématographique : définition, typologie. Adaptation des romans *Vidas secas* de Graciliano Ramos e *Tenda dos milagres* de Jorge Amado.

Mots-clés : Adaptation cinématographique, *Vidas secas*, Graciliano Ramos, *Tenda dos milagres*, Jorge Amado.

Apesar da frequência com que livros se transformam em filmes, transpor para a tela romances, contos, peças teatrais, poesias ou qualquer obra de arte não é tarefa tão fácil. Inúmeras têm sido as discussões sobre como passar o texto literário às lentes do cinema. O problema vem suscitando uma reflexão pluridisciplinar por parte de pesquisadores, romancistas, roteiristas, cineastas e sendo analisado em trabalhos teóricos, conferências, seminários e até levado às universidades e às escolas de segundo grau, sobretudo quando filmes transpostos de obras literárias se encontram nas telas da cidade ou na televisão. Este foi o caso da minissérie *Os Maias*, transposta à TV Globo, com roteiro de Adelaide Amaral, baseada no livro de Eça de Queiroz, que se tornou leitura obrigatória em inúmeras instituições de ensino.

Uma das conseqüências da boa adaptação, sem dúvida, consiste em atrair o público para a leitura do texto. Isto se comprova pela preocupação dos livreiros em decorar as vitrines com obras que deram origem a filmes. Graças a películas inspiradas em narrativas — a exemplo da coletânea de J. R. R. Tolkien *O senhor dos anéis*, a de J.K. Rowling, *Harry Potter*, o livro de Dan Brown, *O código Da Vinci*, e outros sucessos internacionais — milhões de espectadores, desejosos de ver sua correspondência no literário, têm adquirido os romances originais. O contrário

* Doutora em Letras, Olívia Barradas é professora de Teoria literária, Literatura comparada e semiótica, Faculdade de letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Como Professora Associada lecionou Literatura Brasileira na Universidade de Paris III - La Sorbonne Nouvelle.

também é verdadeiro, na medida em que leitores aficionados de certas obras correm para assistir a adaptações cinematográficas ou televisivas.

Conseqüentemente, lendo o livro e vendo a película, um texto reabastece dialeticamente o outro. O recíproco dialogismo se estabelece entre as duas construções no jogo da complementaridade. Revigora-se o original, assim como o filme, em virtude do que foi selecionado pela reprodução transfigurada e vice-versa. Em tal circunstância um adaptador se transforma em co-autor da obra. Pelo cinetismo das imagens, ao recriar o que fora escrito, ele participa, igualmente, da grandeza da criação.

Antes de mergulhar no complexo processo de adaptação, tem-se que pensar sobre as identidades e as diferenças dos campos operatórios das duas artes. Sabe-se que a literatura constitui-se de uma linguagem verbal. É o vigor da palavra a sugerir e despertar a imaginação do leitor. Enquanto que o cinema participa da semiótica sincrética - imagens, sons e também palavras -, que se aglutinam para o efeito estético desejado. Eis, aí, o primeiro passo a ser lembrado, ao tentar compreender o cerne do fenômeno da adaptação.

Agora é necessário definir o que vem a ser propriamente adaptação, bem como a sua tipologia. Em linhas gerais, adaptar é conferir uma forma cinematográfica a uma idéia, a um tema ou à determinada obra. Em outros termos : É uma proposta cinematográfica de um texto literário ou uma proposta literária de um texto cinematográfico. A partir de uma leitura do texto original, surge a reescritura, uma espécie de tradução, isto é, a adaptação. Dentre as várias etapas do processo de adaptação destacam-se a elaboração da *story-line*, o fio condutor da história, o resumo de toda a história (6 linhas, no máximo), é a pré-sinopse. O argumento compreende o começo, o meio e o fim da história e os personagens, a sinopse, que contém a síntese da história. (10 páginas aproximadamente) e a escaleta, o tratamento propriamente cinematográfico, que vem a ser a narrativa desenvolvida da sinopse. Para tal processo, o cineasta deverá conhecer as regras da escrita cinematográfica, com suas peculiaridades.

Segundo a fidelidade à obra original, Antoine Cucca, em *L'écriture du scénario. Étude des grands scénaristes*¹ especifica três tipos de passagem do literário ao cinematográfico:

- 1) adaptação propriamente dita, isto é, o processo de extrair do texto literário original chaves de leitura, adaptáveis à linguagem das imagens;
- 2) adaptação livre ou simplesmente inspirada, na qual o autor cinematográfico possui importância primordial no nível criativo em relação à obra escolhida;
- 3) transposição. Neste caso o material literário é transferido à tela, permanecendo íntegro em suas concepções gerais e evolutivas. Um roteirista escolhe tal caminho, ao julgar oportuno que a escrita literária possua intrinsecamente uma qualidade e um

aspecto em consonância com a expressão filmica. Deste modo, a produção cinematográfica permanece fiel ao espírito do texto primeiro, introduzindo na película trechos reprodutores de passagens literárias.

Como já se depreende, adaptar não é mesmo tarefa para iniciantes. A passagem da letra a imagens em movimento exige do cineasta experiência, olhar arguto, sutis percepções, leitura das entrelinhas do texto, para detectar o que deve ou não ser mantido da trama romanesca, a fim de garantir a qualidade de seu produto. Precisa ter em mente que a literatura, por sua polissemia constitutiva, às vezes não pode ser submetida a técnicas em que o visual imagético domina. Aliás, segundo Walter Bernstein, citado no livro de David Howard²: “Os bons livros nem sempre dão bons filmes. Em geral, é um erro tentar conservar as qualidades da obra”. Igualmente, em sentido contrário, maus livros podem gerar bons filmes. Ilustrando a afirmação, conta-se que, certa vez, Orson Welles teria dito ser capaz de transformar qualquer literatura medíocre em película de sucesso. Assim, retirou de uma estante um livro ao acaso e dele surgiu a adaptação *A dama de Shangai*, estrelado por Rita Hayworth. Grande êxito à época, tanto que a antológica cena da astista reproduzida *ad infinitum* em espelhos, tornou-se um dos emblemas expressivos de sua carreira.

Heloísa Buarque de Hollanda, em *Macunaíma da literatura ao cinema*³, questionando o conceito de adaptação, afirma:

Geralmente, o cineasta sem idéias ou procurando o aval da notariade de um texto literário, utiliza apenas seu argumento num espetáculo já desvinculado da significação maior do texto. Há ainda casos em que com um cuidado maior procura a “transcrição” do texto original. E há outros ainda, quando uma obra estabelece luta com: a distância entre a primeira interpretação e a segunda é justamente o elemento gerador da nova forma artística. (p.55)

Ao elaborar seu roteiro, o cineasta depara-se sempre com opções, principalmente quando se trata de longas narrativas com vários núcleos temáticos, interligados em torno da trama central. Ele se vê, então, diante de escolhas de pontos-de-vista, autênticas encruzilhadas. É-lhe difícil estabelecer cortes e condensações, mantendo a equivalência com a história primeira, embora o dado criativo também se coloque na reelaboração. Entretanto, sua liberdade em recriar não raro suscita críticas por parte de alguns amantes da obra literária que, não compreendendo as dificuldades dos procedimentos da adaptação e a genialidade de seu autor instaurando liberdades criativas, exigem uma cópia fidedigna da fábula matriz.

Eles desconhecem que a simples reprodução do romance não garante a qualidade de uma película. O que é importante é intuir o sentido que o escritor imprimiu ao seu texto, ou seja, o espírito, a essência norteadora da construção estética.

Indiscutivelmente, adaptar exige também muito mais domínio das técnicas cinematográficas do que produzir um roteiro novo, sem as marcas de uma história, de uma intriga (*plot*) já existente.

Outro elemento relevante a observar-se: o leitor, diante de certas passagens obscuras — portas fechadas — vê-se obrigado a convocar a sua imaginação, para melhor clarificar o entendimento das imagens visual e sonora. Pelo fato de o cinema trabalhar com a concretude da visibilidade e do recurso acústico, o processo de adaptação, quando, de fato, é recriador, possibilita vislumbrar-se atrás daquelas portas fechadas, segundo a assertiva de Jean-Loup Dabadie, no livro de Luc Bernard, *Le technicien du filme et de la vidéo* (n 197. octobre, 1972)⁴:

J'adore adapter un livre parce que j'ai l'impression de le continuer. (...) Aussi, je trouve que dans chaque ouvrage que nous aimons il y a devant nous des portes qui sont fermées et l'on imagine qu'il y a des choses qui se passent. Eh bien, le cinéma nous permet d'aller regarder derrière ces portes!...

A partir do depoimento acima, nota-se que o autêntico cineasta criador deverá saber continuá-la, descerrar a essência da obra, perceber o que se esconde e se revela atrás das portas cerradas da literatura. Urge, então, captar metáforas, figuras de linguagem, símbolos, silêncios. Enfim, a literariedade, termo que, no dizer do acadêmico Eduardo Portella, é “aquela propriedade abstrata que confere a especificidade ao ser do literário”⁵. Somente assim, após uma exegese mais radical do texto é que o adaptador terá condições de imprimir a sua marca pessoal à nova produção, revigorada com a força do verdadeiro diálogo com o escritor.

Existem, contudo, narrativas mais acessíveis que se adaptam com maior facilidade à releitura para a imagem cinética. Igualmente, há ficcionistas que se expressam diretamente em linguagem fílmica. Um exemplo marcante: o romance *Corpo vivo*, do baiano e acadêmico Adonias Filho, obra de grande sugestão plástica, na qual se percebem os cortes à la Faulkner e o visualismo peculiar aos truques e às montagens do cinema.

Em uma hierarquia de complexidade, traduzir os mistérios, os enigmas, e os segredos da alma, cristalizados na tela, bem como as ambigüidades do discurso artístico — um dos dados fundadores da literariedade — torna-se bastante complexo no processo de adaptação. Como transpor as turbulências psicológicas, os fluxos de consciência, as tensões dramáticas da cena mental dos personagens? De que maneira visualizar o intimismo dos romances de James Joyce, Virgínia Woolf, Clarice Lispector e outros mais produtores da literatura universal? Talvez as expressões faciais, a gestualidade cênica, os silêncios e outros signos não sejam pistas suficientes para trazerem à luz as zonas obscuras e secretas da existência humana. A adaptação da obra de Marcel

Proust, *À la recherche du temps perdu*, foi considerada pelos críticos uma tentativa malograda.

Marcos Rey expõe a dificuldade de transpor certas situações que somente a pena pode captar os meandros da “singularidade do estilo”, conforme a citação ⁶:

A câmara não tem a sutileza das palavras. Ela é capaz de produzir o ambiente, revelar o sentido de uma obra literária, suas intenções, mas não o recheio nem a beleza ou a singularidade do estilo. Há escritos que valem pela forma, pela linguagem, pelo subtexto, não contam histórias. Esses não podem ser adaptados para a tela com êxito, pois sendo um veículo de entretenimento, mesmo quando pretende não ser, vive de ação de suspense e de espetáculos.

Outro tipo de decisão que o cineasta-adaptador enfrenta consiste na escolha dos tipos e personagens. Às vezes, figuras menores são até mais importantes para a compreensão do discurso fílmico. Em contrapartida, há casos em que, pelo excesso de personagens, necessário se faz enfatizar a história de apenas um deles determinado, porém que corporifique o núcleo da fábula, a exemplo de Pedro Arcaño na película *Tenda dos milagres*, de Nelson Pereira dos Santos. Grande número de atores do romance homônimo teve que ser reduzido na adaptação, para sustentar o filão temático, de outros núcleos, que o cineasta propõe-se desenvolver.

Vale lembrar que o adaptador, às vezes, prefere textos mais curtos. Narrativas menores tornaram-se, não raro, verdadeiras obras-primas da sétima arte. Ressalte-se *Morte em Veneza*, fruto da magistral cinematografia de Eliseu Visconti, inspirada na obra homônima do igualmente admirável Thomas Mann. Para Marcus Rey, “a medida é importante, um romance adaptado tem de caber confortavelmente dentro de um filme, minissérie, especial de tv ou novela” (p. 59).

Existe ainda uma outra distinção, de real importância, entre o cinema e a literatura. O leitor diante de uma passagem obscura de um livro, pode tranquilamente, reler o trecho, voltar páginas atrás para a melhor compreensão do que não lhe ficou claro. Já com o cinema, sobretudo sendo o filme exibido em salas de espetáculo e não nos vídeos e DVDs, não ocorre semelhante possibilidade. Assim, o cineasta deve entender que as cenas decorrem dentro de uma temporalidade seqüenciada, o que o obriga a procurar ser inteligível. Por ter a duração aproximadamente de 100 minutos, o filme visa a condensar a narrativa literária, reunindo o máximo de seqüências em um mínimo de tempo, por ele só dispor de um tempo limitado. Conseqüentemente, surge a necessidade de selecionar o essencial na ação, depreendendo o que há de mais significativo nos caracteres dos personagens. Em tal sentido, a escolha já se prefigura um ato de engenhosidade criativa, a exemplo do filme *Morro dos ventos uivantes*, cujo diretor foi William Wyler.

Diante do exposto, ao passar o texto literário ao cinematográfico, haveria mesmo, às vezes, conforme proclamara Robert Escarpit, “uma traição criativa”?

Após tais reflexões, reportemo-nos às adaptações de narrativas brasileiras para a sétima arte. Entre elas, *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, *Tenda dos milagres*, de Jorge Amado, *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa e *O alienista*, de Machado de Assis. Ainda, neste ensaio somente focalizaremos *Vidas secas* e *Tenda dos milagres*. Em entrevistas a jornais e em seus depoimentos, alguns deles transcritos no livro de Helena Salem, *Nelson Pereira dos Santos, O sonho possível do cinema brasileiro*⁷, o precursor do Cinema Novo, no Brasil, com linguagem simples e natural, forneceu as chaves de seu processo artístico e assim se expressou na Academia Brasileira de Letras, em um ciclo em sua homenagem:

Na adaptação, busco guardar duas coisas: o pensamento do autor e a estrutura narrativa que ele usou, que eu tento transpor para o cinema numa linguagem equivalente. Transformar o livro em um filme, significa recriar, em outra forma de expressão, o universo do autor.

De acordo com seus pressupostos, Nelson estabelece um diálogo com o texto matriz, realizando a cumplicidade entre linguagens que se abraçam, mantendo, entretanto, o caráter da original. Talvez a dificuldade em transpor uma linguagem à outra resida em o cineasta descobrir qual o ângulo de leitura mais profícuo para a adaptação condigna da obra original. Neste aspecto, cabe salientar a competência e até mesmo a acuidade do roteirista, pois a escrita literária, por sua peculiar polissemia, favorece, conforme se sabe, várias interpretações.

A Literatura entrelaça diferentes fios nos quais os signos ideológicos, sociais, históricos, metafísicos, psicológicos, míticos e outros mais formam uma tessitura dramática diante da qual o cineasta capta um filão ou apenas alguns deles. Então, o cineasta fará opções de abordagem. É o caso do filme *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, ao privilegiar o enfoque mais voltado para o social. Aliás, foi uma interpretação bem coerente com a proposta de Graciliano Ramos, escritor, muito ligado à realidade brasileira em suas reivindicações políticas, embora muitas outras leituras possam ser feitas de seu livro, exatamente pela aludida polissemia pertinente ao fato literário.

Tanto que o romance *Vidas secas*, apesar de, em uma primeira leitura em nível referencial, voltar-se para uma proposta sociológica de denúncia, possibilitou uma interpretação crítica filosófica, a partir dos conceitos heideggerianos, conforme mostra o livro de Dalma Nascimento, *Fabiano, herói trágico na tentativa do Ser*⁸. Em linhas gerais, o ângulo de exegese da pesquisadora embasou-se em fundamentos mítico-ontológicos, colocando o protagonista do romance na linha dos trágicos heróis gregos,

embora com as roupagens do sertão. Revive, em sua investigação teórica, também os mitos de Édipo pela busca do conhecimento oculto nas palavras que atraem o sertanejo. Segundo a professora, a obra de Graciliano Ramos relembra, pelo eterno recomeçar de Fabiano, o mito de Sísifo, com o herói na caatinga arrastando não as pedras ao alto da montanha, mas caminhando, circularmente, em sua solidão, à busca do Ser para ser mais. E, assim, habitar, com a família, a pátria dos homens. Portanto, esta é uma abordagem, entre as demais que o texto suscita por sua “leitura plural”, na terminologia de Barthes, embora não tenha sido este o caminho feito pelas lentes do grande cineasta.

Nelson Pereira dos Santos é um militante dos problemas sociais. Em 1958, tomou contacto com a desolação e escassez de água no Nordeste. Na ocasião, com o companheiro de fotografia Hélio Silva fora a Bahia e a Pernambuco documentar aquela atmosfera de dor e de miséria, demonstrando seu olhar arguto, acrescido de idéias experimentais. A seca ecoou, por muito tempo, em sua mente. Escreveu, então, uma história sobre aquele flagelo e suas conseqüências na alma do sertanejo. Porém, era apenas um relato para os jornais. Não havia condições para transpô-la ao cinema. Teve, então, um *insight*: Graciliano e o seu velho sonho de filmar *Vidas secas*. Já antes pensara adaptar *São Bernardo*, iniciando até o roteiro. E segundo conta Helena Salem no livro mencionado “subitamente, no processo de adaptação surgiu um inesperado problema: ele se apaixonou pela personagem principal da história, Madalena, e resolveu que não desejava matá-la, como fizera Graciliano” (p. 149). Sem dúvida, poder-se-ia considerar uma traição ao romance, como pensaria Robert Escarpit, o fato de mantê-la viva, ao contrário do texto original de *São Bernardo*?

Entretanto, o desejo da montagem continuava. Tendo o amigo Ruy Ramos, ligado também ao escritor, resolveu, por carta, consultá-lo sobre as mudanças em seu texto, “pedindo a devida autorização para “salvar” Madalena de tão cruel destino”. A resposta fulminantemente negativa levou-o a abandonar o projeto. Mais tarde, em 1973, o cineasta Leon Hirszman adaptou *São Bernardo*, fiel à morte da personagem. De fato, se o autor não a matasse como ficaria a essência do filme de Nelson? Uma mutilação, sem dúvida. Graciliano teria que escrever um outro romance, pois o personagem central, Paulo Honório, rebuscando os fatos da memória, justamente escreve o livro após o falecimento da esposa. Escreve-o, a fim de entender o porquê de tudo aquilo, ao passar a limpo a sua vida. Nesta obra, na técnica primorosa do *mise-en-abîme*, a excelência de Graciliano conjuga o tempo psicológico com o tempo da escritura. Deste modo, como evitar a morte de Madalena, se ela exatamente fora o elemento desencadeador do enredo?

Este e outros detalhes, em outras palavras, foram recontados também no fértil encontro no ciclo da Academia Brasileira de Letras. (ABL) A tônica daquele dia, porém, era *Vidas secas*. Prosseguindo o relato, Nelson, por fim, já em 1959 parte para Juazeiro, com vias a filmá-lo. Forma-se a equipe, procuram-se atores, Fabiano, a princípio Miguel Torres, substituído por Átila Iório, Sinha Vitória seria Maria Ribeiro,

os garotos, Gilvan e Genival, dois irmãos, aproximadamente de cinco a sete anos, cantadores de embolada, filhos de um pequenino hotel da região.

Naquele encontro, o ciclo Literatura e cinema, Nelson Pereira dos Santos demonstrou as dificuldades da passagem do texto literário para o cinema. O filme *Vidas secas* foi exibido, sendo antes o discurso de Graciliano analisado pela professora Ivana Bentes, Eco/UFRJ. Com as imagens das lentes cinematográficas, conscientizadoras cenas foram lembradas pela assistência: o drama de Fabiano conduzindo Sinha Vitória, os dois filhos, sem nome, e a cachorra Baleia, a aridez da caatinga, os pés rachados dos retirantes, o sol abrasador, a inclemência da seca, o curral deserto, a estrada calcinada, o azul do céu que endoidecia, Baleia caçando preás, o bebedouro extinto, os grunhidos e o doloroso silêncio entre eles, as aves de arribação voando à espera da futura presa, o soldado amarelo e a cadeia. Além da longa caminhada com a família, “os filhos, miudinhos e enfezados”, Sinha Vitória imaginando ter uma cama igual à do seu Tomás da bolandeira. Todos eles, arrastando seus molambos indo para a cidade, a utopia ansiada, o paraíso idealizado, conforme diz o texto do genial escritor:

Chegariam a uma terra distante, esqueceriam, a caatinga onde havia montes baixos, cascalho, rios secos, espinho, urubus, bichos morrendo, gente morrendo. Não voltariam nunca mais, resistiriam... (p. 175).

O livro e o filme traduzem, a consciência de que o sertanejo é mesmo um forte, segundo a propalada concepção de Euclides da Cunha. Em contraponto, mostram a dor da servidão humana daqueles seres sozinhos, bichificados, na alienação dos que não têm ninguém a recorrer. Situações estas, de dolorosa verdade, adaptados para a câmera de Nelson Pereira dos Santos, ao recriar o traço seco, igual à seca, e brilhante, igual ao sol, do Mestre Graça.

I. TENDA DOS MILAGRES NA TELA RECRIADA

O romance de Jorge Amado, *Tenda dos milagres*, (1969) foi igualmente transposto para sétima arte com igual título por Nelson Pereira dos Santos (1977). Apesar dos percalços peculiares às produções realizadas com escassa verba, a película foi premiada no Festival de Brasília e ganhou mundo, circulando reconhecidamente em vários festivais internacionais, entre eles, Berlim, Nova Iorque, Chicago, Sidney e Melbourne (Austrália), México, Los Angeles, Veneza e outros mais.

Assim, tanto pela grande força inventiva do livro de timbres místicos e socioculturais onde o elemento negro é valorizado, quanto pelo resultado positivo da adaptação — reelaborando a escrita de um autor da dimensão internacional de Jorge Amado — a obra e o filme *Tenda dos milagres* vêm seduzindo os amantes das duas artes.

Aliás, o próprio sintagma nomeando as produções — *Tenda dos milagres* — já é expressivo ao evocar misticismo e mistério. Contém em si uma pluralidade de significantes convivendo neste sugestivo conjunto de sonoro significado. *Tenda* logo remete à idéia de alojamento primitivo, local de confluência de tendências, de conhecimentos ou de situações singulares. Conota também o sentido de abrigo, proteção, aconchego. Lembra igualmente um centro onde se realizam sessões espíritas ou reuniões umbandistas, nas quais o sobrenatural ou algo muito estranho acontece ou mesmo o maravilhoso mais arcaico pode aparecer. Aliás, não sem razão, na Feira Literária de Paraty, de projeção internacional, muito a propósito reuniões culturais se realizaram em tendas.

De fato, no sintagma do título, o determinado “Tenda” junto ao determinante “de milagres” oferece já chaves interpretativas para a leitura da história a ser narrada. O termo “Milagres”, vindo do nominativo singular neutro latino da segunda declinação *miraculum* ou do plural *mirabilia* tão presentes nos relatos fantásticos do paganismo medieval, confirma a atmosfera de prodígios extraordinários da dicção de Jorge Amado.

Nesta direção de análise, pode-se aí pensar nas produções medievais denominadas especificamente “milagres”. Trata-se daqueles dramas edificantes sobre a vida dos santos que a Igreja de Roma divulgava, a fim de converter os infiéis. Embora tais narrativas catequéticas, — conservassem ainda traços do maravilhoso pagão transpostos, porém, ao discurso cristão pelo clero — elas se mantiveram populares e bastante difundidas, confirmando o processo das miscigenações culturais de outras épocas e regiões no imaginário da Plena Idade Média. Em vista dos caminhos para os quais o nome do livro e o do filme homônimo apontam, o leitor e o espectador já se encontram seduzidos a penetrar nas fabulosas criações das duas linguagens artísticas. São histórias colhidas em fontes do povo que guardam parentesco com formas mais antigas trabalhadas pela imaginação de Jorge, adaptadas à cinematografia de Nelson.

No ciclo Literatura e Cinema, em torno da obra de Nelson Pereira dos Santos, na Academia Brasileira de Letras do Brasil, após a exibição da película *Tenda dos milagres*, usou da palavra o professor de Comunicação e Cultura Brasileira da Eco/UFRJ, e atual diretor da Fundação Biblioteca Nacional, o ensaísta Muniz Sodré, autor de inúmeros livros relativos ao tema. Discorrendo sobre a obra de Jorge Amado, a princípio, reportou-se ao livro *Terra do sem fim* (1943). Mencionou a sua epígrafe, inspirada nos romances populares: “Vou contar uma história de espantar”. Tal intróito liga-se à maneira de os cordelistas nordestinos e de os contadores medievais começarem as suas ficções também denominadas rimances. O dicionário de Houaiss ensina que rimances são narrativas em línguas vulgares, faladas na Idade Média em certas regiões européias que tiveram influência românica.

Dentro do espírito da oralidade e da maneira de o narrador do povo relatar “uma história de espantar” — de estrutura medieva, transliterada para o nordeste brasileiro — Moniz Sodré ressaltou que Jorge Amado sempre fez uma oratura, termo que a pesquisa ainda no Houaiss esclarece ser “um conjunto de saberes, fazeres e crenças retidos oral e mnemonicamente pelas sociedades primitivas, antes do advento das letras e das suas decorrências na história do homem”. Através da sua oratura, o espanto expresso no intróito do livro mencionado, e presente também em outras obras do ficcionista baiano, advém da natureza sexual em sua escrita por infringir a moralidade hipócrita, farisaica do Brasil, na qual há forte presença de erotismo. Segundo o palestrante, seus textos apóiam-se nos signos: sexualidade exacerbada e valentia. Porém, ao mesmo tempo, existem neles marcas do lirismo dos românticos, pois mesmo a libido poderosa dos senhores podia receber traços líricos. Além de conteúdos sentimentais, de fato, o escritor privilegia personagens valentes, a exemplo de José dos Santos, afirma Muniz Sodré.

Nas libações exageradas da carne, Jorge Amado se mostra lúdico e carnavalesco — e aqui o termo foi pelo palestrante, sem dúvida, tomado na acepção de Bakhtin — sendo o povo brasileiro o grande protagonista carnalizado na sua obra, para a qual converge uma mistura de raças. Além de romancista, Jorge Amado pode ser considerado um pensador, espelhando a identidade nacional por este amálgama de etnias e saberes.

Os cineastas Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha seguiram-lhe a lição, pois, na nossa literatura, Jorge Amado foi um dos primeiros escritores brancos a reconhecer, com ênfase, o estatuto do negro como pessoa dotada de qualidades sociais e morais, em contraste, por exemplo, a José de Alencar que apresenta a negritude através de outros processos literários. Baseado em outro ponto de vista, Amado cria Jubiabá, um pai-de-santo heróico que dá título a um dos seus romances.

Afirmou, também, Sodré que, ao preocupar-se com a questão social, o escritor baiano construiu uma literatura socializada similar à de Balzac. No âmbito nacional, está em sintonia com Gilberto Freyre, o grande sociólogo, antropólogo e romancista, em cuja pena ocorre a hibridização dos gêneros. Os mitos baianos, através de Jorge, intensificaram as idéias do pensador pernambucano. Nas construções amadianas figuram os humildes, o povo de santo, os candomblés, os tipos populares, as baianas, os marginais ao código, os bordéis, a espontaneidade das falas, “a voz rouca das ruas”, a magia do cotidiano, enfim, a humanidade deserdada desfila com fraquezas, misérias, redenções, transvalorizada por sua escritura/oratura capaz de contribuir para a formação de um povo original. Alude o ensaísta à terceira raça e à transfiguração de Gilberto Freyre, já que a grande causa de ambos reside na luta pelo reconhecimento da distinção racial. Na trilha de Gilberto Freyre, a literatura do baiano se revela ligada às ambigüidades inerentes à alma humana e se cristaliza encantatória.

Relativamente a Flaubert e a Machado de Assis — continua o conferencista — há quem aponte desvios na obra de Amado. Certos críticos julgam seus textos uma

representação sentimental do personagem negro. Acham-no pitoresco, folclorizado, ingredientes de uma estilística carnavalizante, mas aqui sem a conotação da riqueza semântica que o conceito bakhtiniano confere à estruturação carnavalesca. Para a correta adequação dos seus relatos à vivência baiana, Amado consegue captar o espaço mítico da cidade de Salvador.

Naquela apresentação, Moniz Sodré desenvolve o tema da cidade e suas relações com os acontecimentos que nela ocorrem. Reporta-se ao livro *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino, mais precisamente a um diálogo de Kublai Khan com o veneziano Marco Pólo, quando este descreve poeticamente suas viagens por terras distantes ao grande imperador dos tártaros. Desta obra repleta de símbolos e alegorias impregnadas de reflexões de vida — receptáculo de memórias de uma geografia fantástica — o conferencista extraiu para o público um fragmento relevante. Nele, o imperador adverte, mais ou menos isto, a Marco Pólo: que a mentira não está no discurso, mas reside nas coisas. O discurso é ficcional, mas não necessariamente mentiroso, porque fala do espírito da cidade. O invisível é que faz a cidade sonhar, oferecendo matéria viva à criação dos artistas.

Através de tais metáforas e imagens do texto de Calvino, Moniz Sodré demonstra que Jorge Amado traz à cena escrita o verdadeiro “espírito da cidade”. É a cidade carregada de signos impregnados do passado, agregando-se à narrativa, com suas fofocas, lutas, ambições, misticismo, danças, ditos, credices, comidas, cheiros, ingenuidades, tristezas, mas com consolo e esperança, compondo quadros de significação universal. Salvador tanto no real histórico, quanto no livro, configura-se uma cidade jorgeamadiana, tornando-se um dos dialetos mitológicos da própria Bahia de todos os santos. De fato, Jorge Amado fixou com excelência tais emblemas e Nelson Pereira dos Santos os recolheu. É nesta cultura miscigenada, fecunda e carnavalizada que o personagem Levingston vai buscar nos terreiros de candomblé.

Moniz Sodré expõe ainda que a obra de Jorge Amado passa por uma mudança do regionalismo em direção ao pitoresco urbano. É fruto do caldeamento, daquele hibridismo tão valioso como o cacau que lastreia a sua produção. Na diversidade cultural brasileira, em uma atmosfera de ludismo e de afeto, o autor desenvolve uma linha de força popular sentimental em que o já mencionado componente carnavalesco acompanha os lances do amor, do jogo e do sexo. Tanto no livro quanto no filme, o bonito — segundo Sodré — é este filão que remonta a Gregório de Matos, pois “o amor é finalmente este embaraço de pernas”. Jorge Amado é um novo “Boca de Brasa” diante das definições raciais. Aliás, não existe mais a diferença racial, existe, sim — afirma Sodré — o incômodo das elites. Para o romancista, a mestiçagem é a festa. E o grande valor de Nelson Pereira dos Santos está também em manter este estatuto híbrido, colorido, fantástico e carnavalizado.

Presente ao encontro na Academia Brasileira de Letras, Nelson lembrou que, ao chegar ao Rio de Janeiro em 1952, todos os cineastas desejavam filmar um romance de Jorge Amado. Inclusive ele e afirmou à platéia: “Entrei na fila”. À época, Ruy Santos

era um fotógrafo ligado ao escritor. Em 1945-1946 e no começo dos anos 50, o escritor baiano vivia no Rio de Janeiro, já publicara, entre outros, o famoso *Capitães da areia* e estabelecia muitos contactos com o cinema. Fazia roteiro, tendo influência na então empresa cinematográfica Atlântida. Assim, tentou reproduzir no Rio o seu universo.

Na década de 70, ou mais precisamente em 1974, Nelson fez um filme sobre umbanda, *O amuleto de Ogum*, onde revela o mundo místico da cidade do Rio, impregnado das tradições afro-culturais brasileiras sobre orixás, Exu, a Pomba Gira, contadas na tela por um cego acompanhado ao violão. Aliás, uma popular maneira de narrar, bem próxima aos cantadores nordestinos e medievais. No início da montagem, ele só via classes sociais e não propriamente a religião. Porém, começa a voltar-se para este aspecto da cultura popular, pois, na ocasião, sua esposa, uma antropóloga, interessava-se pela religião. Neste ínterim, ele ganhou o livro *Tenda dos milagres* - fascinou-se - e recebeu uma boa contribuição monetária de um banqueiro carioca, cujo nome se assemelhava a um dos personagens do livro, Levingston.

Também, naquela época, vai a Bahia para lançar *O amuleto de ogum*. Lá, acalentando o projeto de produzir um outro filme com temática de certa forma complementar à do *Amuleto*, resolve filmar *Tenda dos milagres*. Em um belo dia em pleno almoço na casa de Jorge Amado, ele demonstra o desejo de adaptar aquele romance. E o escritor, que já recebera altas somas para a filmagem de outros livros seus, a exemplo de *Dona Flor e seus dois maridos*, prazerosamente, sem delongas, lhe cede os direitos autorais do livro por uma bagatela - um verdadeiro “acordo entre amigos”.

Porém, em 1955, ao produzir o seu primeiro filme, *Rio, 40 graus*, o cineasta lembrou-se dos textos de *Capitães de areia*, de *Jubiabá*, dos menores de rua, das favelas, dos ofendidos por esse mundão afora e percebeu naquela película a influência indireta de Jorge Amado. Por isso, disse ao escritor: “Já fiz um filme de seus livros”. Em face de todos estes “milagres” e coincidências, foi então um passo adaptar aquele livro fantástico, pois Nelson já dispunha do empresário financiador, que conhecia e apreciava também aquela obra.

O filme realizou-se com a assessoria do próprio romancista. Nelson transferiu-se para o Pelourinho com sua equipe, a fim de sentir o clima e elaborar o roteiro, dando o texto a Amado antes de concluí-lo. Acolhendo as sugestões do autor, o trabalhoso roteiro freqüentemente era reescrito. Certa vez, discordando de certas passagens, o romancista exclamou, veemente: “Tem de começar tudo de novo”. Por fim, houve o beneplácito do autor que, inclusive, ia assistir às filmagens.

Para dar maior veracidade às cenas, contextualizando-as, Nelson conviveu com tipos regionais, freqüentou bordéis, a zona (o Brega), fez amizade com malandros, mendigos, vendedores de rua. Foi um mergulho na colorida dinâmica baiana. A dificuldade residiu no fato de, em princípio, querer transpor o livro inteiro. Sendo uma obra de época, no começo quis que o filme transcorresse de 1904 à década de 40, quando o Brasil entrou em guerra. Porém, diante dos impasses para uma produção tão

multifacetada e dispondo de pouco dinheiro, optou por desenvolver a história de Pedro Arcanjo.

O material era imenso e a cada esquema os personagens iam-se multiplicando. O livro com tantos personagens foi por ele reduzido para muito menos, mantendo os que tinham maior atuação na trama ou os portadores de uma tensão dramática. Aliás, foi difícil para ser traduzido em imagens. Ao invés de só atores profissionais, Nelson usou figuras locais pitorescas, elementos expressivos de Salvador, convidando o melhor capoeirista, o Mestre Pastinha, Camafeu de Oxossi, Menininha do Gantois e seu terreiro, Mirinha do Portão, Mãe Ruinho de Bogum e outras personalidades do candomblé, até então uma religião oprimida, pois só em 1977 deixou de precisar de autorização policial para se manter. Também, na tela está Jeovah de Carvalho, advogado dos pobres.

Situações curiosas aconteceram em certas tomadas para a compor a produção. Àquela época a Bahia não dispunha de uma agência de figurantes para representar por exemplo, os professores da Faculdade de Medicina, de onde o protagonista Pedro Arcanjo era bedel. Jorge Amado, partícipe dos bastidores da filmagem, convocou seus amigos para entrarem na película. E aí figura também a elite cultural baiana: o grande antropólogo Dr. Thales de Azevedo, o professor de História da Universidade Federal da Bahia, Dr. Cid Teixeira, considerado a enciclopédia viva da cidade, os pintores Sante Scaldasferri, Caribé, Calazans Neto, além de Jenner Augusto, Mirabeau Sampaio e tantos mais.

Todavia, a película manteve as relações necessárias com a História do Brasil, tentando ser também o mais fidedigna com a obra, embora o cineasta identifique a sua narrativa como caótica, talvez pelas mudanças de planos e de tempos narrativos ou de certas intromissões na trama, inclusive o maior destaque conferido às mulheres. Quanto à sua estrutura, ela começa com a âncora (a apresentadora de um programa televisivo), dizendo: “Estamos na Bahia” e termina com a antropóloga: “Voltamos ao 2 de julho, festa bem popular na Bahia”. Na década de 70, ocorreu uma explosão nos meios de comunicação. O cineasta introduz tais artifícios midiáticos para demonstrar a manipulação do povo por estas técnicas formadoras de opinião.

A história se desenrola em cinco tempos diferentes, numa construção não linear — similar à do livro. Os momentos temporais vão-se intercalando, os personagens fundindo-se e as cenas fluindo. Nelson não se prendeu às peripécias amorosas do personagem central, preferindo centralizar-se nos aspectos mais políticos e sociais do texto. Assim, tem-se o protagonista Pedro Arcanjo jovem, bedel e freqüentador do candomblé, representado na cena por Jards Macalé, que precisou ausentar-se da filmagem; e o Pedro Arcanjo, adulto — um intelectual com sua participação política, com suas idéias sobre a mestiçagem cultural e a perseguição daquele culto pelos mandatários do poder — representado na tela por Juarez Paraíso. Há falas contundentes recolhidas integralmente do romance, a exemplo de quando o Arcanjo,

idoso, expressa que “os orixás são um bem do povo” ou que “ Um dia haverá uma cultura brasileira, nem de negros nem de brancos e com a ajuda dos orixás”.

Existem também os tempos cronológicos marcados pela atualidade, com o mulato Pedro Arcanjo já morto e valorizado pela mídia. Para homenageá-lo, em seu centenário, foi feito um filme sobre ele dentro do próprio filme, utilizando-se, metalingüisticamente, de uma construção em abismo, técnica nada comum nas telas na década de 70. O que demonstra a inventividade e a capacidade transfiguradora do grande cineasta, ao captar o novo em sua época.

Para concluir, o acadêmico Cícero Sandroni afirmou que Jorge Amado antecedeu o realismo mágico de Gabriel Garcia Marques no que foi complementado por Moniz Sodré, reafirmando que a Bahia forneceu ao escritor o imaginário da terra, vivenciado cotidianamente pelo povo. Ao recordar a sua própria chegada a Salvador em 1954, Sodré lembrou-se de que naquele tempo as pessoas do candomblé ficavam o dia todo com o santo. Tal indício significa que o realismo mágico   co-presente e real naquelas paragens. E Nelson interveio, dizendo: ”A cidade acompanha pelo som os delírios amorosos”.

Deste modo, pela interlocu o de um cineasta do porte de Nelson Pereira dos Santos com o conceituado professor de Comunica o Moniz Sodré, a obra de Jorge Amado foi mais uma vez celebrada na Academia Brasileira de Letras. E a exuberante Bahia suas vozes e cores, sua miscigena o étnica, seus saberes e odores reapresentou-se ali com o aval da intelectualidade brasileira através das linguagens — a literária e a cinematográfica.

Com a genialidade dos que v em além da referencialidade dos signos codificados nas letras, em sua extensa e premiada produ o o cineasta brasileiro, também hoje imortal membro da Academia Brasileira de Letras soube abrir aquelas portas cerradas poeticamente mencionadas por Jean Loup Dabadie, a que, no começo deste ensaio, nos referimos.

Bernanos, em uma carta dirigida ao jornal *Samedi-Soir*, de 8 de novembro de 1947, em face das pol micas das adapta es nem sempre justas assim se posicionou: “O cineasta deve sonhar de novo o sonho do narrador”.

Sem d vida, Nelson Pereira do Santos em sua cria o/ recria o também sonhou de novo o sonho do narrador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- VALE, Eugene. *Teonias del gui n para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa, 1996.
COMPARATO, Doc. *Da cria o ao roteiro*. 4 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BETTON, Gérard. *Esthétique du cinéma*. Paris: Presses Universitaires de France. Que sais-je, 1983.

CLERC, Jeanne Marie et CARCAUD-MACAIRE, Monique. *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris : Klincksieck, 2004

CLERC, Jeanne Marie. *Littérature et cinéma*. Paris : Nathan/Université, 1993.