

ARACÉLI SAMPAIO DE OLIVEIRA CARVALHO

**JUBIABÁ: ADAPTAÇÃO LITERÁRIA DE NELSON PEREIRA
DOS SANTOS EM FASE PÓS-CINEMA NOVO**

Universidade Estadual Paulista “Júlio De Mesquita Filho”.
FAAC - Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação.
Programa De Pós-Graduação Em Comunicação Midiática.
Linha de Pesquisa: Produção de Sentido na Comunicação Midiática.
BAURU

UNESP - UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FAAC - FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO MUDIÁTICA
LINHA DE PESQUISA: PRODUÇÃO DE SENTIDO NA COMUNICAÇÃO MUDIÁTICA

ARACÉLI SAMPAIO DE OLIVEIRA CARVALHO

**JUBIABÁ: ADAPTAÇÃO LITERÁRIA DE NELSON PEREIRA DOS
SANTOS EM FASE PÓS-CINEMA NOVO**

BAURU/SP

2020

UNESP - UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

FAAC - FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO MIDIÁTICA
LINHA DE PESQUISA: PRODUÇÃO DE SENTIDO NA COMUNICAÇÃO MIDIÁTICA

**JUBIABÁ: ADAPTAÇÃO LITERÁRIA DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS EM
FASE PÓS- CINEMA NOVO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Área de Concentração em Comunicação Midiática, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de Bauru (SP), como requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação, sob a orientação do Prof. Dr. Marcelo Magalhães Bulhões.

BAURU/SP

2020

Carvalho, Aracéli.

Jubiabá: Adaptação Literária de Nelson Pereira dos Santos em fase Pós-Cinema Novo/Aracéli Carvalho, 2020
121 f.

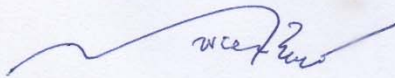
Orientador: Marcelo Magalhães Bulhões

Dissertação (Mestrado) –Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, 2020

1. Jubiabá. 2. Adaptação Literária. 3. Cinema Brasileiro. 4. Adaptação I. Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. II. Título.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE Mestrado de ARACELI SAMPAIO DE OLIVEIRA CARVALHO, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 30 dias do mês de novembro do ano de 2020, às 09:00 horas, no(a) via sistemas de videoconferência e outras ferramentas para comunicação a distância, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE Mestrado de ARACELI SAMPAIO DE OLIVEIRA CARVALHO, intitulada **Jubiabá: Adaptação Literária de Nelson Pereira dos Santos em fase Pós-Cinema Novo**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Professor Associado MARCELO MAGALHAES BULHOES (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) Departamento de Ciências Humanas / UNESP/Bauru, Professor Doutor LAAN MENDES DE BARROS (Participação Virtual) do(a) Departamento de Comunicação Social / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Professor Associado (Livre-docente) RICARDO ALEXINO FERREIRA (Participação Virtual) do(a) Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Após a exposição pela mestranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: APROVADA. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.



Professor Associado MARCELO MAGALHAES BULHOES

ARACÉLI SAMPAIO DE OLIVEIRA CARVALHO

**JUBIABÁ: ADAPTAÇÃO LITERÁRIA DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS EM
FASE PÓS-CINEMA NOVO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Área de Concentração em Comunicação Midiática, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de Bauru (SP), como requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação, sob a orientação do Prof. Dr. Marcelo Magalhães Bulhões.

Banca examinadora:

Professor Dr. Marcelo Magalhães Bulhões

Presidente/Orientador

Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – Unesp Bauru/SP

Professor Dr. Laan Mendes, de Barros

Docente – Avaliador Interno

Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação- Unesp Bauru/SP

Professor Dr. Ricardo Alexino Ferreira
Docente – Avaliador Externo
Universidade de São Paulo – USP São Paulo/SP

Resultado: _____

Bauru, _____ / _____ / _____

Dedico este trabalho a todas as mulheres pesquisadoras científicas na área da linguagem cinematográfica. A todos aqueles que através do cinema e sua linguagem buscam demonstrar as desigualdades sociais tão presentes no território nacional. Que possamos nos interessar cada vez mais pelo trabalho de diretores como Nelson Pereira dos Santos, que além de amar o nosso país era um apaixonado pelo seu ofício e soube reconhecer a possibilidade de adaptar para o cinema tantas obras da literatura brasileira.

Que tenhamos força, coragem e acessibilidade para desenvolvermos pesquisas no âmbito da linguagem cinematográfica por intermédio dos nossos diretores e diretoras brasileiros que tanto lutam pela preservação da nossa história.

O caminho do cinema são todos os caminhos
(Glauber Rocha)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a consciência cósmica por ter me amparado com energia, coragem, fé e saúde mental e física para que eu fosse capaz de sobrepujar cada desafio que me foi apresentado durante o Mestrado.

À minha mãe, meu amor incondicional, por ser a pessoa que sempre me incentiva e aponta minha capacidade. Por seu amor, amizade, amparo e cuidado, minha eterna gratidão. Ao meu pai, meu amigo que foi o primeiro a entender o quanto o Mestrado significava na minha vida. Agradeço ao seu amor, carinho e incentivo.

Ao meu avô Autair (*in memoriam*) que morreu sem me ver ingressar no Mestrado acadêmico em uma universidade pública exatamente como sempre sonhei. Sua força e energia me ajudaram nos momentos de esgotamento físico e mental. Era só sair da biblioteca e ir até o bosque da Unesp e colocar minhas mãos em uma árvore, olhar para o céu para que eu pudesse sentir que não estava sozinha. A minha avó Vicentina (*in memoriam*) que teve o sonho de estudar, sendo impedida ainda na infância pelas circunstâncias da vida (eu consegui vó, fiz isso pela senhora também). Aos meus avós Silvio e Aracoeli (*in memoriam*) que foram verdadeiros guerreiros que ultrapassaram muitas situações adversas na vida. Saiba, vó Silvio, que é uma honra ser neta de um nordestino. A todos meus antepassados que abriram caminho para que eu pudesse chegar até aqui, minha máxima gratidão.

A Regina Papassoni, por seu apoio sincero em todos os momentos que precisei.

Sou grata aos amigos queridos que entenderam minha ausência em diversos momentos. Todas as vezes que nos encontrávamos, vocês me nutriam com amor e afeto, em especial a Ana Paula Freitas, Letícia Fernandes, Jean Indrigo Berro, Adaine Martins, Célio Roberto e Paula Duarte. Sou grata ao Universo por ter colocado em minha vida amigos tão queridos conquistados no Mestrado, os quais chamo carinhosamente de presentes da Unesp, são eles: Tamiris Tinti Volcean, Natália de Oliveira Conte Delboni, José Felipe Vaz de Assis,

Ana Carolina Pontalti Monari, Karla Tamarozzi, Christiane Delmondis Versuti, vocês me mostraram que é possível haver companheirismo no meio acadêmico.

Ao meu orientador, Dr. Marcelo Magalhães Bulhões, exímio conhecedor do universo cinematográfico, da sua linguagem, bem como do universo literário. Agradeço por sua paciência, seriedade e amplo saber. Sou grata por suas orientações que tanto me ajudaram para que eu me sentisse confiante em adentrar no âmbito da pesquisa acadêmica voltada para a linguagem cinematográfica.

Aos professores da Unesp Bauru que me apresentaram os conhecimentos necessários a respeito da Comunicação. Agradeço não apenas pelos conhecimentos obtidos nesses anos de Mestrado, mas por me ajudarem a me sentir acolhida no campus. Aos funcionários da biblioteca da Unesp Bauru, por sempre disponibilizarem os livros, periódicos e todo material necessário para compor essa dissertação, obrigada pelo sorriso e cordialidade sempre, em especial aos funcionários Breno Ottoni, Ricardo Fernandes, Patrícia Pereira, Carlos Eduardo Camillo e Sérgio Crispim. Agradeço ao Matheus Trunk pelos primeiros livros emprestados sobre cinema. A Vanessa Balochini e a professora Viviane Lindsay Cardoso pela amizade, acolhimento e ajuda com a formatação e apresentação do meu trabalho.

Gostaria de agradecer aos funcionários da pós-graduação por sempre me auxiliarem nas dúvidas referentes a documentações necessárias à composição de créditos de disciplinas, bem como no tocante a documentações necessárias no âmbito dos pós-graduação, em especial Sílvio Decimone e Helder Gelonezi.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) – pela concessão de bolsa no Mestrado acadêmico, bem como do recurso de custeio do Programa de Apoio à Pós-Graduação (PROAP).

CARVALHO, Aracéli. **Jubiabá: Adaptação Literária de Nelson Pereira dos Santos em fase Pós-Cinema Novo. Bauru, 2020.** Dissertação de Mestrado (Mestrado Acadêmico em Comunicação) – FAAC – UNESP, sob a orientação do Professor Dr. Marcelo Bulhões. Bauru, 2020.

RESUMO

No âmbito das modalidades das narrativas contemporâneas, verifica-se um grande intercâmbio entre gêneros, formatos e sistemas semióticos, o que inclui a cultura midiática audiovisual. Esta dissertação dedica-se a avaliar a adaptação cinematográfica do romance *Jubiabá* (1935), de Jorge Amado, no filme homônimo do diretor Nelson Pereira dos Santos (1987). Se tanto *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, quanto *Jubiabá*, de Jorge Amado, pertencem a um cenário literário “comum”, o do chamado “romance de 30”, as adaptações realizadas por Nelson Pereira possuem regimes audiovisuais bastante dissemelhantes. Nosso objetivo é, pois, demonstrar como se dá tal mutação no plano da expressão cinematográfica. Assim, passaremos a flagrar no filme *Jubiabá*, de 1987, o afastamento das proposituras estéticas fundamentais do Cinema Novo, tão fortes em *Vidas Secas*, filme de 1963. Já no filme de 1987 parece haver a busca por maior comunicabilidade, o que aponta para uma associação com características do cinema de *mainstream* e envolvimento com dimensões da cultura de massa. O universo teórico deste trabalho abrange estudos sobre adaptação cinematográfica, contribuições da teoria do cinema e tópicos sobre a trajetória do cinema brasileiro – principalmente a trajetória de Nelson Pereira dos Santos. Em termos metodológicos, dedica-se à análise de procedimentos cinematográficos, estabelecendo uma espécie de cotejo entre expressões audiovisuais de momentos cinematográficos brasileiros distintos.

Palavras-chave: Jubiabá, Adaptação Literária, Cinema Brasileiro, Adaptação.

ABSTRACT

Within the scope of contemporary narrative modalities, there is a great exchange between genres, formats, and semiotic systems, which includes audiovisual media culture. This dissertation is dedicated to evaluating the cinematographic adaptation of the Brazilian novel *Jubiabá* (1935), by Jorge Amado, in the film of the same name by director Nelson Pereira dos Santos (1987). If both *Vidas Secas*, by Graciliano Ramos, and *Jubiabá*, by Jorge Amado, belong to a “common” literary scenario, the so-called “30 novel,” the adaptations produced by Nelson Pereira have quite dissimilar audiovisual regimes. Our goal is, therefore, to showcase how this mutation occurs in terms of cinematographic expression. Thus, we will see in *Jubiabá* movie, of 1987, the distancing from the fundamental aesthetic propositions of *Cinema Novo* movement, which is so strong in *Vidas Secas*, a 1963 film. In the 1987 film, there seems to be a seeking for greater communicability, which points to an association with mainstream cinema features and engagement with mass culture dimensions. The theoretical universe of this work includes studies on cinematographic adaptation, contributions from cinema theory and topics on the Brazilian cinema trajectory - mainly the Nelson Pereira dos Santos one. In methodological terms, it is dedicated to the analysis of cinematographic procedures, establishing a kind of comparison among audiovisual expressions of different Brazilian cinematographic moments.

Keywords: Jubiabá, Literary Adaptation, Brazilian Cinema, Adaptation.

LISTA DE FIGURAS

<u>FIGURA 1 – CAPA O LIVRO JUBIABÁ</u>	39
<u>FIGURA 2 – CARTAZ DO FILME JUBIABÁ</u>	40
<u>FIGURA 3 – GABRIEL DEITADO ENQUANTO OS PARTICIPANTES DA CERIMÔNIA ENTOAM PONTOS DE UMBANDA</u>	52
<u>FIGURA 4 – NO TERREIRO INICIA-SE A CERIMÔNIA DE “FECHAR O CORPO”</u> ..	53
<u>FIGURA 5 –GRABRIEL SENDO BENZIDO PELO PAI DE SANTO</u>	53
<u>FIGURA 6 – GABRIEL USANDO O AMULETO DE OGUM</u>	54
<u>FIGURA 7 – RODA DE BAIANAS DO CANDOMBLÉ DE NIRINHA DO PORTÃO</u>	56
<u>FIGURA 8 – IMAGENS DOS SANTOS DO CANDOMBLÉ DE NIRINHA DO PORTÃO</u>	57
<u>FIGURA 9 – CAPA DA PRIMEIRA EDIÇÃO DO ROMANCE MEMÓRIAS DO CÁRCERE</u>	61
<u>FIGURA 10 – CARTAZ DO FILME MEMÓRIAS DO CÁRCERE</u>	62
<u>FIGURA 11- ABERTURA DO FILME VIDAS SECAS</u>	66
<u>FIGURA 12 - ABERTURA DO FILME JUBIABÁ</u>	67
<u>FIGURA 13 - OS MENINOS EM MEIO AOS SAMBISTAS</u>	68
<u>FIGURA 14 - CRÉDITOS DO FILME DESTACANDO A COPRODUÇÃO BRASIL E FRANÇA</u>	69
<u>FIGURA 15 -TÍTULO DO FILME JUBIABÁ ESCRITO NAS CORES DA ENTIDADE EXU</u>	69
<u>FIGURA 16 - LINDINALVA E BALDO CRIANÇAS</u>	72
<u>FIGURA 17 - AMÉLIA OBSERVA AS CRIANÇAS DA JANELA</u>	73
<u>FIGURA 18 - CENA DO "FILME DE AMOR" FRANCÊS NO CINEMA</u>	74
<u>FIGURA 19 - BALDO E LINDINALVA ADOLESCENTES</u>	75

FIGURA 20 - BALDO OLHANDO PARA LINDINALVA.....	76
FIGURA 21 - BALDO E LINDINALVA SENTADOS NA ESCADA DA COZINHA....	77
FIGURA 22 - BALDO E LINDINALVA OLHANDO O COMENDADOR QUE STÁ COM O CINTO NA MÃO PRESTES A BATER EM BALDO.....	77
FIGURA 23 - COMENDADOR COM O CINTO NA MÃO PARA BATER EM BALDO.....	78
FIGURA 24 - AMÉLIA SORRI ENQUANTO BALDO APANHA.....	78
FIGURA 25 - BALDO FUGINDO DE CASA DEPOIS DE TERPANHADO.....	80
FIGURA 26 - BALDO CORRENDO PELAS RUAS DE SALVADOR.....	81
FIGURA 27 - BALDO CORRENDO NAS AREIAS DA PRAIA.....	82
FIGURA 28 - BALDO SE MASTURBA PENSANDO EM LINDINALVA.....	82
FIGURA 29 - O ROSTO DE BALDO SE FUNDE AO DE LINDINALVA, OS DOIS OLHAM PARA A CÂMERA.....	82
FIGURA 30 - BALDO SUBINDO A LADEIRA COM OS MENINOS DE RUA.....	84
FIGURA 31 - ABERTURA DO FILME JUBIABÁ.....	84
FIGURA 32 - OS MENINOS SE APRESNETAM EM UMA RODA DE CAPOEIRA....	85
FIGURA 33 - BALDO E GORDO RECOLHEM AS ESMOLAS.....	85
FIGURA 34 - FLASHBACK FÍLMICO:LINDINALVA BRINCANDO COM BALDO..	87
FIGURA 35 - CELA ESCURA DENOTA O ABANDONO DO GAROTO.....	87
FIGURA 36 - PAI JUBIABÁ EXAMINANDO OS MACHUCADOS DE BALDO.....	88
FIGURA 37 - AMBIENTADO AO MORRO, BALDO TOCANDO TAMBOR NO TERREIRO DE PAI JUBIABÁ.....	88
FIGURA 38 - AS BAIANAS GIRANDO EM CÍRCULO NA CERIMÔNIA DO CANDOMBLÉ.....	89
FIGURA 39 - DOS REIS VIVENDO UMA EXPERIÊNCIA NO TERREIRO.....	90
FIGURA 40 - DOS REIS EM TRANSE.....	90
FIGURA 41 - PAI JUBIABÁ NA CERIMÔNIA DO CANDOMBLÉ.....	90
FIGURA 42 - BALDO BEIJA DOS REIS.....	92
FIGURA 43-BALDO VÊ A IMAGEM DE LINDINALVA ENQUANTO BEIJA DOS REIS.....	92
FIGURA 44 - SAMBISTA BATATINHA NO BAR LANTERNA DOS AFOGADOS... 	93
FIGURA 45 - LUIGI CONVIDA BALDO PARA SER SEU EMPRESÁRIO DE BOXÉ.....	93

<u>FIGURA 46 - BALDO ACEITA O CONVITE PARA SE TORNAR LUTADOR DE BOXE.....</u>	<u>92</u>
<u>FIGURA 47 - OS CLIENTES DO BAR APLAUDEM O SAMBISTA BATATINHA.....</u>	<u>95</u>
<u>FIGURA 48 - RACCORD DE MOVIMENTO.....</u>	<u>95</u>
<u>FIGURA 49 - BALDO ACEITA O DINHEIRO PARA PERDER A LUTA.....</u>	<u>96</u>
<u>FIGURA 50 - BALDO LÊ NO JORNAL A NOTÍCIA DO NOIVADO DE LINDINALVA.....</u>	<u>96</u>
<u>FIGURA 51 - IMAGEM DE BALDO ADOLESCENTE LENDO A NOTICIA DO NOIVADO E COMEÇA A PROFERIR PALAVRÕES.....</u>	<u>97</u>
<u>FIGURA 52 - LINDINALVA PENSA EM BALDO ENQUANTO DORME COM O NOIVO.....</u>	<u>99</u>
<u>FIGURA 53 - AS PROSTITUTAS VEEM O COLAR QUE PASSA DE MÃO EM MÃO.....</u>	<u>99</u>
<u>FIGURA 54 - O AMIGO DO COMENDADOR FERREIRA OBSERVA O COLAR QUE CUSTOU CARO.....</u>	<u>100</u>
<u>FIGURA 55 - O COMENDADOR FERREIRA COLOCA O COLAR NO PESCOÇO DA AMANTE, A PROSTITUTA TETÊ.....</u>	<u>100</u>
<u>FIGURA 56 - BALDO ENXERGA LINDINALVA QUANDO OLHA PARA ARMINDA.....</u>	<u>101</u>
<u>FIGURA 57 - BALDO ESFAQUEIA FIRMINO.....</u>	<u>101</u>
<u>FIGURA 58 - LINDINALVA DANÇA COM O AMIGO DO SEU PAI NO PROSTÍBULO.....</u>	<u>102</u>
<u>FIGURA 59 - LINDINALVA PENSA EM BALDO ADOLESCENTE ENQUANTO "DORME" COM O AMIGO DO SEU PAI.....</u>	<u>102</u>
<u>FIGURA 60 - IMAGEM DA BAHIA DE TODOS OS SANTOS.....</u>	<u>103</u>
<u>FIGURA 61 - PRIMEIRO PLANO, CICATRIZ NO ROSTO DE BALDO.....</u>	<u>103</u>
<u>FIGURA 62 - ROZENDA DANÇARINA DO CIRCO INTERNACIONAL.....</u>	<u>104</u>
<u>FIGURA 63 - LUIGI ANUNCIA A LUTA DE BALDO.....</u>	<u>103</u>
<u>FIGURA 64 - BALDO VENCE A LUTA.....</u>	<u>105</u>
<u>FIGURA 65 - LINDINALVA PEDE CIGARRO PARA BALDO E GORDO.....</u>	<u>105</u>
<u>FIGURA 66 - A MOÇA BÊBADA IMPLORA POR UM CIGARRO.....</u>	<u>107</u>
<u>FIGURA 67 - CLOSE NO ROSTO DE BALDO OLHANDO PARA LINDINALVA NO SEU LEITO DE MORTE.....</u>	<u>108</u>

<u>FIGURA 68 - CLOSE NO ROSTO DE LINDINALVA OLHANDO PARA BALDO.....</u>	108
<u>FIGURA 69 - AMÉLIA E GUSTAVINHO ASSISTEM LINDINALVA MORRER.....</u>	109
<u>FIGURA 70 - CÂMERA ALTA DESTACA A POSIÇÃO DO HOMEM NEGRO ADMIRANDO A BELEZA ANGELICAL DE SUA AMADA.....</u>	110

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO 1: O Cinema Novo “Lê” o Romance de 1930	17
1.1. Narratividade e Adaptação Literária.....	17
1.2. Vidas Secas, de Nelson Pereira dos Santos.....	21
1.3. Menino de Engenho, de Walter Lima Jr.....	26
1.4. São Bernardo, de Leon Hirzman.....	29
CAPÍTULO 2: Em Torno da Tradução Intersemiótica.....	33
2.1 Preâmbulo: Capa do romance, cartaz do filme.....	38
2.2 Jubiabá, romance.....	41
CAPÍTULO 3: Nelson no Pós-Cinema Novo.....	45
3.1. Um Azylo Muito Louco.....	47
3.2 Como era Gostoso o meu Francês.....	48
3.3. Quem é Beta?.....	49
3.4 O Amuleto de Ogum.....	50
3.5 Tenda dos Milagres.....	54
3.6 Estrada da Vida.....	57
3.7 Memórias do Cárcere.....	59
CAPÍTULO 4: Análise Fílmica de Jubiabá.....	63
4.1 Breves considerações sobre Jubiabá de Nelson Pereira dos Santos.....	63
4.2 Jubiabá: Denúncia em Comunicação Palatável.....	65
4.3 Cenas de Baldo e Lindinalva Adolescentes.....	76
4.4 Sequências de ações de Baldo, das ruas à praia.....	81
4.5 Baldo e os meninos de rua.....	83
4.6 Baldo de volta ao morro do Capa Negro.....	88

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	113

INTRODUÇÃO

A questão da “fidelidade” sempre foi algo questionável quando nos referimos a uma obra adaptada. Não são raros, em comentários diários e despretensiosos, aqueles que dizem preferir a obra literária em detrimento da adaptação fílmica por não terem encontrado no filme o que almejavam da obra. Essa “preferência” parece pairar principalmente na opinião do senso comum. Dessa forma, parece haver uma “cobrança de fidelidade” do filme adaptado em relação à obra original.

A presente dissertação abordará o processo de adaptação do romance *Jubiabá* (1935) de Jorge Amado e a adaptação fílmica homônima realizada pelo diretor Nelson Pereira dos Santos lançado em 1986. Sabemos que o contexto histórico em que foram criadas é bastante distinto, e por serem objetos semióticos diversos, buscamos discutir precisamente a incapacidade de “fidelidade”. Ou seja, o objetivo desta dissertação é, por meio do trabalho analítico, indicar de que modo Nelson Pereira dos Santos buscou uma entre infinitas possibilidades de tradução intersemiótica, as quais variam de acordo com cada contexto histórico e cultural. Assim, tomaremos como ponto de comparação o que ele realizou no período cinemanovista adaptando a obra de outro grande escritor brasileiro, Graciliano Ramos, em seu filme *Vidas Secas* (1963). Buscaremos demonstrar a distância de tratamento cinematográfico entre esse filme e *Jubiabá*, ambos de Nelson, duas adaptações de obras de dois representantes do chamado romance de 1930 (Graciliano Ramos e Jorge Amado). Tal dessemelhança relaciona-se à diferença de contextos culturais e cinematográficos.

Há muito tempo - praticamente desde o período em que o cinema encontrou sua linguagem própria - convivemos com romances e contos (além de poemas, textos de teatro etc, somente para falarmos de literatura) adaptados para o cinema. A respeito das adaptações cinematográficas, o teórico André Bazin, em um dos textos da obra *O que é cinema?* (1991) salientava que comparado a literatura o cinema é naturalmente mais jovem. Já teatro e a música são tão antigos quanto a literatura. E afirma sobre a adaptação cinematográfica:

Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas” (BAZIN, 1991, p.84).

O conceito de tradução intersemiótica, fundamentado, inicialmente, por Roman Jakobson é um ponto teórico chave e de apoio decisivo para esta dissertação. Jakobson explana que a tradução intersemiótica se dá com a passagem de uma linguagem para outra, da linguagem verbal para a linguagem audiovisual, diríamos nós, a respeito do objeto deste

trabalho. A partir de Jakobson, diversos estudiosos avaliaram e discorreram sobre a adaptação/tradução, entre os quais Haroldo de Campos e Julio Plaza, autores importantes para os nossos interesses.

A presente dissertação contará com três capítulos, dispostos da seguinte maneira:

No capítulo primeiro, “O Cinema Novo Lê o Romance de 1930”, abordaremos aspectos da adaptação literária e cinematográfica nas traduções intersemióticas dos romances *Vidas Secas* (1938) de Graciliano Ramos, *Menino de Engenho* (1932), de José Lins do Rego, e *São Bernardo* (1934) também de Graciliano Ramos. Apontaremos como o Cinema Novo realizou as adaptações dessas obras literárias segundo posturas importantes que dizem respeito à concepção cinematográfica encampada pelo movimento: uma “linguagem da seca” no cinema na tela filmes, sem rebuscamentos: filmes que denunciam questões precárias da vida social. Desigualdades pelas quais os retirantes nordestinos enfrentam, percorrendo o sertão em busca de melhores condições de vida, parecem encontrar na chamada estética da fome um caminho bastante coerente em termos artísticos. No cinema é “transposto” também o fim dos engenhos de cana de açúcar e aspectos do homem rural brasileiro em *Menino de Engenho*, filme, todavia, em que a crueza do Cinema Novo parece recuar em larga medida. De todo modo, discutiremos como o Cinema Novo traz a temática literária para fazer um “cinema de verdade” ou, pelo menos, dentro de uma perspectiva de um “cinema pobre”, do Terceiro Mundo. Assim, dispensou programaticamente recursos cinematográficos do espetáculo nos moldes da companhia Vera Cruz e das comédias das chanchadas da Atlântida.

No capítulo segundo trazemos o conceito da tradução intersemiótica e apresentamos como esse conceito pode se dirigir ao contexto da transposição do romance para o cinema, tendo como horizonte o “caso” particular da adaptação do romance *Jubiabá*.

No terceiro capítulo trazemos a trajetória de Nelson Pereira Dos Santos no Pós Cinema Novo: De *Um Azylo Muito Louco* a *Jubiabá*, uma trajetória de seus filmes anteriores ao nosso objeto de estudo enfatizando sua obra cinematográfica da década de 1970 e 1980.

Nosso quarto capítulo se dedicará à análise fílmica de *Jubiabá* (1987), abordando questões elementares do romance de Jorge Amado, passando para o seu contexto histórico e ressaltando alguns aspectos dessa obra. Aliás, sabe-se que a obra de Jorge Amado foi adaptada para outros meios além do cinema, como televisão (teledramaturgia) e histórias em quadrinhos.

Os aspectos fílmicos de *Jubiabá* também serão apontados segundo os componentes específicos do sistema cinematográfico. Tal abordagem levará, certamente, a pôr em xeque a noção de fidelidade, demonstrando que quando resolve adaptar *Jubiabá* para o cinema,

Nelson já não é mais o diretor com as características marcantes do Cinema Novo. Assim, embora compareçam questões do romance de 1930, o tratamento tenderá ao “espetáculo”, distanciando-se de modo claro da “estética da fome”. De fato, Nelson Pereira encontra-se em outro momento de sua carreira, pós-Cinema Novo. O que ele busca agora parece ser a possibilidade de que seu filme seja reconhecido fora do país de modo muito mais palatável ou associado ao entretenimento.

Procuraremos avaliar, por mais que isso não se dirija ao centro de nossos interesses, a provável razão que levou Nelson a adaptar um romance da década de 1930 para o cinema no final dos anos 1980 segundo as marcas estilísticas que tendem ao espetáculo sávido. Desta forma não procuraremos “esgotar” as possibilidades existentes que levam um diretor adaptar um romance para o cinema, mas, ao contrário, flagrar as marcas internas no filme *Jubiabá*, no que se vê como resultado do processo da adaptação.

Tal propósito não se restringe, portanto, ao nosso corpus. A contribuição que buscamos fornecer no campo dos estudos cinematográficos convida outros pesquisadores a pensarem a dinâmica da adaptação em termos mais complexos, em que o que se vê na tela se relaciona com aspectos culturais e históricos.

1. O CINEMA NOVO “LÊ” O ROMANCE DE 1930

1.1 Narratividade e Adaptação Literária

A narratividade literária constitui um campo amplo, rico e propício à representação nas telas de cinema. Aliás, a própria história do cinema, no arco que vai do início do século XX, com David Griffith, aos dias atuais demonstra de maneira cabal que o cinema recorreu inúmeras vezes ao repertório literário, sobretudo ao conto e ao romance - sem falar no texto dramaturgico - para confeccionar roteiros que seriam plasmados em imagens em movimento. Uma vez que o cinema, em sua feição industrial e palatável ao grande público, apoia-se na narratividade, tal movimento é bastante compreensível. E o universo ficcional literário permanece como fonte de constantes adaptações fílmicas.

A partir de considerações de autores como D’Onofrio (2007), entende-se por narrativa ficcional o discurso que traz uma história imaginária como se fosse real, contendo personagens, cujas histórias de vida são situadas em um tempo e espaço determinado (D’ONOFRIO, 2007, p. 46). Já para Motta (2013), o narrar consiste em relatar fatos de interesse humano enunciados em uma sequência temporal com destino a um desfecho, em seu maior número de ocorrências. A narratividade está ligada, pois, a uma sucessão de estados de transformação responsável pelo sentido. Ela traz, por exemplo, noções como prosseguimento-interrupção. Ainda segundo o autor, “narrar é, portanto, relatar processos de mudança, processos de alteração e de sucessão inter-relacionados.” (MOTTA, 2013, p.71).

O teórico do cinema Ismail Xavier em algumas ocasiões se dedicou a avaliar relações entre literatura e cinema, considerando a sequência dramática e caracterizando a cena narrativa literária, bem como a cinematográfica. A propósito, segundo Xavier (2003), cena é um aspecto de apresentação acurada de uma situação própria com unidade de espaço e continuidade de tempo:

No cinema por sua vez, a montagem que justapõe fragmentos de cenas, ou mesmo insere textos no fluxo das imagens, pode atuar de modo a trazer as prerrogativas *sumarizantes* do narrador literário ao resumir os fatos. (XAVIER, 2003, p.73)

A força imagética cinematográfica é tamanha e possui seus códigos próprios, podendo proporcionar, sobretudo no padrão cinematográfico frequentemente adjetivado como “clássico”, formas de interação direta com o espectador que, mediante planos, trilha sonora, estímulos visuais, pode se sentir imerso em uma película.

No campo literário, as palavras são o código linguístico que permite que o leitor evoque em sua imaginação o que está sendo narrado, construindo o mundo imaginário. A

sucessividade do sintagma verbal constitui, aliás, um dos pontos essenciais da distinção em relação ao código visual cinematográfico. Nesse caminho, a categoria narrativa *tempo* adquire relevância no mesmo eixo básico segundo o qual na literatura as sequências são conduzidas com palavras e no cinema com imagens. Afirma Pellegrini (2003):

O tempo é a condição da narrativa; esta acha-se presa à linerealidade do discurso,

[...] e preenche o tempo com a matéria dos fatos organizada em forma sequencial. 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 formas 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 a literatura e o cinema, *nesse caso*, é que, na primeira, as sequências se fazem com palavras e, no segundo com imagens. (PELEGRINI et al, 2003, p. 17-18).

Ao se tratar da “passagem” do código literário para o cinematográfico, é válido destacar que a adaptação de uma obra literária para o cinema também implica circunstâncias histórico-temporais peculiares em que cada código se materializou. Assim, Darlene Sadlier propõe “levar em consideração as circunstâncias históricas, culturais e políticas da adaptação.” (apud JOHNSON et al, 2003, p. 45).

Para os interesses dessa dissertação, centrada na adaptação cinematográfica do romance *Jubiabá*, de Jorge Amado, por Nelson Pereira dos Santos, é válido considerar a relação, a articulação entre o Cinema Novo e a literatura de 1930. Tal visagem possui movimento estratégico: aferir a inflexão, os pontos de mutação do discurso cinematográfico, em adaptação de um representante do chamado “romance de 1930”, pelas mãos de um mesmo diretor em fases distintas do cinema brasileiro. Nosso interesse específico é o filme *Jubiabá*. Mas, uma vez que nosso problema de pesquisa envolve a percepção de que tantas serão as adaptações quanto forem seus distintos contextos cinematográficos, levando-se em consideração que o cinema é uma expressão que recebe mais diretamente injunções mercadológicas e contextuais, certo recuo ao Cinema Novo é necessário, sobretudo porque Nelson Pereira é figura destacada do movimento.

O ponto que convida à avaliação, mesmo que bastante sumária, de relações entre o Cinema Novo e o romance de 30 está no próprio fato de que obras literárias importantes, como *Vidas Secas*, *Menino de Engenho* e *São Bernardo*, foram adaptadas para o cinema brasileiro por diretores cinemanovistas. E, como é bem sabido, tais diretores “inspiraram-se” no Neorealismo italiano.

Antes de tratar do Neorealismo italiano, pode-se apontar, na perspectiva de Tânia Pellegrini, o eixo de articulação existente entre o romance e o cinema. De acordo com a autora:

É inegável que há entre o desenvolvimento do romance-relacionado sobretudo com a subversão da ordem cronológica da narrativa - e a conquista pelo cinema de uma linguagem própria (cortes, planos, angulações) uma convergência bastante acentuada. [...] A narrativa literária está irremediavelmente presa à linearidade do discurso, ao caráter consecutivo da linguagem verbal, e só pode representar a simultaneidade descoberta pelo novo conceito de modo sucessivo. Assim, o que ela cria é uma série de artifícios e convenções (recursos de composição e modos narrativos que a teoria da literatura procura mapear), destinada a criar a ilusão do simultâneo, buscando fazer com palavras o que o cinema faz com imagens. (PELEGRINI et al, 2003, p. 23).

Um índice do correlativo entre o filme narrativo e o gênero romance pode, a propósito, ser flagrados na designação de um dos principais movimentos cinematográficos do século XX, o Neorealismo, que teria herdado, segundo inúmeras historiografias do cinema, a designação Realismo como referência ou espécie de herança - em seu peculiar terreno, o audiovisual - do romance realista do século XIX.

Também como é bem sabido, o Neorealismo italiano surgiu como movimento após o término da guerra, dimensão contextual indispensável para a compreensão de suas posturas estético-estilísticas. Em uma Itália arrasada pela guerra, o uso da câmera nas ruas, fora do glamour dos estúdios, e de atores não profissionais comparecia como claro vetor de um “cinema possível”, cuja crueza se coligou coerentemente à abordagem de temas sociais urgentes, como fome, desemprego, desamparo de vastas populações urbanas e rurais. Tal marca essencial neorrealista, movimento que impactou o mundo cinematográfico nas décadas de 1940 e 1950, serviria como quadro ideológico-estético a ser aclimatado pelos cinemanovistas brasileiros, na passagem do fim dos anos 1950 para a década de 1960. Assim, representou mesmo a matriz cinematográfica fundamental no gesto de diretores, como Nelson Pereira dos Santos, buscarem material narrativo no romance de 1930 o qual, por sua vez, em certa medida acolheu, de modo “adaptado” e renovado, certas características do romance realista do século XIX. Não é de estranhar, portanto, que Nelson Pereira adapte o romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos; Leon Hirszman realizou a adaptação de *São Bernardo*, obra também escrita por Graciliano Ramos, Walter Lima Junior adaptou *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego.

Ao assistir *Vidas Secas*, é possível verificar a busca de correspondências audiovisuais com a concisão estilística de Graciliano Ramos. O romancista utiliza uma linguagem

“enxuta”, quando comparado a outros autores, como por exemplo, João Guimarães Rosa. Em seus textos observa-se o pouco uso de recursos estilísticos exuberantes, como metáforas, metonímias, sinestésias, aliteraões. Muito conhecida, aliás, é sua economia verbal no uso dos adjetivos.

Vidas Secas é um filme que apresenta escassez no uso de técnicas cinematográficas em sua composição narrativa. Faz uso da de iluminação natural do sertão nordestino, não recorre à trilha sonora (o componente de sonoplastia mais enfático e expressivo no filme é o som do carro de boi). Sendo reconhecido no mundo inteiro como uma das obras mais importantes do cinema brasileiro dos anos 60, o êxito do filme de Nelson se identifica no acolhimento da concisão e crueza estilística própria do Neorealismo na adaptação de uma obra de um escritor enfaticamente destacado pela concisão estilística do campo literário. Naturalmente, não se trata de dizer ou proferir aqui qualquer noção de fidelidade, mas de identificar como ponto fundamental a busca de correlativos, em que se preservam as distinções dos códigos, audiovisual e literário.

Menino de Engenho e *São Bernardo* retratam o período histórico dos engenhos de cana de açúcar, com a exploração da mão de obra agrícola e a força política do coronelismo brasileiro. A adaptação das três películas proporcionou a chegada de filmes reflexivos, contrariando o que se filmava no Brasil até então com o humor ingênuo e burlesco de caráter popular pela produtora cinematográfica Atlântida. Assim, depois de *Rio, 40 Graus* (1956) e *Rio Zona Norte* (1957), também de Nelson Pereira, o início dos anos 1960 cinemanovista representou a afirmação da crueza estilística (a noção de estética da fome, na formulação de Glauber Rocha) no enfrentamento dos problemas sociais brasileiros mais drásticos.

Paulo Emílio Sales Gomes em sua obra *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento* destaca:

Em matéria de construção dramática consistente e eficaz essas obras deixaram longe não só a tenaz chanchada carioca, mas também os produtos mais ou menos diretos da efêmera industrialização paulista. No terreno das ideias a contribuição que trouxeram foi ainda maior. Sem ser propriamente políticas ou didáticas, essas fitas exprimiam uma consciência social corrente na literatura pós- modernista, mas inédita em nosso cinema. Além de um vasto elenco de méritos intrínsecos esses poucos filmes realizados por dois ou três diretores construíram o tronco poderoso do qual se esgalhou o Cinema Novo. (GOMES, 1996, p. 99).

O mesmo Paulo Emílio - figura importante para a legitimação daqueles filmes - continua sua explanação a respeito da importância do período do Cinema Novo e aponta que o movimento influenciou não apenas o cinema, mas outras manifestações artísticas:

O Cinema Novo é parte de uma corrente mais larga e profunda que se exprimiu igualmente através da música, do teatro, das ciências sociais e da literatura. Essa corrente-composta de espíritos chegados a uma luminosa maturidade e enriquecida pela explosão ininterrupta de jovens talentos- foi por sua vez a expressão cultural mais requisitada de um amplíssimo fenômeno histórico nacional. (GOMES, 1996, p. 100).

A compreensão do Cinema Novo é, pois, enfaticamente inseparável da aferição do quadrante histórico da vida brasileira da década de 1960. Suas proposituras ideológicas, em consonância com outras expressões artísticas do período, no teatro, na música popular, possuíam como horizonte a transformação radical de nossas estruturas políticas e de nossa organização social. Movimentos e ações de certas parcelas da sociedade brasileira, jornalistas nas grandes cidades, estudantes, como os do CPC (Centro Popular de Cultura) e alguns setores da classe média, buscavam transformar e retificar as estruturas de poder, arcaicas e excludentes, em franco partilhamento com o que parecia representar o próprio executivo, na figura de João Goulart. Assim, o CPC, ligado à União Nacional dos Estudantes, o Teatro de Arena, o Teatro Oficina, os movimentos estudantis, os festivais da TV Record, faziam parte de um espectro esperançoso e crente na viabilidade de um grande projeto nacional com inspiração marxista. Tratava-se de um contexto cultural e de um país que, como aponta Heloisa Buarque de Hollanda, parecia “Irreconhecivelmente Inteligente”. *Vidas Secas*, o filme, é um testemunho pungente desse momento.

1.2 *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos

Muito já foi dito e escrito sobre a estilística de Graciliano Ramos, que possui escrita econômica e uma precisão lexical: uma composição enxuta, concisa, com que descreve o sertão nordestino, o autor narra em *Vidas Secas* (publicado em 1938) o percurso desalentado de sua gente, vivido pelos personagens Fabiano; Sinhá Vitória; O Menino mais Novo; O Menino mais Velho; e Baleia, a cachorra da família.

Sua obra atingiria um caráter de denúncia das condições miseráveis em que vivia a família de sertanejos, precisamente por configurar no plano da expressão uma forma que corresponderia à extrema escassez de vida dos personagens e do meio nordestino brutalizado.

Nelson Pereira dos Santos buscou fazer denúncia social, em seu filme homônimo ao romance de Graciliano, mobilizando correspondências cinematográficas ao estilo do escritor alagoano. A preocupação com as desigualdades sociais não era somente alvo de interesse de Nelson, pois já nos anos de 1950, sobretudo no Rio de Janeiro, um grupo de cineastas jovens

demonstraram o desejo de rebater as produções hollywoodianas, bem como as comédias musicais do período da companhia cinematográfica Atlântida, denominadas *Chanchadas*.

Todavia, o importante é destacar que a afirmação dos princípios neorrealistas parece ter encontrado nessa adaptação fílmica de Graciliano Ramos um dos momentos mais expressivos, justamente pela conjunção forma-conteúdo como resposta clara aos caminhos a serem trilhados por um “cinema pobre”, do Terceiro Mundo, carente de recursos técnicos.

Assim, o aspecto de denúncia do filme de Nelson advém da opção por assumir e explicitar a precariedade e a crueza técnico-estética no âmbito da adaptação do romance de Graciliano: para uma obra enxuta, um filme enxuto; para um escritor que não fazia concessões ao beletrismo literário, um regime cinematográfico que não apenas se recusava a fazer concessões ao teor palatável do padrão hollywoodiano, mas explorava como marca estilística seu vetor oposto, o de um cinema “seco” e, no limite, “desagradável”.

Como diretor experiente, graças ao trabalho em seus dois filmes anteriores *Rio, 40 Graus* e *Rio Zona Norte*, Nelson encontra no Neorrealismo não apenas certa “inspiração” sociológica para retratar em seu filme *Vidas Secas* um conteúdo que apontava para os graves problemas brasileiros, apontados pelos diretores cinemanovistas. Nelson assimila do Neorrealismo o que em termos propriamente cinematográficos funciona como elemento expressivo para contar suas histórias nas telas de cinema.

A respeito temática cinemanovista o diretor Glauber Rocha afirma:

No Brasil o Cinema Novo é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós a câmera é um olho sobre o mundo, o *travelling* é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil. Isto é um manifesto. (ROCHA, 2004, p. 52).

Nesse caso, como demonstrado pelos próprios filmes de Glauber e declarado inúmeras vezes pelo cineasta baiano, “filmes de combate” querem dizer filmes que operam o “combate” na tessitura ou no regime cinematográfico que faz das fraquezas (carência técnica) força expressiva. Há uma solda do conteúdo à forma cinematográfica, em que o “assunto” não poderia receber o tratamento esmerado que seria, em última instância, alienador.

Nesse caminho ilumina-se a opção do Cinema Novo na adaptação literária de alguns romances de escritores como José Lins do Rego e Graciliano Ramos, autores que tanto buscavam desvelar a vida brasileira em seus aspectos desalentados vazando um estilo que conciliava concisão (principalmente Graciliano) à linguagem de matriz popular, recriada em termos literários.

Assim, a prática da adaptação passa a ser um atrativo para os diretores cinemanovistas, como observa Neusa Pinsard Caccese apud Brayner (1978):

Compreendo que o diretor, ao levar para a tela um romance, não realiza uma simples adaptação. Seu trabalho é mais sutil, pois consiste em encontrar uma equivalência integral da obra, traduzindo-a em termos cinematográficos. (BRAYNER, 1978, p. 158-159).

O próprio Nelson Pereira dos Santos destacou:

Naquele tempo, grandes discussões sobre o problema da reforma agrária estavam acontecendo no Brasil, e muitos grupos e setores da economia estavam participando. Senti que o filme também deveria participar no debate nacional, e que minha contribuição poderia ser a de um cineasta que rejeita uma visão sentimental. Entre os escritores nordestinos, Graciliano Ramos é o mais representativo, o que expressa a visão mais consistente da região, particularmente em *Vidas Secas*. O que o livro diz sobre o Nordeste em 1938 ainda é válido até hoje. (apud PELLEGRINI et al 2003, p. 5).

Vidas Secas destacou-se como o melhor filme estrangeiro no XVII Festival Internacional de Cannes no ano de 1964, também foi reconhecido pela Associação dos Críticos de Cinema da Polônia em 1965 e no mesmo ano foi premiado no Grande Prêmio no Festival Internacional de Gênova–Itália.

Nelson Pereira dos Santos, que já era considerado precursor de um cinema genuinamente brasileiro, com *Vidas Secas* atinge maturidade formal e alça o Cinema Novo à respeitabilidade internacional, passando a dividir com Glauber Rocha a grande força do movimento do novo cinema brasileiro. Como pregava o próprio Glauber, em inúmeras entrevistas e livros, a forma de fazer cinema de Nelson Pereira divergiu completamente da maneira com que os produtores da Vera Cruz trabalhavam, o que sintonizava o Brasil nos “novos cinemas” mundo afora. *Vidas Secas* opera, pois, em vetor oposto ao padrão dos “estúdios grã-finos” nos moldes do cinema Hollywoodiano da Vera Cruz, que entregou suas produções a empresas estrangeiras e retrataram o Brasil de maneira idílica e mesmo estereotipada, como no filme *O Cangaceiro*, de Valter Lima Barreto ou *Sinhá Moça*, de Tom Payne e Oswaldo Sampaio, ambos lançados em 1953.

A propósito, nos créditos iniciais de *Vidas Secas* há uma advertência aos espectadores: “Esse filme não é apenas a transposição fiel para o cinema de uma obra imortal da literatura brasileira. É antes de tudo um depoimento sobre a dramática realidade social de nossos dias e extrema miséria que escraviza 27 milhões de nordestinos e que nenhum brasileiro digno pode ignorar”.

Mesmo que de modo breve, vale assinalar momentos ou aspectos em que o filme de Nelson busca correspondências ao estilo literário de Graciliano. No romance, há opção pela

escassez e às vezes ausência de diálogo entre os personagens. Essa característica se mostra também no filme do diretor Nelson Pereira:

No filme, o monólogo interior no estilo indireto livre desaparece, cedendo lugar a diálogos diretos e esparsos. A luta interna de Fabiano com a linguagem, por exemplo, não existe; o que recebemos é o *fato* de sua inarticulação. A falta de comunicação verbal de Fabiano e Vitória é relatada por meio de uma “conversa”, durante a qual eles estão sentados ao redor do fogo, escutando a chuva cair e falando simultaneamente se escutar um ao outro. Porém, Nelson Pereira dos Santos mantém o que se pode chamar de distribuição democrática da subjetividade, Fabiano, Vitória, os garotos e a cachorra são todos subjetivados pelo filme. (JOHNSON et al, 2003, p. 55).

A subjetivação dos personagens no filme Nelson Pereira dos Santos destaca-se pela escolha dos planos que ora focam em Fabiano, ora em Sinhá Vitória, ora nos meninos, e realiza um *close* na cachorrinha Baleia que começa a latir desesperadamente sinalizando um preá no mato - animal será o alimento de toda família. A organização dos planos cinematográficos busca singularizar os personagens - lembrando que no romance de Graciliano capítulos relativamente autônomos singularizam os personagens - e a recorrência à câmera subjetiva equivaleria ao conhecido manejo do discurso indireto-livre do romance. Assim, quando em determinada cena o Menino mais Velho repete obsessivamente a palavra *inferno*, a câmera assume o seu ponto de vista: o garoto deita, a câmera move-se e chega a focalizar o céu, sinal de que se trata do ponto de vista da personagem.

Se no romance, os personagens deslocavam a pé em busca de uma chance para encontrar uma terra que lhes abrigasse e assim poderiam sobreviver, no filme essa andança pelo sertão é marcada pela pelo uso expressivo da câmera.

O filme também subjetiviza por meio de movimentos de câmera: *travellings* com a câmera na mão evitam a experiência de cruzar o sertão; um movimento vertiginoso sugere a tontura e queda do menino mais novo. Outras técnicas envolvem exposição (um plano do sol cega e tonteia o personagem); foco (a visão de Baleia fica fora de foco depois que Fabiano lhe dar um tiro); e ângulo (o menino mais velho inclina sua cabeça para ver a casa, e a câmera também se inclina). (JOHNSON et al,2003, p. 55-56).

A câmera aponta para céu e o excesso de luz dos raios solares se dirige ao eixo ótico da câmera/olhar do espectador, podendo nos causar incômodo, como se ultrapassasse a pele do personagem e o cegasse. Nesse instante, momento inicial do filme, Fabiano olha para o seu filho, deitado no chão quente e chorando e diz: - “Levanta daí condenado dos infernos!”. O menino, sem forças, permanece imóvel e seu pai se vê obrigado a carregá-lo. Se essa frase sinaliza a dimensão de vítimas das mazelas sociais as quais o sertanejo enfrenta, o

enfrentamento da câmera da aspereza e da violência do sol se faz sem o uso de filtros. O mundo do cinema não está “fora”, mas sendo tangenciado pela própria brutalidade. Se os personagens procuram se proteger com poucos recursos, como o chapéu usado pelo pai, a trouxa de roupa que a mãe trazia na cabeça, e o abrigo nas escassas árvores presentes naquele mar de areia, o filme de Nelson em momento algum busca disfarçar a carência de recursos do aparato técnico: estética da fome, como diria Glauber.

Em termos cinematográficos, o filme de Nelson apresenta, como no documentário *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, uma estética cuja crueza é forma de denúncia da amostragem das estruturas rurais arcaicas e tomadas pela impossibilidade de desconcentração da riqueza. Essa é a representação direta de poder que depaupera vidas, em que os donos das fazendas pagam ordenado miserável para os vaqueiros, que ficavam com sobras, recebe certo sentido metacinematográfico, uma vez que o filme é uma espécie de narrativa audiovisual dos “despossuídos” do “cinema rico”, de *mainstream*.

Nelson Pereira dos Santos é o primeiro diretor a se afastar de modo contundente da representação do nordestino - e do homem rural brasileiro, por extensão - em vetor exótico. O diretor porta um olhar que pode ser chamado realista, em que a denúncia social é assumida “por dentro”, na própria textura fílmica. Jean-Claude Bernardet afirma: “passo fundamental na conquista da representação do homem brasileiro na tela é o filme de Nelson Pereira dos Santos, *Vidas Secas*, verdadeiro tratado sobre a situação social e moral do homem no Brasil.” (2007, p. 82). Ao mesmo tempo, representar Fabiano não apenas como um sertanejo, mas como qualquer homem que se sinta explorado, seja no campo ou na cidade, é sustentado pelas considerações de Jean-Claude Bernardet:

[...] Fabiano não é apenas sertanejo, mas é qualquer um de nós que, no campo ou na cidade, estamos cerceados pelos poderes esmagadores da sociedade vemos nossa possibilidade de realização e de progresso truncadas. Fabiano é tanto aqueles que são esmagados no sertão como aqueles que são esmagados nas favelas, nos subúrbios, nos apartamentos quarto-quitinete dos centros urbanos. (BERNADET, 2007, p. 87).

Naturalmente, nossos interesses em torno do filme *Vidas Secas* vão se dirigir de modo mais pertinente aos objetivos desta dissertação em momento de cotejo, implícito ou direto, com outro filme de Nelson, *Jubiabá*, adaptação de outro escritor do chamado “Neo-regionalismo” da década de 1930, Jorge Amado.

1.3 *Menino de Engenho*, de Walter Lima Jr.

A adaptação cinematográfica do romance *Menino de Engenho*, que fez parte do rol de filmes produzidos pelo Cinema Novo, estreou em 1965, três anos após *Vidas Secas*, sob a direção de Walter Lima Jr. e foi produzido em parceria com Glauber Rocha. Todavia, passou a ser considerado um dos filmes mais importantes do período cinemanovista. Mais tarde, seu diretor adaptou para o cinema outras obras da literatura brasileira, tais como *Inocência* (1983) e *A ostra e o vento* (1997).

Como diretor, Walter Lima Júnior parece mais tímido no gesto de acolher da linguagem literária elementos para a criação de correlativos em suas criações fílmicas. Ou seja, no caso de *Menino de Engenho*, basicamente extrai do romance de José Lins do Rego certos episódios “marcantes”, formando no percurso do longa-metragem espécies de episódios-cenas que possuem relativa autonomia. Em linhas gerais, de todo modo, seu trabalho é composto da pesquisa estética a respeito das formas de articulação entre a arte literária e a cinematográfica.

Apesar de o filme *Menino de Engenho* trazer diversos elementos estilísticos e temáticos que dificilmente se acoplam aos traços mais reconhecíveis de filmes cinemanovistas. Não encontramos no filme uma denúncia de crítica social, condição tão cara para os cineastas do Cinema Novo, diferente do que ocorre no romance de José Lins do Rego em que essa questão é mais acentuada.

A tentativa de rompimento com a linguagem do Cinema Clássico também não acontece. Assim, se comparado aos momentos mais viscerais de Glauber, o filme revela-se tímido em várias cenas, e na parte final, parece evidenciar associação ao padrão palatável do filme para grandes públicos, cuja grande matriz é Hollywood.

Nesse sentido, o filme parece viver certa ambivalência, como se ainda buscasse conciliar a amostragem do “Brasil profundo” com a fluidez do espetáculo, evitando a crueza estilísticas de filmes como *Os Fuzis*, de Ruy Guerra, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e, naturalmente, *Vidas Secas*.

A memória infantil, caracterizada pelas lembranças vividas pelo menino Carlinhos nos engenhos de cana-de-açúcar da fazenda do seu avô, no Engenho Santa Rosa, é retratada em diversos momentos no filme não raramente em tonalidade, em chave visual distante da crueza cinemanovista. Deve-se naturalmente levar em conta a escolha desse romance de José Lins do Rego, em que não comparecem a problemática da seca e da exploração do trabalhador rural, temas que poderiam receber um tratamento mais afeito à “estética da fome” cinemanovista.

A narrativa do filme caminha até chegarmos à adolescência de Carlinhos, personagem-protagonista, quando será mandado para um colégio dos padres. Para seu avô, seu neto só abandonaria os hábitos rudes e se tornaria um homem de verdade através dos estudos e da rígida disciplina interna. O tempo vivido por Carlinhos em *Menino de Engenho* é, pois, anterior a tal cerceamento e desse modo o filme tangencia certa idealização da infância, apesar de alguns golpes de tristeza e tragédia, como a morte de sua mãe.

O delineamento narrativo de *Menino de Engenho*, em termos cinematográficos, dá-se sem a contundência da “estética da violência”, tão cara ao cineasta que se tornou espécie de líder do grupo cinemanovista, Glauber Rocha.

O desfecho do filme, aliás, sublinha o “tom nostálgico” e mesmo idílico de exaltação da memória, elemento fundamental da obra de José Lins do Rego: o movimento da câmera em *travelling* está em consonância com o olhar de Carlinhos, que agora parece olhar seus amigos, personagens que o acompanharam até então, como pertencentes a um passado que se depositará em sua memória, uma vez que seu caminho é se tornar adolescente e ingressar no mundo letrado.

Conforme se despede dos seus amigos, dá adeus também a sua vida no Engenho de Santa Rosa: a câmera posta no trem capta o mundo externo pela janela, um mundo que se torna imagem ao se afastar da vista de Carlinhos. Assim, a linguagem fílmica da película, tende ao tratamento clássico quando a comparamos com outros filmes do período cinemanovista, como *Terra em Transe* (1967); *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), dirigidos por Glauber Rocha; *Rio 40 Graus* (1956) e *Rio Zona Norte* (1957), dirigidos por Nelson Pereira dos Santos.

Em linhas gerais, o trabalho da montagem de *Menino de Engenho* busca reforçar ou sublinhar a nossa memória da leitura do livro de José Lins do Rego. Trata-se de uma organização de cenas e sequências que vão delineando os episódios narrativos. Assim, o filme parece comportar certa marca de “ilustração” visual dos episódios romanescos.

As cenas, como dissemos, apresentam-se na tela com relativa autonomia; as vivências não são ordenadas de maneira cronológica. Verifica-se, por exemplo, a imagem do menino aprendendo com seu tio Juca como se dá o processo da transformação da cana em açúcar, as brincadeiras com os outros meninos da fazenda, o interesse sexual que surge de forma incontrolável.

Embora esse impulso sexual seja mais explorado no romance de José Lins do Rego do que no filme, a película parece não deixar passá-lo, não deixar de assinalá-lo, sem que o discurso cinematográfico atinja expressividade em seu próprio território.

O diretor Walter Lima Jr., em seu filme, procurou ser atinente às linhas gerais do enredo do romance de José Lins, embora tenha suprimido alguns personagens, o que não causou prejuízo ao encadeamento da narrativa. A escolha por suprimir algum personagem é, aliás, comum no ambiente cinematográfico, uma vez que a adaptação literária para o cinema apresenta o ponto de vista do diretor, aquilo que mais lhe causou impacto, ficando livre até para modificar a história, se assim desejar.

Um personagem importante para a narrativa fílmica é o avô de Carlinhos, o Coronel José Paulino, apresentado no livro com vestimentas de sertanejo, utilizando chapéu, bigode e uma fala de voz forte. No filme é retratado com tais elementos; trata-se de representação dos antigos proprietários rurais de cana de açúcar, resistente e inadaptado aos novos tempos, os da chegada das usinas. Sua tenaz resistência em modernizar os maquinários da produção da cana figurativista a não aceitação dos tempos modernos, bem como a dependência da utilização dos negros como mão de obra, característica dos resquícios do antigo regime escravocrata.

O personagem vivido pelo tio Jucá, na película aparece como um irresponsável que vive a procura de mulheres. A figura das tias Sinhazinha e tia Maria tiveram suas características mantidas do romance para a película, sendo a primeira responsável pela disciplina do sobrinho, é uma mulher doce e acolhedora, trata o sobrinho com amor e carinho. Já a segunda é séria, representada por um rosto amargurado, nunca sorri e tem voz firme como se indicasse uma mulher repressora.

Walter Lima Jr. utilizou os recursos sonoros provenientes da paisagem natural do engenho. Destacamos o som do apito do trem que se faz constante na narrativa e os sons das vozes das pessoas no velório da menina Lili, que remetem diretamente à memória triste que Carlinhos carrega no dia do velório da sua mãe, quando tinha quatro anos de idade.

O espaço fílmico no cinema, considerado como um recurso da estética visual, uma vez que materializa de modo enfático um contexto, um *locus* simbólico e uma época, o diretor buscou inserir os personagens em meio a elementos reconhecíveis ou típicos dos tempos da produção de engenho de cana no Nordeste brasileiro. Na tela, o Engenho Santa Rosa é figurativização com seus canaviais, a casa grande, a vegetação da zona da mata, o riacho, fazendo-se elemento inseparável da *mise-èn-scene* dos personagens-atores.

Em linhas gerais, a película enfatiza a busca dos jovens cineastas brasileiros dos anos 1960, tomados sob a égide do Cinema Novo, em formar um elo com o romance da década de 1930, embora o filme pareça mais “ilustrar” aquele cenário do que responder esteticamente como recriação vigorosa de um novo cinema.

Se o Cinema Novo e o Romance de 1930 buscaram, em contextos distintos, retratar o Brasil, utilizando em cada campo semiótico para “língua enxuta” e desprovida da ornamentação, e buscando evitar qualquer exaltação das “grandezas do Brasil”, o filme de Walter Lima Jr. é tímido, sobretudo se comparado a realizações viscerais como *Os Fuzis*, de Ruy Guerra, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha.

Menino de Engenho retrata o coronelismo, suas questões sociais são representadas pela exploração do trabalho do homem do campo, a exploração do negro nos engenhos de cana-de-açúcar, mais tal retratação não adquire agudeza audiovisual na grande tela, ou seja, em termos estritamente cinematográficos não incorpora a “estética da violência” tão cara a uma poética cinemanovista.

1.4 São Bernardo, de Leon Hirzman

Uma observação breve a respeito de como o Cinema Novo passa a sofrer cerceamento no momento pós 1968 deve-se ao fato de que a “leitura” do romance homônimo de Graciliano Ramos feita pelo cineasta Leon Hirzman sofreu retenção.

O filme lançado em 1972, em plena vigência do AI-5 da ditadura militar, depois de censurado por sete meses, teve sua exibição concedida. Apesar desse fato, o filme conquistou o prêmio de melhor adaptação literária da Embrafilme, além de receber diversas premiações no cenário europeu.

São Bernardo não apresenta a crueza tão característica do Cinema Novo, seu discurso cinematográfico, à primeira vista parecia ter aderido à institucionalização, a começar pela saída do preto e branco e a incorporação das cores na película. Outro aspecto importante foi a supressão da utilização da câmera trepidante tão característica de outras obras cinemanovistas, como por exemplo no filme *Vidas Secas*, em *São Bernardo*, esse recurso dá lugar a enquadramentos estáveis.

Entretanto, tais aspectos não podem ser tomados como simples associação a uma suposta aderência dos cinemanovistas aos ditames do mercado. Na verdade, a crueza cinemanovista é abandonada por Leon Hirzman em nome de outra propositura estética, que explora os planos muito longos, demarcados em função da estrutura do enredo, nos quais os personagens evoluem, como nos diversos diálogos entre Paulo Honório, o protagonista, e Padilha, o antigo proprietário das terras da fazenda São Bernardo.

Filmada em um plano geral, a cena da negociação da compra das terras entre Paulo Honório e Padilha está longe de transigir com a aderência do chamado cinema comercial.

Aliás, pode-se falar aqui também de certo minimalismo estético, distinto do de *Vidas Secas* de Nelson Pereira, que se associa ao “minimalismo estilístico-literário” de Graciliano Ramos.

A película destaca-se pela trilha sonora composta por Caetano Veloso, que trabalhou com sons guturais, ruídos vocais, percussão, ausência de letra no sentido convencional e evitando qualquer delineamento melódico “agradável”. Caetano leva a *São Bernardo*, aliás, muito da experimentação estética de seu álbum mais radical em termos estéticos, *Araçá Azul*, de 1973.

Tais elementos gerais do filme podem ser complementados pelo seguinte comentário de Fernão Ramos:

Hirszman opta por politizar e estetizar a discussão no interior do cinema e cultura, criando primorosa narrativa cinematográfica em torno da figura de Paulo Honório (Othon Bastos). O fazendeiro atormentado, preso nas malhas da coisificação capitalista, incapaz de absorver o progressismo de Madalena (Isabel Ribeiro), procurando uma via redentora pela literatura, recebe da câmera de Leon Hirzman um tratamento que homenageia o classicismo de Graciliano. A narrativa na primeira pessoa recebe investidas soluções cinematográficas, com o espectador embalado pelo contraponto entra a interioridade de Paulo Honório e as determinações mais amplas que o movem. O filme alcança perfeito equilíbrio entre o enfoque mais amplo da alienação capitalista e o movimento da subjetividade dos personagens. (RAMOS, 1987, p. 415).

A estética fílmica é composta por enquadramentos rígidos, que enfatiza, como dissemos há pouco, os planos longos, demarcados de acordo com as funções da narrativa. *São Bernardo* revela associações importantes com o Cinema Novo, em outro momento desse movimento cinematográfico, a escolha do seu diretor é por fazer uma crítica a realidade social e realizar uma leitura direta do romance de Graciliano Ramos.

Apontamos a contribuição de Ismail Xavier a respeito do filme:

A introdução de elementos não pertencentes ao espaço da ação, a intervenção aberta do narrador, a inserção de sequências inteiras de discurso não-narrativo e a montagem dos próprios acontecimentos totalmente fora das leis de continuidade, são exemplos de seu método não realista de representação. (XAVIER, 2012, p. 63).

Leon Hirzman disse que sua tarefa era exercer a autocrítica, que se realizaria na medida em que o filme está sendo exibido. O roteiro foi preparado entre a organização de plano/sequência de um lado e leitura meticulosa do romance de outro.

O filme possui uma estética realista em termos de linguagem cinematográfica, quanto em seus aspectos de realização, como por exemplo, pouco aparato de equipamentos de fotografia, poucos negativos, poucos equipamentos de iluminação.

Essa escolha do diretor por uma estética realista para compor a *mise-en-scène* foi materializada a partir do romance.

Nesse sentido, para *Bazin* (1992):

Toda a estética escolhe forçosamente entre o que vale ser salvo, perdido ou recusado, mas quando se propõe essencialmente, como o cinema faz, cria a ilusão da ilusão do real, essa escolha constitui a sua contradição fundamental ao mesmo tempo inaceitável e necessária. Necessária porquanto a arte só existe por esta escolha [...]. Chamaremos, portanto, realista a todo o sistema de expressão, a todo o processo de narrativa tendente a fazer aparecer mais realidade no ecrã. (BAZIN, 1992, p. 286-287).

Se Glauber Rocha (2003) dispõe que o realismo dos filmes cinemanovistas surgiu como resultado de uma busca dos cineastas Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos e de Roberto Santos por uma produção independente, tal caminho se fez na materialização e na composição em termos especificamente cinematográficos, em consonância com as mutações vertiginosas que movimentavam os cinemas novos na Europa, América, Ásia e África, em ações coletivas e individuais contra os ditames estéticos e ideológicos de Hollywood.

O Cinema Novo brasileiro teve seu reconhecimento internacional e sua história é muito reveladora do seu tempo, uma vez que sua circunscrição histórica esteve em um horizonte de utopias de transformação social que, no fim das contas, foi sufocado. A partir de 1968, as regras de exceção do AI-5, operando na repressão violenta dos opositores ao regime, atuam com mão de ferro que suspende e censura expressões artísticas que continham algum grau de inquietação e denúncia, no campo da música popular, do teatro, do jornalismo, da produção literária e intelectual e das artes em geral.

A inviabilidade no campo cultural atingiu quaisquer possibilidades de desdobramento do Cinema Novo no âmbito das próprias de utopias que apontou e delineou na tela. Assim, os momentos posteriores do cinema realizado no Brasil se fariam, precariamente, como formas de equacionar os esquemas de criação-produção e exibição.

Tais aspectos serão importantes para, nesta dissertação, avaliar como Nelson Pereira dos Santos, nome fundamental do movimento cinemanovista, levou às telas, em momento já distanciado do Cinema Novo, a adaptação de um romance dos anos 1930, *Jubiabá*.

2. EM TORNO DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

No capítulo anterior, quando falamos em correspondência entre linguagem cinematográfica e linguagem literária, nos referimos a dois sistemas semióticos distintos, literatura e cinema. No momento em que um romance se “transformar” em obra cinematográfica, produto de uma adaptação literária, não é raro causar incômodo àqueles leitores aficionados à obra literária “fonte”. Tal reação pode evocar a discussão se a obra adaptada seguiu os moldes da obra original, o que remete ao problema da “fidelidade”.

De acordo com Octavio Paz, “Tradução e criação são operações gêmeas. De um lado a tradução é indistinguível muitas vezes da criação; de outro, há um incessante refluxo entre as duas, uma contígua e mútua fecundação”. (PAZ, 1971, p. 16).

Entende-se, pois, que qualquer sistema de signos pode ser traduzido, vertido para outro sistema. Essa tradução acontece desde que este signo seja convertido por seu intérprete. Sendo assim, o sentido de um signo se dá mediante a operação de outro signo. Ocorre que inevitavelmente tal operação implica modificação, em uma “segunda linguagem”.

No caso do cinema e da arte de modo geral, configura-se outra forma de expressão, cujos efeitos de recepção naturalmente se modificam: a estética aí apresentada possui distintas características, não mais do romance, mas do cinematográfico, no qual, aliás, trabalha uma equipe (técnicos, roteirista, diretor), não mais um ser solitário, o escritor.

Há julgamentos não raramente desfavoráveis em relação a diretores que adaptam romances para o cinema, em que despontam críticas como: o filme não foi fiel à obra original; o livro é bem melhor que o filme etc. Tais noções, veiculadas naquilo que podemos chamar de senso comum, dificilmente se sustentam quando se encara com rigor o fenômeno da adaptação/tradução.

Em linhas gerais, para que a adaptação ganhe força expressiva, deve haver uma espécie de elo entre os dois sistemas semióticos, a literatura e o cinema, ao mesmo tempo em que invistam nas potencialidades de seu próprio universo semiótico. Por outro lado, cada materialização em um sistema é inseparável do contexto em que é produzido. Sobre esse aspecto, Ismail Xavier em *A Experiência do Cinema (2003)* destaca: “a adaptação deve dialogar não só com o texto original, mas também com seu contexto [inclusive] atualizando o livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores neles expressos”. (2003, p. 62).

Importante também é dizer que sendo um filme “inspirado”, “baseado” ou adaptado de uma obra literária, seu diretor (no passado a figura do produtor, sobretudo no sistema hollywoodiano) inapelavelmente sempre traz sua carga interpretativa, sua visão de mundo e concepção estético-cinematográfica. Ainda assim, persiste a resistência do consumidor ou aficionado literário diante do novo produto cultural fruto do processo de adaptação, como se fosse possível “ler em imagens” (e sons) a obra escrita.

A insatisfação do consumidor a respeito de questionar qualquer formato de uma obra original que é adaptada, não acontece apenas na versão de adaptação cinematográfica, nota-se que há tempos a tradução intersemiótica se tornou um fenômeno transmidiático: tanto um

romance pode ser adaptado para o cinema quanto para um quadrinho, um *game* etc. Essas são apenas algumas possibilidades e sistemas em que a adaptação se dá.

Tais sistemas estão em constante intercâmbio, fazendo parte de uma espécie de zona franca de contágios semióticos, falando-se mais ou menos diretamente de adaptação. A literatura, aliás, também sempre sofreu “influências” de outros sistemas. A propósito, Haroldo de Campos em *A Ruptura dos Gêneros na Literatura Hispano Americana* (1979), quando se refere ao legado do poeta e crítico literário francês Mallarmé em relação ao trato metalinguístico e ao intercâmbio de códigos, recorda que ele se inspirou nas partituras musicais e nas técnicas da titulação e espacialização visual da imprensa diária para a composição de *Um Coup de Dés*, de 1987.

Além dos casos que citamos há pouco, em que um romance pode ser adaptado para o cinema, para uma história em quadrinhos, há também a possibilidade de ser adaptado para um seriado em uma plataforma *maistream*. A adaptação literária frequentemente é flagrada na teledramaturgia, a título de exemplo, destacamos a minissérie *Capitu*, dirigida por Luiz Fernando de Carvalho em 2005.

Adaptada do romance de Machado de Assis e exibida pela TV Globo, também sofreu críticas a respeito da “falta de fidelidade”. Em artigo publicado na revista *Galáxia*, Marcelo Bulhões argumenta, todavia, no equívoco de tal cobrança. E avalia a adaptação em seu próprio universo semiótico, ao mesmo tempo em que fala em “contágio de signos”:

A tela de *Capitu* recobre-se muitas vezes de imagens que identificamos no cinema, tanto em sua vertente documental quanto ficcional. Mas o que se reconheceria como imagem cinematográfica acaba levando à constatação de que estamos diante de um intenso contágio ou trânsito de fontes do audiovisual. *Capitu* opera, pois, com o jogo metaficcional referindo-se tanto ao repertório propriamente audiovisual, cinema principalmente, quanto a gêneros e expressões anteriores ao surgimento da sétima arte que, em certo sentido, serviram como uma espécie de preâmbulo ao advento do espetáculo cinematográfico, tais como o vaudeville e o melodrama. Ao mesmo tempo, modalidades como o circo e a ópera bufa têm sua marca inscrita na minissérie em imagens que fazem reclame do mundo genérico da representação. (BULHÕES, 2012, p. 66)

Assim, para além da questão da “fidelidade”, o problema da adaptação fundamenta-se de modo rigoroso naquilo que Roman Jakobson designou como *tradução intersemiótica*.

Para o linguista como para o usuário comum das palavras, o significado de um signo linguístico não é mais do que a sua tradução por outro signo “no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo”, como insistentemente afirmou Peirce, o mais profundo investigador da essência dos signos. (JAKOBSON, 2010, p. 80)

Em vetor de desdobramento de tais contribuições, pode-se falar de tradução interartes e, sobre esse aspecto, de um período riquíssimo na nossa música. Assim, Lúcia Santaella (2017) salienta o trabalho conjunto entre compositores de música popular e da vanguarda, em artigo publicado sob o título “O Hibridismo Semiótico da Tropicália”. Lúcia afirma que é possível existir o diálogo entre diversas áreas, como o caso dos poetas concretos que influenciaram cineastas. Santaella localiza esse processo no âmbito do “intersemiótico da criação”.

Na Tropicália se fundem poesia e música, canto e fala, música e gesto, poesias e dança, corpo e voz, roupa e cena, num jogo de complementaridades e oposições que faz da música um espetáculo-ritual e festa ao mesmo tempo que o desmascara. [...]. As aberturas intersemióticas da criação tropicalista são evidentes na incorporação de traços da sintaxe cinematográfica, muito clara por exemplo, na composição poética da letra de “Tropicália”; na *mise-en-scène* teatral de suas apresentações; na escultura plástica do corpo vivo. (DE CARLI et al, apud SANTAELLA, 2017, p. 31-32).

O momento cultural no qual a música popular brasileira se encontrava teve, na televisão, o principal veículo de propagação de novas posturas estéticas. Como se sabe, lançada no ambiente dos festivais da TV Record, a Tropicália conseguiu criar uma linguagem nova para a canção brasileira em todos os seus níveis, tanto em relação ao aspecto melódico, rítmico e de arranjo, quanto na dimensão da performance de seus músicos e cantores, sem falar da propositura visual das capas de seus álbuns e da própria moda. Para tanto, laborou no laboratório de uma espécie de contágio de signos (cinema, publicidade, artes plásticas, poesia concreta etc).

Como já apontado aqui, a teoria subjacente para fundamentar a transposição de um objeto semiótico para outro é a tradução intersemiótica. É importante salientarmos que em diversos casos a tradução intersemiótica pode receber tratamento simplificado, sendo considerada uma espécie de aval conceitual que estabeleceria limites para a “preservação” de conteúdos ou, no caso da narratividade, na capacidade de se contar uma determinada história, se valendo de uma linguagem diversa da original. Nesse caso, esquece-se que a tradução intersemiótica é inapelavelmente mutação e recriação, uma nova mensagem inseparável de linguagem (sistema de signos) diversa.

Outro exemplo da mutação ou recriação de uma nova linguagem ocorre quando um filme baseado em uma história em quadrinhos, por exemplo, pode ser “idêntico”, ou seja,

preservar em linhas gerais seu enredo, entretanto, por se tratar de objetos semióticos distintos, a obra será inapelavelmente distinta, não fazendo sentido qualquer cobrança de “fidelidade”.

A esse respeito, Luiz Carneiro, em seu artigo “Tradução Intersemiótica, Tradução e Adaptação”, esclarece:

Na tradução intersemiótica a passagem de uma linguagem a outra demanda uma reconstrução sígnica tanto melhor essa reconstrução sígnica é quando pautada por uma orientação de libertação e mesmo de rompimento com o original: para que a tradução intersemiótica realize seu trabalho de transposição as teorias da tradução podem ser acionadas como teorias de base, capazes de dar sólida sustentação e, ao mesmo tempo, lançar à frente o olhar do tradutor/recriador, para que este e seu trabalho atinjam o patamar de reconstrução criativa, desviando o processo de tradução intersemiótica de uma servilidade que, além de insossa e pouco ousada, é também na verdade, irrealizável. (CARNEIRO, 2012, *on-line*).

Em artigo intitulado “Lugar da tradução intersemiótica na comunicação intercultural” (2016), escrito pela professora Irene Machado, a autora resgata os três tipos ou modalidades de tradução estabelecidas pelo linguista Roman Jakobson (representante do marco teórico no trato conceitual da tradução intersemiótica) vejamos:

Jakobson atuou na linguística e no estudo comparativo das relações entre linguagens e sistemas e sistemas de signos, atento aos processos relacionais desenvolvidos quando as expansões entre sistemas de signos não restritos ao chamado código comum dos signos verbais e muito menos das línguas. [...] Jakobson estendeu sua apreensão também para o campo das artes em seus atravessamentos: as transposições desenvolvidas entre poesia ou narrativas mitológicas e pintura; literatura, teatro, cinema e histórias em quadrinhos, composições musicais, dança e dramaturgia [...]. Com isso, desbravou o caminho para o exame da tradução intersemiótica em diferentes domínios (MACHADO, 2016, p. 160-161).

Na trilha teórica de Jakobson, em que o conceito de tradução intersemiótica apoia-se na noção de transposição de um sistema de signos para outro, Julio Plaza aponta que: “como tradução entre diferentes sistemas de signos, tornam-se relevantes as relações entre os sentidos, meios e códigos.” (PLAZA, 2017, p. 45). Em sua obra “Tradução Intersemiótica”, Julio Plaza realiza uma explanação do conceito em distintas possibilidades de “passagem” do signo verbal para as artes plásticas e destaca o trabalho de seus “predecessores”, Jakobson e Haroldo de Campos:

Haroldo de Campos e R. Jakobson, que também trabalham com esses referenciais acabam tangenciando ou chegando a colocações a respeito do signo estético semelhantes às que a analogia com o ícone nos faz chegar. Desse modo, um breve panorama das teorias da tradução poética servirá

como ponto de partida de inestimável valor para o enriquecimento da reflexão que pretendemos desenvolver, na medida em que essas teorias, no defrontamento com o caráter da poesia como signo estético abrem brechas para a indignação acerca da tradução intersemiótica a nível estético. (PLAZA, 2017, p. 25)

Quando se refere ao termo transposição intersemiótica, Jakobson, que pertence ao campo da linguística, conceitua-o como uma transposição criativa, sintetizada da seguinte maneira: “[...] transposição de uma forma poética a outra- transposição interlingual - ou, finalmente, transposição intersemiótica - de um sistema de signos para outro” (JAKOBSON apud PLAZA, 2017, p. 26).

Já o professor Julio Plaza, por sua vez, vale-se da teoria literária e utiliza ideias de Walter Benjamin e Haroldo de Campos para compor seu entendimento que se encontra abaixo descrito:

Recuperando, portanto, também a proposta de Walter Benjamin de que “a tradução é em primeiro lugar uma forma”. Haroldo de Campos dela extrai, todas as consequências radicais. Nessa medida, tradução será “sempre recriação ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. [...] Numa tradução dessa natureza não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma[...] Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal”. Ou, como é indicado por Haroldo de Campos, ele mesmo, num outro artigo: trata-se da literalidade à forma (antes do que ao conteúdo) do original”. Em suma, trata-se do traduzir “sob o signo da invenção”. (BENJAMIN apud PLAZA, 2017, p. 28).

Em linhas gerais e com um recuo conceitual, pode-se dizer que a comunicação humana se dá quando há a aproximação emissor/receptor e criam-se, às vezes, sentimentos, volições. No campo artístico, tal comunicação se faz com o deslocamento do eixo da mera informação para o da expressão-criação. Acontece que no campo da avaliação da tradução intersemiótica no universo artístico, como no nosso caso, na “passagem” da literatura para o cinema, é preciso também não perder de vista contribuições da análise literária para passarmos à análise fílmica.

Dessa forma, a análise literária é capaz de explicar os signos verbais possibilitando a uniformidade entre os signos escritos, já a análise fílmica só consegue transcodificar os elementos pertencentes ao campo visual como apresentar objetos filmados, cores que causam sensações em seus personagens como por exemplo, a cor vermelha usado todas as vezes em que encontra o seu amado, simbolizando aí a paixão. Pertence a análise do fílmico também a montagem das imagens, os sons presentes em determinada cena que podem ocorrer através de músicas, ruídos, tonalidades das vozes dos personagens e finalmente o chamado audiovisual que dispõe as relações entre imagens e sons.

2.1 Preâmbulo: capa do romance, cartaz do filme

Antes de nos dedicarmos à adaptação cinematográfica dirigida por Nelson Pereira dos Santos, lancemos um pouco a nossa atenção à capa do romance em sua última edição (na sua terceira reimpressão), pela editora Companhia das Letras, 2008. Tal menção à capa pode nos dirigir um pouco à questão da tradução intersemiótica.

A foto da capa foi tirada pelo fotógrafo francês Marcel André Félix Gautherot, este, iniciou seus estudos no curso de arquitetura e posteriormente dedicou-se a arte fotográfica. Em 1940 Marcel Gautherot conheceu o Brasil, passando a residir na cidade do Rio de Janeiro, onde faleceu no ano de 1996. Seu interesse por nosso país ocorreu após a leitura do romance *Jubiabá* de Jorge Amado, na década de 1940. Marcel Gautherot se mudou para o Brasil e começou sua jornada como fotógrafo retratando o Brasil com um olhar quase antropológico:

Na década de 1940, viaja pelo rio São Francisco, percorrendo principalmente o Recôncavo Baiano. Retrata os tipos humanos com um olhar quase antropológico. Tem interesse especial por locais como a orla do mar as margens dos rios, onde fotografa a atividade da população humilde, o trabalho de lavadeiras, pescadores e barqueiros. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2018, *on-line*)

Seu trabalho retrata o universo popular, e mais do que o olhar atento para suas fotos, o profissional acrescenta um olhar atento as características do nosso povo, valorizando-o. Tal atitude é importante principalmente quando levamos em conta a presença de teorias racialistas, e que estávamos no período de fascismos em franco conflito bélico. Dessa forma, o modelo negro que pousa para a foto, representaria o protagonista do romance. Antônio Balduino, este se apresenta de modo majestoso, como um autêntico herói popular, o que em larga medida se associa ao mundo de Jorge Amado.

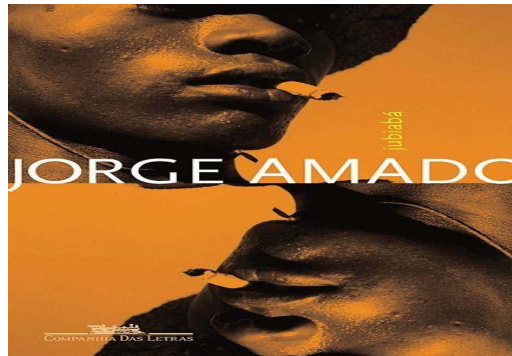
Os significantes icônicos são os do rosto de um homem negro, usando um chapéu na cabeça; há apenas uma sombra indicando o chapéu. Seus olhos também não aparecem. O fotógrafo destaca alguns elementos estéticos, como o nariz e os lábios carnudos acomodando um cigarro que está quase caindo dos lábios do homem. A representação visual demonstra também, ao lado de sua altivez, certa sensualidade, muito forte no personagem Antônio Balduino, e que se apresentará ao longo de toda narrativa amadiana em diversos momentos.

A imagem da capa do romance ainda destaca a pele negra sendo refletida com a luz solar que a ilumina. Também podemos enxergar o rosto brilhando graças ao suor representado

pela luminosidade no rosto. A foto é posicionada no canto superior direito e inferior esquerdo, permitindo que o espectador fixe seu olhar apenas na imagem.

Quanto à tipografia da capa, escolheu-se a cor laranja para compor o plano de fundo. Para compor o título *Jubiabá*, optou-se por letras minúsculas na cor amarela, em sentido vertical à direita. Pode-se interpretar que o branco da cor remete à pele do próprio escritor, um homem branco que contará a história do negro.

Figura 1 - Capa do livro *Jubiabá*.



Fonte: Autor Jorge Amado. Companhia das Letras. 3ª reimpressão, 2008.

Tais considerações muito breves servem aqui para ponderar que o sistema semiótico peculiar, icônico - fotografia, composição gráfica - realizou a tradução intersemiótica, ou seja, traduziu em termos iconográficos uma obra literária, pertencente ao sistema semiótico verbal.

Jubiabá obteve diversas edições no Brasil e foi traduzido para diversos idiomas. Possui, como tantos outros romances de ampla difusão, inúmeras edições, que realizaram, portanto, muitas outras opções formais, ou seja, distintos foram os resultados de suas traduções intersemióticas.

Uma análise acurada a respeito das diversas traduções intersemióticas diz respeito não somente às opções de seus profissionais gráficos e fotógrafos, mas também, como tais variações ocorreriam em razão dos diferentes contextos, provenientes dos seus valores culturais e ideológicos vigentes, modificando-se, aliás, de país para país.

Após a análise dos diversos contextos semióticos apresentados, convidamos agora o leitor para se entreter com a análise a seguir em que trataremos dos aspectos que compõem a capa do filme adaptado pelo diretor Nelson Pereira dos Santos. Posteriormente utilizaremos os aspectos da análise intersemiótica no tocante a adaptação literária para o cinema.

Em uma análise breve do cartaz do filme *Jubiabá* (1987) verificamos a cor branca predominante. Antônio Balduino está representado no canto direito, veste uma camisa da cor

branca, segura uma taça de champanhe e brinda com a personagem Lindinalva, devidamente bem vestida, utilizando um penteado elegante.

A fotografia representa uma das fantasias do menino Baldo, que na trajetória da narrativa do romance se apaixonará pela menina branca, Lindinalva. Esse amor nunca se concretiza e fará parte das suas lembranças até sua fase adulta. O espectador dessa imagem tem uma “pista”, uma indicação nas entrelinhas sobre um dos componentes da temática do filme. Na fotografia, os personagens estão rodeados por uma guia, objeto religioso utilizado pelas religiões de matriz africanas como o candomblé e a umbanda. O título do filme *Jubiabá* (nome do pai de santo famoso da cidade de Salvador) aparece com letras maiúsculas e letras vermelhas. O vermelho simboliza o sangue dos negros que por vezes foi derramado pela ganância e injustiça do homem branco.

Figura 2 - Cartaz do filme *Jubiabá*.



Fonte: Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Também aqui, do mesmo modo como consideramos a respeito da capa do romance editado pela Companhia das Letras, podemos dizer que inúmeros seriam os caminhos da tradução intersemiótica. Profissionais se mobilizaram para compor a imagem deste cartaz filmico, segundo padrões estéticos e culturais de determinado contexto, quando o filme foi produzido.

Assim, fica patente que a tradução intersemiótica está distante da noção de “fidelidade”: ou seja, tantas serão suas traduções quais forem as variantes envolvidas (históricas, ideológicas, artísticas etc), as quais dificilmente podem ser mensuradas pelos analistas.

2.2 *Jubiabá*, romance

Jubiabá é o terceiro romance de Jorge Amado, publicado no ano de 1935. Faz parte das obras escritas na primeira fase da do escritor. Antes de *Jubiabá*, Jorge Amado publicou *O País do Carnaval* (1931), *Cacau* (1933) e *Suor* (1934). Na primeira fase da literatura amadiana, as temáticas abordadas foram o regionalismo e a denúncia dos problemas sociais, tais como a desigualdade de classes, o coronelismo e a exploração da mão de obra com remuneração salarial baixa no território baiano.

A respeito das fases da escrita do autor, os professores Álvaro Cardoso Gomes e Sônia Regina Rodrigues Neves, na sua obra “Jorge Amado - Literatura Comentada”, apontam:

Esta divisão permite ver, a princípio, o romance engajado onde a ideologia surge de maneira evidente seja em digressões, seja na montagem de determinados personagens que encarnam ideias e que, por isso mesmo tomam consciência do processo histórico que fará justiça às massas (Joaquim, de São Jorge de Ilhéus; Antônio Balduino, de *Jubiabá*; e Pedro Bala, de *Capitães de Areia*). (NEVES et al, 1990, p.164).

O autor narra como seus personagens, pessoas simples ou menos favorecidas, muitas vezes tipos marginalizados na sociedade, viram heróis, figuras positivas. A grande apreciação da obra do escritor nos faz pensar que conquistam a simpatia de seus leitores como é caso do romance *Jubiabá* (1935), nosso objeto de pesquisa.

Nesse romance, o herói Antônio Balduino é um negro criado no morro do Capa Negro por sua tia Luiza. O menino não conheceu os pais, recebeu educação da tia e apoio do pai de santo, Jubiabá, que o ensinou a respeito do modo correto de agir na vida, que o religioso chamava de ser capaz de agir de acordo com os “olhos da bondade”. Tal aspecto percorre a narrativa em vários momentos. Outro aprendizado foi a iniciação às lições do candomblé.

Tia Luiza era o único referencial familiar que o menino possuía e por isso, após sua internação em um hospício, em decorrência de fortes dores de cabeça que acarretaram a loucura, o menino Antônio Balduino foi levado por Augusta das Rendas, uma amiga de sua tia, até a Travessa Zumbi dos Palmares. Lá chegando, Balduino foi recebido na casa de um comendador português, descrito pelo narrador como um homem de grandes bigodes e grandes garfadas.

Almoçando estavam o comendador, sua esposa quase tão gorda quanto ele e a filha do casal Lindinalva, magríssima e sardenta, os cabelos vermelhos e a boca pequena (p.51). Na casa ainda havia a empregada portuguesa e ranzinza Amélia. A chegada do menino Balduino é retratada no romance na seguinte passagem:

- Então, Augusta?
- Vim trazer o menino que falei com o senhor...
- O comendador, a mulher e a filha olharam para Antônio Balduino.
- Ah! É esse... Venha cá, Benedito – chamou o comendador.
- Antônio Balduino se aproximou medroso [...]. Perguntou:
- Como te chamas?
- Meu nome é Antônio Balduino...
- É um nome muito grande. De agora em diante teu nome é Baldo...
- No morro meu apelido era este...
- Lindinalva ria:
- Baldo parece balde ...
- Augusta falou para o comendador:
- Então o senhor fica sempre com ele para criar?
- Fico, sim
- É uma caridade tão grande que o senhor faz... O pobrezinho não tem pai nem mãe... Só tinha um parente que era a tia. Ficou doida, coitada. (AMADO, 2008, p. 52).

O menino é criado pela família do comendador e, aos poucos, ganha a confiança de todos, tornando-se amigo inseparável de Lindinalva. Os anos passam e a empregada da casa, mulher racista, sente cada vez mais inveja da forma como o menino negro ocupa seu espaço, enquanto ela continua sendo a simples empregada da casa. Um dia, ela aproveita que Lindinalva está com a cabeça no ombro de Baldo e inventa para seu patrão que Baldo estava olhando para as coxas de Lindinalva; acusa o garoto também de espiar Lindinalva pelo buraco da fechadura quando ela tomava banho.

Em um ataque de fúria, o comendador retira seu cinto e dá uma surra em Baldo:

Apanhou uma surra medonha, que o deixou estendido, o corpo todo doendo. Mas não era só o corpo que doía. Doía-lhe o coração porque não tinham acreditado nele. E como aqueles eram os únicos brancos que ele estimava passou a odiá-los e com eles a todos os outros. (AMADO, 2008, p. 59).

Com ódio escorrendo em suas veias, com o corpo marcado pela surra aplicada por um homem branco, que lhe deu comida e um teto, sentindo-se triste por sua amiga Lindinalva não o defender, Baldo decide fugir na madrugada da casa do comandante, localizada em uma travessa denominada Zumbi dos Palmares. A partir daí o personagem desenvolve um amor platônico por Lindinalva que irá durar por toda sua vida.

Antônio Balduino passa a experimentar pela primeira vez a liberdade na cidade religiosa da Bahia de Todos os Santos e do pai de santo Jubiabá. O menino logo ingressa em um bando de meninos de rua e torna-se chefe desse grupo, que possuía como atividade pedir esmolas e cometer pequenos furtos na capital baiana.

Na fase adulta, torna-se boxeador e ganha fama quando derrota um alemão. Mesmo se tornando “rei do boxe”, o personagem ainda é vítima da desigualdade proveniente do desequilíbrio econômico e social. A luta de boxe, escolhida por Baldo na tentativa de ocupar o seu espaço no mundo, não foi suficiente para torná-lo “gente”. Todo seu esforço foi em vão e Baldo não consegue superar a condição de negro, principalmente após perder uma luta para um homem branco. Baldo busca de maneira angustiante uma oportunidade de mostrar que “é gente”. Assim, ao longo da narrativa, passa da condição de moleque abandonado a líder grevista, num percurso tortuoso repleto de problemas.

Nas palavras de Antônio Dimas, existente no posfácio de *Jubiabá*, na edição da editora Companhia das Letras destaca-se:

No caminho rumo à glória, as dificuldades de Antônio Balduíno são inúmeras: apaixonou-se por uma branquela riquinha, lidera gangue de rua, peita moleque maior que ele, vira lutador, disputa mulheres, trabalha em circo, escreve sambas, vende-os, assassina adversário, vira estivador, transforma-se em líder de greve. Tropelias tão cheias de surpresas e de alternativas, sempre inesperadas, são a sua escola, são as aulas que o formam e que vão levá-lo à conquista de seu sonho dourado: que algum dia, alguém lhe dedique um abc, no qual seja celebrado seus fatos e feitos. Herói de baixa extração social, sem carteira assinada nem atestados de antecedentes, Baldo, como ficou conhecido, precisa de alguma referência que lhe dê configuração individual e humana. Somente suas brigas seus conflitos não bastam para defini-lo. Mesmo ainda o sobrenome Balduíno, de provável inspiração remota nas famosas locomotivas Baldwin (DIMAS, 2008, p. 326-327).

Sabemos ao ler o romance, sem demora, que a figura do pai de santo Jubiabá, que leva o título do livro, não o faz protagonista da história. Seu protagonista é, a todo o momento da narrativa, Antônio Balduíno. Entretanto, o pai de santo Jubiabá ocupa um papel fundamental na vida de Baldo, bem como na dos moradores do morro da capa negra. Antônio Dimas o avalia da seguinte forma:

A aparência frágil de Jubiabá é mentirosa. Não corresponde à verdade. Seu corpo franzino não indica seu poder, que não é pessoal, mas coletivo; que não é só dele, é de todo mundo é ancestral. Naquela “carapinha branca” Jubiabá carrega experiência de milênios, transmissível apenas por meio da oralidade e não através da letra de forma, recurso de branco. Em muitos momentos, seu silêncio diz mais que seus murmúrios, o máximo da sua fala truncada. (DIMAS, 2008, p. 328).

Antes da publicação de *Jubiabá*, não existiam registros de que o candomblé fosse descrito de maneira positiva em nossa ficção literária. Ao escolher o nome de um pai de santo que realmente existiu em Salvador, Jorge Amado traz à baila a importância das religiões de matriz africana. É um convite ao leitor para a aplicabilidade da tolerância religiosa.

Tal exposição diz respeito, basicamente, à fábula do romance *Jubiabá*. É preciso, então, considerar aspectos referentes ao plano da expressão romanesca. Vemos no romance de 1930 uma integração dos escritores com a vida dos trabalhadores de engenho, estivadores, plantadores de cacau, operários de fábricas. Por meio de seus livros, os escritores da geração de 1930 permitem que essa camada social que até então anônima passasse a ganhar voz

O crítico literário Antonio Candido, em sua obra “Brigada Ligeira”, destaca aspectos importantes dessa temática romanesca da geração de 1930 e tece alguns comentários a respeito da obra do escritor Jorge Amado:

No trabalho de revelação do povo como criador [...] nenhum escritor se apresenta de maneira mais característica do que Jorge Amado. Os seus livros penetram na poesia do povo, estilizam-na, transformam-na em criação própria, trazendo o proletário o trabalhador rural, o negro e o branco., para a sua experiência artística humana, pois ele quis e soube viver a deles [...]. Na nossa literatura moderna, Jorge Amado é o maior romancista do amor, força de carne e sangue que arrasta os seus personagens para o extraordinário clima lírico. Amor dos ricos e dos pobres; amor dos negros, dos operários, que antes não tinham estado na literatura senão edulcorado pelo bucolismo ou bestializado pelos naturalistas. [...] Jorge Amado trouxe os negros da Bahia para a arte e deu existência estética, isto é, permanente a sua humanidade. (2011, p. 44-48).

Destacadas as contribuições que os escritores da geração de 1930, em especial do escritor Jorge Amado, passemos as contribuições de Nelson Pereira dos Santos em momento cinematográfico relevante de análise até chegarmos a sua adaptação fílmica do romance *Jubiabá*.

3. NELSON NO PÓS- CINEMA NOVO: DE UM AZYLLO MUITO LOUCO A JUBIABÁ

Antes de nos dedicarmos ao filme *Jubiabá*, objeto específico desta dissertação, é necessário aferirmos brevemente a fase cinematográfica de Nelson posterior ao contexto cinemanovista, que possui como marco sua obra o filme *Vidas Secas*. Este filme é, para nossos propósitos, ponto destacado para a aferição de procedimentos da linguagem cinematográfica de Nelson no Cinema Novo e sua transformação até chegarmos ao filme

Jubiabá. Assim, flagramos algumas importantes transformações de sua trajetória em fins dos anos 1960 e principalmente a partir dos anos 1970 e 1980.

Como ficou de certo modo consagrado, o Cinema Novo pode ser dividido em três fases, sendo a primeira fase aquela que se propôs a “resgatar” nossa nacionalidade e direcionar o olhar do espectador para os problemas sociais brasileiros, do Nordeste principalmente, um estado pouco contemplado até então pela produção audiovisual brasileira, que se concentrava em realizar filmes apenas na região Sudeste representada pelas capitais Rio de Janeiro e São Paulo. E quando a retratação tentou apresentar o aspecto do brasileiro nordestino em obras audiovisuais, como em *O Cangaceiro* de Lima Barreto (1953), não obteve uma representação verdadeira do homem do sertão, apesar de ser um filme bastante premiado, a obra da companhia Vera Cruz se deu segundo moldes hollywoodianos.

Olhar para a seca, para a exploração da mão de obra do trabalhador do campo e sua inabilidade diante da exploração de sua força de trabalho e retratar na trama diegética a necessidade de transformar esse mundo desalentado foi a tônica de filmes como *Os Fuzis*, *Deus e O Diabo na Terra do Sol* e *Vidas Secas*. Esse desalento a ser superado é aspecto representado por Fabiano, personagem da adaptação literária de Graciliano Ramos no filme homônimo de Nelson.

Desse modo, se tanto *Vidas Secas* quanto *Jubiabá* são adaptações literárias para o cinema, cabe o seguinte questionamento: como um diretor que adaptou para as telas um filme tão pujante no cerne da linguagem cinemanovista, rendendo-lhe várias premiações, migrou para um cinema com facetas distintas? Para responder a esse questionamento, examinaremos de forma geral as principais características de sua filmografia com um recorte do cinema brasileiro nas obras desse diretor em uma das épocas mais duras que enfrentamos, a Ditadura Militar, que durou de 1964 a 1968 e um pouco mais além, seu cinema da década de 1970 até a década de 1980, período em que *Jubiabá* foi adaptado.

Após 1963, Nelson passa a deter um capital intelectual nada modesto, portador de uma posição “de autor” dos filmes que assina. Todavia, o diretor efetivou adaptações literárias e fez filmes com matizes diversos, que hora agradaram o grande público, hora desagradaram. Em alguns casos obteve sucesso de crítica, chegando a receber premiações e em outros foi bastante depreciado, como é o caso de *Jubiabá*. Na época do lançamento do filme, aliás, a crítica o classificou como um *filme ruim*, comparado à sua última adaptação literária, *Memórias do Cárcere* (1984), grande sucesso de bilheteria.

Em entrevista realizada pelo cineasta e crítico Alex Vianny, publicada no seu livro “O Processo do Cinema Novo” (1999), Nelson Pereira dos Santos dispôs as seguintes considerações:

O importante para um autor de filme, é saber o que dizer: ele não precisa conhecer objetivas, nem densidade de filme, nem sensibilidade, nem banho, nem não-sei-o-quê, não precisa saber nada daquela série de problemas que eram acrescentados ao trabalho de direção para impedir que aparecessem mais diretores. [...] O importante é o sujeito saber o que quer. Em função disso, ele comandará uma equipe: vai procurar tirar o resultado necessário, desejado, dessa equipe e o equipamento à disposição dele. Por isso é que o cinema é feito por várias pessoas, vários elementos que contribuem ou tecnicamente ou artisticamente, dentro de campos delimitados, para a consecução dos objetivos do diretor. (VIANY apud DOS SANTOS, 1999, p. 97).

Tomando tal depoimento ao pé da letra, Nelson teria seguido na realização de filmes fazendo “o que queria”. Seu trabalho de direção, segundo depoimentos e biografia, era de quem possuía autoridade e autonomia. Não era raro atores que trabalharam com Nelson dizerem que este lia uma cena muitas vezes no *set* de filmagem e utilizava em alguns casos o improvisado. Foi um diretor conhecido também por ouvir e aceitar a opinião dos atores e da sua equipe. Exemplo disso foi o diretor de fotografia Luís Carlos Barreto que declarou ter tido total liberdade para fotografar o filme *Vidas Secas* quando disse que não ia utilizar nenhum recurso de iluminação artificial em suas fotos tendo o apoio de Nelson. Graças a isso a fotografia do filme *Vidas Secas* imprimiu uma atmosfera crua, forte, em que a força do lugar, sobretudo de sol intenso, seria transportada diretamente para a tela.

Mas é preciso fazermos consideração sobre os filmes de Nelson que revelarão características diversas de *Vidas Secas*. De acordo com Jean-Claude Bernardet em “Cinema Brasileiro - Propostas Para Uma História”:

Houve um espanto diante de *Fome de amor*: como o diretor de *Rio quarenta graus* e *Vidas Secas* podia abandonar a temática popular, seu racionalismo e seu estilo preciso e direto para realizar um filme aparentemente hermético e rococó, um filme experimental? Nelson passava pela “reversão de expectativa” e, no processo, pesquisava dramaturgia e temática, numa atitude que irá até *Quem é Beta?* filme que precedeu *O amuleto*. Com *Como era gostoso o meu francês*, Nelson entra na onda do filme histórico. [...] O filme foi principalmente apreciado por seu aspecto histórico etnográfico, por sua reconstituição da vida dos índios brasileiros no início da colonização. (BERNARDET, 2009, p. 233-234).

Tais considerações parecem cancelar nossa própria indagação a respeito das mutações do cinema de Nelson. Mas um exame mais detalhado em cada filme se faz necessário como a seguir veremos.

3.1 *Um Azylo Muito Louco*

No ano anterior à estreia de *Como era gostoso o meu Francês*, Nelson filma na cidade de Paraty-RJ uma adaptação do conto *O Alienista* do escritor Machado de Assis e nomeia seu filme de *Um Azylo Muito Louco* (1971). Destacamos as considerações a respeito do novo filme de Nelson Pereira dos Santos, escritas no livro “História do Cinema Brasileiro” organizado pelo professor Fernão Ramos, que aponta:

Através da forma alegórica, busca retratar o Brasil da virada de década, enveredando para a representação da agonia e do desespero em quadros metafóricos da situação política da época. Num asilo, sucessivos personagens tentam estabelecer os limites da loucura e da sanidade, resultando sempre numa estrutura autoritária que discrimina sem critérios os que devem ser excluídos como “anormais”. AZYLLO MUITO LOUCO foi rodado em Parati, onde o diretor se refugiou com sua troupe no início da década de 1970, quando quase todo o Cinema Novo foi obrigado a se retirar do país. (RAMOS,1987, p. 380).

Em *Azylo Muito Louco* (1971), o diretor retrata a história de um sacerdote que constrói um asilo com o intuito de recuperar a sanidade de seus fiéis considerados desequilibrados pelo padre. No entanto, é o religioso quem acaba sendo internado no próprio manicômio que construiu, pois os detidos no asilo, diagnosticados como loucos, chegam a conclusão de que o verdadeiro doente é o próprio sacerdote. Nelson aborda, através do desequilíbrio mental de seus personagens, a própria alienação da sociedade brasileira diante da situação política vigente.

Destaca-se no filme de Nelson a aposta pelo recurso sonoro, com uma trilha musical de Guilherme Paz composta por sons fastidiosos que mais pareciam o barulho de uma matraca, esse som em vários momentos da narrativa cinematográfica encobriu alguns dos personagens, dificultando o entendimento desses diálogos pelo espectador.

O filme rendeu o Prêmio Luis Buñel, no festival de Cannes. Nelson não pôde comparecer à premiação, mas foi substituído por seu filho Nelsinho que também representou toda equipe da produção.

3.2 *Como era Gostoso o meu Francês*

Para Laurent Desbois, Nelson Pereira evidencia em *Como era Gostoso o meu Francês* (1972) a proposta de um filme “canibal-tropicalista de título apetitoso” (2016, p. 206). E em *A Odisseia do Cinema Brasileiro*, Desbois aponta:

O filme foi um sucesso: o Tropicalismo, com suas audácias indígenas ou indigestas, traz ao Cinema Novo a dimensão que lhe faltava para a adesão do grande público. Apresentado no Festival de Berlim de 1971, ele surpreendeu e encantou os europeus por suas cores impressionantes e seu erotismo. [...] A prática antropofágica e justificada com distanciamento, humor e lucidez, com constantes referências ao canibalismo moral e social da sociedade ocidental, cúpida e perversamente hipócrita. O banquete final do filme, como a feijoada gigante de *Macunaíma*, nos remete aos festins dos ricos sacrificando o sangue dos mais fracos, mas com uma inversão de valores, sempre ilustrando a tese tropicalista: a história, que se passa no primeiro século da colonização, é a dos índios que “comem” a técnica do homem branco e depois o devoram em carne e osso num festim para a aldeia toda, para que cada um tenha sua parte. (DESBOIS, 2016, p. 207-208).

Nelson Pereira traz um filme que marca um sinal de distinção em sua obra. Ao mesmo tempo em que “resgata” a nossa língua original, o tupi-guarani, língua falada pelos primeiros povos que aqui viviam antes da colonização, faz uma espécie de narrativa lúdica sobre a herança colonialista no Brasil do século XX nas legendas em português, tão utilizada para os filmes estrangeiros que chegavam nos nossos cinemas. A respeito disso, Laurent Desbois destaca: “símbolo da influência estrangeira, a legenda, sutilmente utilizada, dá acesso a um valor autenticamente brasileiro, a língua falada antes da colonização”. (2016, p. 208).

Assim, na tela exibe-se o tupi-guarani falado pelos índios e traduzido, legendado para os espectadores brasileiros. Desse modo, o filme traz a provocação: ao invés dos espectadores brasileiros se reconhecerem pela fala dos índios, nossa língua originária, estes não a entendem, precisando valer-se da legenda em língua portuguesa, a língua do nosso colonizador.

No âmbito mais estritamente cinematográfico, o filme está bastante afastado da crueza do “cinema pobre” tão próprio do Cinema Novo. Tal aspecto, aliás, se configura com o uso de cores, que ressalta a tropicalidade pujante da natureza brasileira e a beleza da nudez dos corpos.

3.3 Quem é Beta?

Último filme dirigido por Nelson rodado em Paraty na década de 1970, agradou o grande público, que parece não ter entendido a “proposta” do diretor, que mistura nessa película ficção científica e experimentalismo.

O filme deixa em aberto o local e data em que acontece a história, que se inicia a partir de uma contaminação atômica responsável por modificar o estado natural do planeta, exterminando os seres humanos quase que inteiramente sem que consigamos entender como esse processo se dá. Os últimos representantes da nossa espécie são o casal protagonista interpretados por Frédéric de Pasquale e Regina Roseburgo, que vivem em harmonia até a chegada de uma estranha, a personagem Beta. Quem é essa mulher misteriosa? De onde ela veio? Ela faz parte dos humanos sobreviventes da contaminação atômica? A pergunta feita no título do filme não é respondida até a última cena. Isso parece ter provocado mal-estar no público, implicitamente convidado a um jogo intelectual do diretor que não apresenta “resultados”.

Laurent Desbois, em “A Odisseia do Cinema Brasileiro” (2016), contribuiu na tentativa de um caminho de elucidação para este filme, qual seja:

O filme começa com uma tela negra, depois se ouve o som prolongado de uma sirene ruídos de rádio e uma voz (a do cineasta, como Orson Welles), avisando: “Não procurem mensagens neste filme. Se vocês as encontrarem, é porque as terão construído. Não acreditem no que os atores interpretarão. Nunca tivemos a intenção de dar qualquer realismo ao comportamento dos personagens”. A cena que se ilumina e então surge na tela um mundo estranho e perigoso, onde os “contaminados” são mortos e onde a maioria silenciosa dos sobreviventes vagueia andrajosa pelos campos, mendigando água e pão, executado por uma minoria armada e bem alimentada a qual pertence o casal protagonista (Frédéric de Pasquale e Regina Roseburgo). (DESBOIS, 2016, pg. 213).

Tomando tal consideração, trata-se de um filme que marca de modo enfático, mais que os anteriores de Nelson, postura de franco distanciamento do caráter “didático”, segundo a impregnação do Neorealismo italiano, do período cinemanovista. Nessa perspectiva, o filme parece possuir consonância com o caráter hermético de obras do período, sobretudo em que o “não sentido” ou uma representação que exhibe as próprias perplexidades dos realizadores – característica muito forte do chamado Cinema Marginal – são expressão de impasses e da própria ausência de perspectivas utópicas para o país no plano político.

3.4 O Amuleto de Ogum

O filme dá início à fase em que Nelson Pereira leva para o cinema enredos que expressam traços culturais das religiões de matriz africana. Assim, além de *O Amuleto de Ogum*, serão realizados *Tenda dos Milagres* e finalmente *Jubiabá*. *O Amuleto de Ogum* (1975) teria derivado da ideia de fazer filmes mais palatáveis, “populares”, que levassem o grande público a ocupar as salas de cinema do Brasil. Assim, o diretor teria apostado em uma matéria da vida popular brasileira, o misticismo afro-brasileiro. No âmbito da expressão cinematográfica, abandona de vez a marca de diretor intelectual considerado muitas vezes hermético e faz uso de um regime de comunicação mais imediata com o espectador. Tal caminho faz reverberar as considerações de Ismail Xavier:

A conotação da palavra desenvolvimento, a articulação do econômico com o político e o cultural têm variado, mas já se vão duas décadas em que se batem na mesma tecla da identidade cultural, da viabilização de cinema nacional popular, da necessidade de comunicação com o público. O cineasta quer se expressar e, ao mesmo tempo, vê em si projetada uma missão: a de construir e estilizar o cinema nacional. (XAVIER, 2001, p. 55-56).

Nessa esteira, *O Amuleto de Ogum* conta a história de Gabriel, narrada por um cego violeiro abordado por três bandidos que roubam o seu dinheiro, o encurralam e gritando o incitam: “como é ceguinho, conta aí uma história. Conta a história de Pedro Álvares Cabral”. Para não morrer, o cego responde: “tudo bem, só que vou contar uma história que aconteceu de verdade, uma história que inventei agora, a história do Amuleto de Ogum”. A partir daí, vemos o letreiro com o nome da película que se inicia com a história de uma mulher, seu marido assassinado e sua decisão de levar o filho a um terreiro para “fechar o corpo”. Gabriel, dessa forma, passa a ter o corpo fechado e se torna imune à morte, desde que sua mãe esteja viva e usando o amuleto de Ogum.

Gabriel se muda para Bahia, depois para o Rio de Janeiro e vai morar no município de Duque de Caxias, local em que se envolve com a criminalidade, apresentada ao jovem pelo bicheiro Severino, que se torna seu patrão. A relação entre Gabriel e seu empregador se complica. De patrão Severino se torna seu inimigo e vai tentar de todas as formas tirar a imunidade do rapaz do “corpo fechado”.

Sobre o filme diz Claude Bernardet:

Por mais tiroteio que haja, *O amuleto de Ogum* não é um filme de gangue. O que Nelson tenta é se dirigir ao público fazendo uma proposta dramática e original. Nesse sentido, *O amuleto de Ogum* é um filme experimental. [...]. Para se tornar viável essa posição era necessário que Nelson Pereira dos Santos não pensasse no público como um amálgama indefinido e indiferenciado de compradores de ingresso. Era necessário que ele pensasse no povo e não no público. É a partir do relacionamento que ele quer

estabelece com uma faixa da população e seus valores que o filme e o projeto global foram elaborados, e não a partir da interação de seduzir o público. [...] A proposta básica feita por Nelson nesse filme, me parece, é a da aceitação dos valores da realidade sociocultural que ele aborda, assim como da faixa de público a que se dirige primordialmente. Não se trata de posição abstrata, mas de caso específico da umbanda. (BERNARDET, 2009, p. 235-236)

Anteriormente ao filme de Nelson, o universo do candomblé e da umbanda praticamente não comparecia com destaque no cinema brasileiro. O que víamos eram documentários que abordavam festas sobre Iemanjá ou aspectos episódicos da cultura religiosa afro-brasileira e muito desse material de extração “antropológica” possuía cunho exótico – o olhar eurocêntrico – ou uma retratação “turística”, em que o outro, o negro em sua religiosidade, comparecia como elemento pitoresco. Podemos citar, por exemplo, o documentário *Sai dessa, Exu* de Roberto Moura, que retrata a umbanda do asfalto, praticada por brancos de classe média.

Novamente Jean-Claude Bernardet aponta:

No cinema de ficção, Ruy Guerra, foi provavelmente o primeiro cineasta a dar alguma importância a essa umbanda do asfalto numa sequência de *Os Cafajestes* pouco notada na época. Ruy Guerra fazia uma rápida associação entre trabalhadores braçais e a umbanda. Mais recentemente, Paulo César Saraceni se identifica poeticamente com o candomblé na sequência final de *Amor, carnaval e Sonhos*. Mas *O amuleto de Ogum* é o primeiro filme a abordar frontalmente o tema. (BERNARDET, 2009, p. 235-236)

O filme foi exibido no Recife mais de uma vez e também ganhou destaque no Festival de Gramado em que foi premiado como melhor filme. Na cidade de Caxias do Sul, passaram pelo cinema mais de cem mil pessoas para assistir *O Amuleto de Ogum*.

Na sequência destaca-se alguns fotogramas do filme que abordam a cerimônia em que o personagem Gabriel tem o seu “corpo fechado”. Essa cerimônia realizada na umbanda é trazida por Nelson Pereira dos Santos com bastante respeito. O diretor procurou respeitar a cerimônia nas filmagens, tendo atrasado as gravações afim de buscar uma data adequada, e também a autorização do pai de santo que a realizou.

Nessa cena, o personagem encontra-se deitado com os braços cruzados, enquanto as integrantes do terreiro e a mãe de Gabriel entonam pontos da umbanda, músicas utilizadas nessas cerimônias religiosas.

Figura 3 - Gabriel deitado enquanto os participantes da cerimônia entoam pontos de Umbanda



Fonte: Filme O Amuleto de Ogum, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1975.

Na próxima cena o menino está de pé, dentro de uma roda em que os integrantes da cerimônia religiosa assistem o pai de santo realizar uma oração e fazer um sinal na testa do garoto que simboliza proteção, e por último coloca no pescoço de Gabriel o amuleto de Ogum, que o protegerá dos perigos.

Figura 4 - No terreiro inicia-se a cerimônia de “Fechar o corpo”.



Fonte: Filme O Amuleto de Ogum, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1975.

Figura 5 - Gabriel sendo benzido pelo Pai de Santo.



Fonte: Filme O Amuleto de Ogum, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1975.

Figura 6 - Gabriel usando o amuleto de Ogum.



Fonte: Filme *O Amuleto de Ogum*, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1975.

Em relação aos aspectos fílmicos de *O amuleto de Ogum*, destaca-se a presença da câmera na mão, tão importante para o Cinema Novo. Seu diretor apresenta ao espectador, a aparência quase documental do cenário do terreiro de umbanda.

A umbanda é apresentada para o espectador como um elemento realista, sem fazer qualquer julgamento moral à religião, que permeia a história, sendo retratada de forma respeitosa. Para filmar a sequência em que o personagem vivido por Jofre Soares está incorporado por um espírito ou entidade, a câmera na mão acompanha a todo momento o transe do personagem, destacado o espaço distorcido e ocorre o desfoque na imagem.

Passaremos agora para as considerações do filme *Tenda dos Milagres*.

3.5 Tenda dos Milagres

Seguindo a temática do místico, da abordagem das religiões de matriz africana, dessa vez Nelson Pereira adaptou o romance de Jorge Amado, *Tenda dos Milagres*, título mantido em sua adaptação. O filme estreia em outubro de 1977 (praticamente uma década à frente da publicação do romance, no ano de 1969), pouco tempo depois de ter ganhado o prêmio de melhor filme do Festival de Brasília.

Retrata a trajetória do personagem Fausto Pena que é poeta, sociólogo e jornalista. Fausto é contratado pelo americano James D. Levenson que remunerou o sociólogo com a moeda americana para que este se responsabilizasse pela compilação e levantamento histórico da vida de Pedro Arcanjo. Doutor James, Prêmio Nobel, quando chega à capital baiana divulga para a imprensa estar feliz por conhecer o local de nascimento de um dos maiores

cientistas sociais do mundo, Pedro Arcanjo, um intelectual vindo de origem humilde e até aquele instante relegado, desconsiderado pela história oficial. Com essa declaração vinda de um Prêmio Nobel, do dia para a noite Pedro é transformado em um verdadeiro herói.

O jornalista Fausto Pena transforma a história de Pedro Arcanjo em uma narrativa plena de peripécias. Ao focalizar o passado de Pedro, descobre que este foi um bedel na faculdade de Medicina e que defendeu, nessa ocasião, questões referentes à ancestralidade e combateu ideias racistas dos catedráticos. Arcanjo, homem inserido na vida popular baiana, percorreu as ruas de Salvador com o objetivo de buscar por seus ancestrais. Para a divulgação de seus estudos. Ele imprimia seus livros em uma tipografia chamada Tenda dos Milagres, local frequentado por marginalizados.

O filme de Nelson Pereira dos Santos apresenta para seus espectadores não apenas o candomblé, religião praticada no continente africano e descrita no filme sob a ótica de um homem negro, um cientista, vivido pelo personagem Pedro Arcanjo. O cientista Arcanjo é ridicularizado, tem suas teorias questionadas pelos brancos e ricos da Bahia a todo instante durante o filme, tudo em decorrência do racismo.

Ao destacar o filme *Tenda dos Milagres* em seu livro “Multiculturalismo Tropical” (2008), o professor Robert Stam apresenta:

Muitos profissionais brasileiros negros contam que, brancos não os reconhecem como o professor Como o professor, o médico, o advogado, e os confundem com o assistente, o enfermeiro, o zelador. Esse padrão de confusão é criticado no filme *Tenda dos Milagres*, de Nelson Pereira dos Santos, onde o poeta e jornalista Fausto Pena insiste em que o acadêmico Pedro Arcanjo “não se parece com um cientista”; somente o antropólogo branco americano Dr. Livingston (batizado em homenagem aos imperialistas europeus arquetípicos) realmente encarna a concepção que Pena faz da fisionomia corraera para um cientista. (STAM, 2008, p. 84).

A jornalista Helena Salem, em sua biografia cinematográfica direcionada à abordagem das obras de Nelson Pereira dos Santos, traz a seguinte contribuição:

Como em *O amuleto de Ogum*, a câmera completa, documenta. Mas, diferentemente daquele filme, *Tenda dos Milagres* tem uma tese e discorre sobre ela. Nelson deixou de lado parte mais inicial do romance das aventuras amorosas de Arcanjo, concentrando-se principalmente na questão da formação da nacionalidade brasileira da posição da intelectualidade ante esses problemas. Arcanjo é um intelectual vindo do povo; numa conversa com um professor seu amigo de faculdade, Fraga Neto (Gildásio Leite) marxista teórico com curso no exterior este afirma não compreender com o mulato “um intelectual”- frequentava candomblé [...] O já velho Arcanjo responde que “os orixás são um bem do povo” e que é preciso saber conciliar a teoria e a vida, amar o povo não o dogma”. E mais: “Um dia

haverá uma cultura brasileira, nem de negros nem de brancos e com ajuda dos orixás”. Em seguida, quando o professor lhe diz que ele deveria estar numa cátedra, o mulato afirma: “Eu não quero subir, eu ando é para frente”. (SALEM, 1996, p. 330).

Em *Tenda dos Milagres* (1977), como anteriormente dissemos, o diretor retrata a importância da religião de matriz africana, o candomblé representado agora pela voz de um mulato e intelectual (Pedro Arcanjo). Nelson repete vários diálogos da obra original o romance de Jorge Amado. Entretanto, não está atado, fornece ênfase a certos aspectos do romance. Como recriador da obra romanesca, dá maior voz às personagens femininas, diferentemente do que Jorge fez em seu romance. Assim, a personagem Ana Mercedes, que no romance era apenas uma jovem de comportamento livre que se envolvia com vários homens, comparece como personagem muito mais ativa no campo do roteiro, com diálogos. Em relação a Doutora Edelweiss Vieira, desponta como mulher culta, crítica e que deseja organizar um seminário com as ideias de Pedro Arcanjo: “Mas Edelweiss é impedida por toda manipulação publicitária, acabando por mandar “a merda” os organizadores dos seminários”. (SALEM, 1996, p. 327).

Abaixo, seguem alguns fotogramas que apresentam a cerimônia do candomblé, que ocorre quando o pesquisador americano o Doutor James D. Levenson decide conhecer um terreiro de candomblé, levado pelo jornalista Fausto Pena. O filme se diferencia de *O amuleto de Ogum* por trazer recursos de imagem colorida, aspecto que ajuda o espectador a entrar em contato com os objetos de cores vibrantes dessa religião, como no fotograma abaixo em que vemos a roupa colorida das baianas que dançam em uma roda, bem como uma espécie de altar que contem imagens dos santos dessa religião, como por exemplo, São Jorge, que na cena está à frente da bandeira brasileira.

Figura 7 - Roda de Baianas do Candomblé de Nirinha do Portão



Fonte: Filme *Tenda dos Milagres*, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1977.

Figura 8 - Imagens dos Santos do Candomblé da Nirinha do Portão.



Fonte: Filme *Tenda dos Milagres*, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1977.

Em relação a alguns aspectos fílmicos de *Tenda dos Milagres* trata-se de um filme em que o roteiro foi escrito a quatro mãos, um trabalho desenvolvido por Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos. O filme possui uma narrativa não linear, muitas vezes desenvolve um caráter documental que apresenta uma mensagem antirracista. Destaca-se a canção “Babá Alapalá”, na voz de Gilberto Gil, que ratifica a onipresença do povo africano em todos os brasileiros e não apenas no povo baiano, inclusive os de peles mais claras.

A seguir discorreremos a respeito do filme *Estrada da Vida* do diretor Nelson Pereira dos Santos.

3.6 Estrada da Vida

A temática da voz do povo parece mesmo ser marca fundamental de Nelson Pereira dos Santos, mas de maneira diversificada para tratar tal universo. Aliás, essa é mais uma de suas características. Assim, decide filmar *Estrada da Vida* (1981), um filme de “gênero sertanejo”, vertente de modo geral desprezada ou menosprezada pelos intelectuais da cultura cinematográfica brasileira. Nesse período o diretor brasileiro parece estar um pouco cansado de apresentar teses sociológicas nas telas:

Amo o povo e não renuncio a esta paixão. Eu quero fazer cinema assim como essa dupla canta. Com o coração na jogada, senão nada vale a pena. Agora, se o meu filme tiver um conteúdo crítico, tudo bem. É a minha formação que estará falando. [...] O negócio é não ter preconceito. Todos temos que restituir ao artista sua verdadeira função que é a de criar com

amor e prazer. Mas o povo também não pode ser paternalizado: Temos muitas ideias sociais avançadas e achamos que o próprio povo que vive a exploração não tem essa consciência em nenhum momento[...] Em *Estrada da vida*, a crítica é feita pelos próprios personagens, a seu modo. [...] *Estrada da Vida*, diz Nelson, “é tão regional quanto *Vidas secas*. E tão universal quanto, também: ela (a música sertaneja) faz parte do cotidiano de alguns milhões de brasileiros, e mesmo de pátrias de outros países que vêm à grande cidade à procura de trabalho. (SALEM, 1996, p. 346-347).

Estrada da Vida (1981) retrata a história de dois migrantes do Sudeste que se arriscam na cidade de São Paulo em busca de inserção no mercado da música sertaneja. Trata-se da história de dois pintores de parede, Romeu e José, que possuem o sonho de se tornarem cantores sertanejos de sucesso. Conhecem uma gravadora que os leva para fazer um teste, cujo resultado demora a sair. Para se manter continuam trabalhando na construção civil. Logo são despedidos por passarem o dia inteiro cantando, situação que beneficia a falta de concentração dos outros trabalhadores, que chegam a interromper o serviço para ouvir a dupla.

Após muitos desencontros e algumas peripécias, conseguem gravar o primeiro disco que não obtém sucesso; fazem shows com baixa remuneração e chegam a passar por graves dificuldades de sobrevivência. Até que resolvem fazer uma promessa para Nossa Senhora Aparecida e depositam o disco no altar da basílica da cidade de Aparecida do Norte, interior do estado de São Paulo. A promessa dá certo e o LP é levado para uma rádio local que coloca no ar a música *Estrada da vida* que se torna um sucesso. A partir daí inicia-se a trajetória de êxito da dupla. O filme foi premiado como Melhor Longa Metragem pelo Júri de Popular no XXIII Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, do ano de 1980.

Passaremos agora para a análise breve de alguns aspectos fílmicos de *Estrada da vida*. A escolha da câmera não ocorre de maneira documental como no filme *O amuleto de Ogum*, as experiências da dupla sertaneja na cidade grande são apresentadas para os espectadores naturalmente, como se pudéssemos vivenciar essa experiência com eles.

Nelson Pereira dos Santos aproxima o espectador do seu filme, com imagens coloridas, a escolha dos figurinos surrados, como os sapatos quase inutilizados, mas sendo o que de melhor a dupla tinha para se apresentar em um circo. A própria tristeza e falta de trabalho nas grandes capitais aproxima o público do seu filme. O próximo filme a ser analisado é *Memórias do Cárcere*, outra adaptação literária que Nelson Pereira leva as telas do cinema.

3.7 *Memórias do Cárcere*

Chegamos a um dos filmes mais aclamados da trajetória de Nelson (e que antecede *Jubiabá*). Trata-se da segunda adaptação de um romance de Graciliano Ramos. Dessa vez Nelson adapta *Memórias do Cárcere* em filme homônimo lançado em 1983.

Graciliano Ramos começou a escrita de sua obra em 1936, desenvolvendo anotações e manuscrevendo em condições precárias, situações que viveu e testemunhou durante sua prisão pelo Estado Novo. A tônica é, portanto, memorialística, confessional, narrando os dez meses em que ficou detido por ser acusado de participação na Aliança Nacional Libertadora, movimento que combateu o governo de Getúlio Vargas.

O escritor narra, comenta, avalia, pondera, sem auto piedade; discute impasses do movimento de esquerda, embora não se furte a descrever os horrores sofridos por ele e pelos outros presos. Dez anos depois do período da prisão, o autor retomou o projeto literário. No ano de sua morte, 1953, a editora José Olympio publica em dois volumes *Memórias do Cárcere*.

No roteiro da adaptação cinematográfica, mais de trezentos personagens são reduzidos para cem. Ainda assim, o filme excede o tempo mais habitual do “formato comercial”. Em uma entrevista realizada por Suzana Schild para a Revista IBM, VI, nº 18, setembro de 1984 e citada na biografia escrita pela jornalista Helena Salem, Nelson Pereira dos Santos diz:

O maior desafio de *Memórias do Cárcere* foi realizar a síntese do livro [...] não só dos episódios, como dos personagens”. Na adaptação do livro, Nelson levou cerca de dois anos: enumerou e catalogou os personagens com as suas características físicas e psicológicas num fichário, resumiu os principais episódios de cada capítulo. Essa primeira fase, segundo ele, é mais demorada, “um trabalho diretamente ligado ao livro, em que você começa a trabalhar na lenta transformação dos papéis que vão interagir no mesmo espaço do filme”. Chegou a fazer três tratamentos do roteiro- no entanto, essa fase de escrever o próprio filme é muito mais rápida uns 20 dias. “O roteiro é um trabalho desligado do livro. É a sua parte que começa – escrever o filme”. E existe ainda um “trabalho intermediário entre a adaptação e o roteiro: “nessa fase, ele passa na rede, deitado no divã de olhos fechados”. “É a fase de visualizar uma ideia. Eu tenho que ver para escrever, e eu só registro o que eu estou vendo. Deito, fecho os olhos, e começo a ver *Memórias do cárcere* [...]. Dificilmente nesta fase os atores estão definidos. Imagino os personagens como pessoas reais, ao mesmo tempo penso na iluminação, nos detalhes técnicos. (SALEM, 1996, p. 361-362).

O filme surge em um período de redemocratização do Brasil e numa fase em que o diretor possuía 30 anos de experiência cinematográfica. Amplamente premiado no Brasil e no

exterior destacando-se como melhor filme no Festival de Cinema de Gramado-RS no ano de 1984; Melhor filme da Crítica Internacional, Festival de Cannes, França em 1984; Melhor filme no Festival de Tashkent- URSS no ano de 1984; Prêmio da Crítica Internacional da Índia no ano de 1985; Melhor filme no Festival de Veneza na Itália.

Destacamos alguns aspectos cinematográficos de *Memórias do Cárcere*. Talvez o principal aspecto presente nesse filme seja a possibilidade da utilização da câmera subjetiva, ou seja, aquela ligada ao ponto de vista do personagem.

A agilidade da câmera subjetiva, que observa esses inúmeros personagens representados pelos presos que dividiram a cela com Graciliano durante sua prisão, é representada pelo olhar de Carlos Vereza, ator que interpretou Graciliano no filme.

Pela segunda vez o diretor aposta em uma adaptação literária do escritor Graciliano Ramos. Assim como em *Vidas Secas*, o texto original do romance é preservado em *Memórias do Cárcere*. Nelson Pereira utiliza novamente o próprio texto do escritor para estabelecer os diálogos do filme, da mesma forma que fez com *Vidas Secas*. Na linguagem concisa e direta de Ramos, é possível extrair o próprio diálogo cinematográfico.

Para filmar os diálogos da película, o recurso de distanciamento com que seus personagens são enquadrados nos permite ter exatamente a ideia do olhar do narrador, melhor dizendo, o que o diretor busca é aproximar o olhar do espectador com o olhar do personagem. Essa aproximação do público com o filme desperta a sensação de que a câmera é colocada diante dos olhos de Vereza, o que produz uma interação direta com o público.

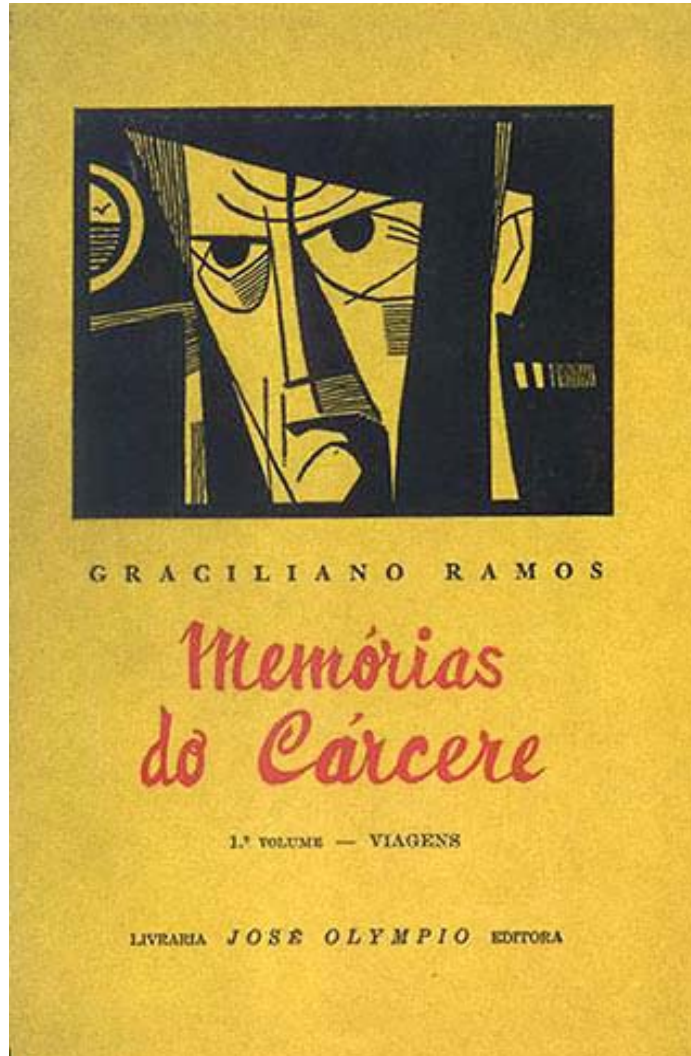
Nelson busca a interação com a plateia, dessa forma se distancia bastante da forma em que fazia seus filmes sob a temática crua e realista do Cinema Novo, tão bem demonstrada no seu filme *Vidas Secas*. O recurso de aproximação do público com o filme ajuda a torná-lo mais leve, e assim nem se faz cansativo assistir *Memórias do Cárcere* que possui três horas e cinco minutos.

Outro aspecto explorado pelo diretor foi em relação ao cartaz do seu filme. Assim como a 1ª edição do romance publicado pela editora José Olympio utiliza em sua capa o desenho de um homem encarcerado, Nelson repete essa ideia, entretanto, ao invés de utilizar as imagens de grades presentes no desenho da capa do romance, dessa vez os desenhos de alguns lápis servem para descrever as grades da cela.

Trazendo os lápis na capa, Nelson reafirma através da transposição da tradução intersemiótica, utilizando a foto da capa do livro, recebendo agora outra abordagem, uma vez que os lápis foram o símbolo do principal objeto utilizado por Graciliano Ramos durante os 10 meses em que esteve preso para escrever seu romance, além do objeto lápis, o olhar do ator

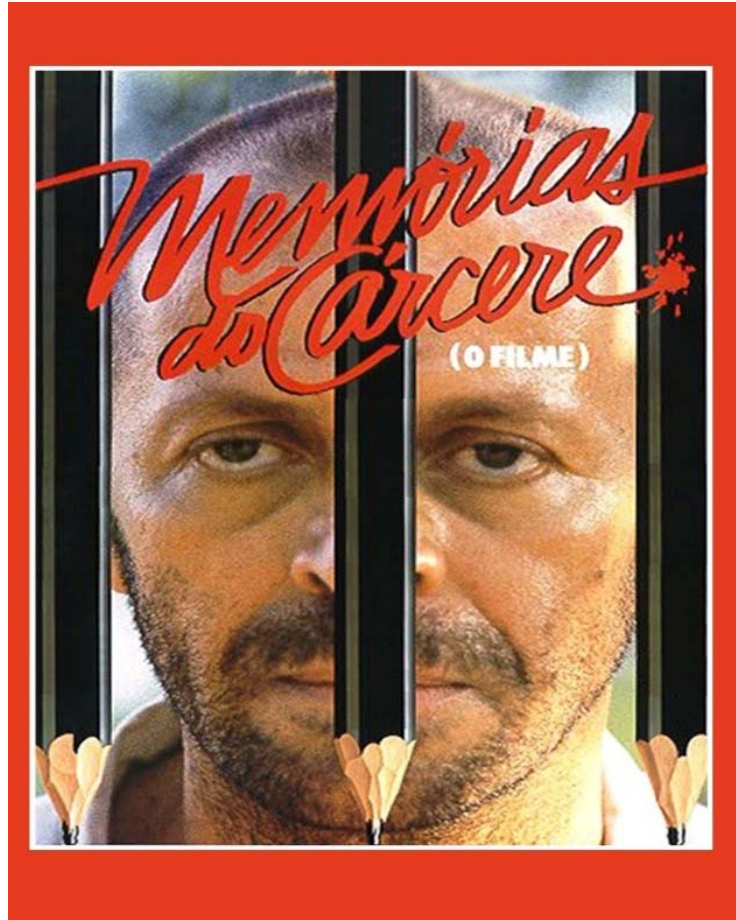
no cartaz do filme é o mesmo apresentado na ilustração da capa do romance. Abaixo as duas imagens do livro, bem como do cartaz do filme:

Figura 9 – Capa da 1ª Edição do Romance Memórias do Cárcere de Graciliano Ramos.



Fonte: Editora Livraria José Olympio, Rio de Janeiro, 1931.

Figura 10 - Cartaz do Filme Memórias do Cárcere.



Fonte: Filme Memórias do Cárcere, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1984.

Dessa forma, notamos que Nelson Pereira dos Santos, um diretor preocupado com questões sociais, com a linguagem crua, utiliza recursos cinematográficos como por exemplo: câmera trepidante; utilização de luz natural ao invés de recursos artificiais; o aproveitamento de sons naturais nas cenas, sem utilizar trilha musical em seus filmes, dentre outros recursos, para se tornar um autor que se aproxima da linguagem do público, daquilo que o público espera assistir em filmes clichês como por exemplo: trilha musical romântica para destacar um casal no filme; rebuscamento no figurino de seus personagens; a utilização do espetáculo para compor sua história, dentre outras modificações que melhor apontaremos na análise do filme *Jubiabá*. Assim, o diretor cinemanovista de *Vidas Secas* se afasta da sua linguagem primária e passa a compor um cinema mais palatável.

Após essas breves considerações a respeito da linguagem cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos passaremos ao capítulo final, que abordará a análise fílmica da adaptação literária para o cinema, com o filme *Jubiabá*.

4. ANÁLISE FÍLMICA DE *JUBIABÁ*

4.1. Breves considerações sobre *Jubiabá* de Nelson Pereira dos Santos

O filme *Jubiabá*, lançado em 1987, com produção franco-brasileira, marca mais uma fase de experiência de um diretor que já havia adaptado outros romances da chamada “geração de 1930” para o cinema, livros dos escritores Graciliano Ramos e Jorge Amado: *Vidas Secas* (1963), *Tenda dos Milagres* (1975) e *Memórias do Cárcere* (1984).

Em linhas gerais, deve-se apontar que na altura em que realiza a adaptação de *Jubiabá*, Nelson já era um “medalhão” do nosso cinema, diretor respeitado, considerado um dos maiores de toda a nossa trajetória cinematográfica. Afinal, desde o fim dos anos 1950, havia obtido êxitos nada modestos, com *Rio Zona Norte* (1957) e *Rio 40 Graus* (1955). Assim, nos anos 1980 possuía capital intelectual e artístico mais que suficiente para imprimir um caminho próprio, ou seja, *Jubiabá* nas telas recebe os créditos de ser “um filme de Nelson Pereira dos Santos”.

Podemos dizer que o modo como Nelson Pereira lê em termos cinematográficos a obra de Jorge Amado, segundo suas escolhas, associadas ao sistema semiótico cinematográfico. Assim, Nelson Pereira dos Santos em seu filme opta por enfatizar um dos aspectos do romance, o que nem comparece como o traço de maior destaque na obra literária, ou seja, a história amorosa vivenciada pelos personagens Antônio Balduino, vivido por Charles Baiano, e Lindinalva, interpretada pela atriz Françoise Goussard.

Deve-se considerar que se tratam de dois momentos temporais distintos e distantes: o romance, quando Jorge Amado possuía apenas 22 anos, e quando Nelson Pereira, um cineasta consagrado e maduro, adapta *Jubiabá*. O capital artístico de Nelson parece funcionar para ele realizar modificações significativas na adaptação de *Jubiabá* às telas de cinema.

No filme, diferentemente do romance que narra a trajetória do personagem Baldo segundo uma série de situações distintas, desde sua infância no Morro do Capa Negro, até o instante em que foi criado por uma família rica, que o expulsa, há uma espécie de condensação e direcionamento à questão da dificuldade de um relacionamento interracial.

A narrativa central do filme gira em torno do drama vivenciado pelo homem negro que se apaixona por uma mulher branca e rica, filha do comendador. Esse laço afetivo entre os personagens está permeado por questões de segregação racial e social.

Em algumas declarações, Nelson afirmou que ao realizar *Jubiabá* estava em outro momento de sua carreira: ele já não é o mesmo diretor do Cinema Novo que buscava retratar a vida brasileira segundo as convicções próprias, que denunciava as desigualdades sociais nas regiões áridas do sertão brasileiro por meio de uma estética crua.

Nelson destaca sua trajetória no período do Cinema Novo para explicar a distinção entre *Jubiabá*, comparado a outra fase de sua filmografia pós Cinema Novo. Tais momentos da carreira do diretor encontram-se na sua biografia escrita pela jornalista Helena Salem denominada: ‘Nelson Pereira dos Santos, O Sonho Possível do Cinema Brasileiro’. Assim, Nelson lembra que:

No início da década de 50, dera-se num contexto político cultural muito diferente éramos marginais, naquela época, e nem se quer encontrávamos ambiente para tentar provar que o cinema deveria ir ao encontro da nossa cultura [...]. Agora nossa fase de afirmação foi superada. Podemos concorrer diante da nossa elite com os grandes realizadores internacionais. Há, portanto, no momento, uma nova tarefa a cumprir, mais ambiciosa do que a anterior: a de dialogar com o grande público; fazer um cinema que possa ser aceito, amado, por 320 milhões de espectadores/ano[...]. Se alcançarmos êxito nessa missão, nos próximos anos creio que teremos fundado, em definitivo, as bases do cinema brasileiro. (SALEM apud SANTOS 1996, p. 217-218).

Flávio Vilela Ahamed, na revista “Filme e Cultura” – Embrafilme - destaca que na ocasião do lançamento do filme na França, Nelson declarou:

Jubiabá é fundamentalmente uma história de amor. Através dela quis abordar o problema racial brasileiro, principalmente do negro, do escravo. A ideia do filme é contribuir nesse sentido, retomar essa questão da maneira mais simples possível [...]. (PAPA, 2005, p.152).

Na película, a presença de pai Jubiabá é fundamental para o desenvolvimento de diversas passagens importantes, tais como no início do filme, quando o religioso chega no morro. Por onde passa é reverenciado pela população, o que demonstra sua importância naquele contexto cultural. Os homens retratados cantando samba em um bar se curvam à presença do religioso. Param de cantar quando o religioso se aproxima e tanto os adultos como as crianças dão-lhe passagem. Na cena seguinte, começa a chover e o religioso olha para o céu e agradece exclamando: “Obrigada mamãe Oxum!”.

Outra cena em que o pai de santo recebe destaque na película é o momento em que abençoa Baldo no dia em que o menino vai embora do morro. Depois de beijar a mão do religioso, este tira a guia que se encontra em seu pescoço e coloca no pescoço do menino, dizendo-lhe: “Isso é para que você seja forte, corajoso. Eu gosto de você.”.

Presentear o menino Balduíno com sua guia destaca a fé e a proteção que o religioso dispensa ao garoto, a guia acompanhará e protegerá o menino Baldo até a fase adulta. Assim, embora o filme de Nelson centralize o eixo da trama no relacionamento amoroso frustrado

entre um homem negro e uma mulher branca, não deixa de sublinhar tais aspectos da cultura afro-brasileira.

Como componentes de produção, deve-se destacar que *Jubiabá* é uma coprodução franco-brasileira a qual recebeu recursos financeiros da Embrafilme e da França. Deste modo, trata-se de uma produção distante da precariedade do Cinema Novo. Tal aspecto leva o filme a se inserir em uma atitude estética, que podemos e devemos avaliar com mais cuidado, distante da chamada estética da fome. Certos aspectos “internos” se relacionam diretamente com as condições de produção e veiculação do filme. Assim, sua montagem é econômica e essa escolha pode ser em decorrência de que o filme foi elaborado para ser transmitido para a televisão.

A fotografia, feita por José Medeiros, permite que o seu espectador tenha uma retratação variada e até exuberante do mundo espacial da Bahia. Fotógrafo e diretor trabalham quase que exclusivamente com a luz natural do ambiente; seus planos são bem elaborados e se sucedem com cortes meticulosos e ampla combinação de cores. Tais aspectos se distanciam muito do universo cru e “desagradável” do Cinema Novo, tão presente em *Vidas Secas*, como vimos.

4.2 Jubiabá: Denúncia em Comunicação Palatável

Embora não tenhamos nos detido nos aspectos estritos da linguagem cinematográfica, nos filmes de Nelson Pereira dos Santos em seu período posterior ao Cinema Novo, avultam alguns pontos de convergência que atestam um afastamento paulatino mais enfático dos postulados da “estética da fome”, tão presente em *Vidas Secas*, sua obra-prima, e ponto de apoio para o cotejo que aqui propusemos: dois romances dos anos 30, *Jubiabá* e *Vidas Secas*, realizados em épocas distintas do contexto cinematográfico nacional. Assim, filmes como *Estrada da Vida*, *O Amuleto de Ogum*, *Tenda dos Milagres* destoam da crueza, da precariedade em tom documental, de um regime audiovisual tomado muito pelas marcas de documentário (*Aruanda*, de Linduarte Noronha, muito influenciou na versão cinematográfica feita por Nelson do romance de Graciliano Ramos), em suma, do acolhimento da própria precariedade técnica como dicção fundamental da dimensão estética de *Vidas Secas*.

Nesse sentido, mesmo que reconheçamos grandes diferenças entre as obras dos dois romancistas, Jorge Amado e Graciliano Ramos, o pertencimento a uma fase de nossa literatura, o chamado Realismo de 1930, marcado pela de denúncia da vida social brasileira, que os agrupa nos leva a verificar um profundo abismo entre as proposituras estéticas das

duas adaptações: *Vidas Secas*, de 1963, e *Jubiabá*, de 1987. Os pontos de divergência parecem se alocar em um contexto mais amplo de transformações vividas pela cultura cinematográfica brasileira, no cerne de novas condições no âmbito da produção e distribuição.

Passemos, então, à busca por demonstrar tal fissura com a análise de *Jubiabá*, nosso objeto mais específico desta dissertação. *Jubiabá* é o terceiro filme de Nelson Pereira de ênfase nos traços culturais das religiões de matriz africana. Se nosso movimento de pesquisa se dedica a conferir mutações da adaptação literária do “romance de 30” em contexto distinto na obra do mesmo cineasta, neste caso do romance *Vidas Secas* para literatura de Jorge Amado, são bastante significativas as mutações, por mais que se flagrem convergências temáticas com o Cinema Novo.

A abertura do filme é composta por um plano geral, bem aberto, câmera parada “esperando” os personagens que vêm correndo. Em certa medida, tal início parece remeter ao começo de *Vidas Secas*, uma vez que ali também a câmera está parada, situada em um ponto que aguarda a entrada dos personagens no quadro cinematográfico para se disporem ao olhar do espectador.

Figura 11 - Abertura do Filme Vidas Secas.



Fonte: Filme *Vidas Secas*, Diretor Nelson Pereira do Santos, 1963.

Figura 12 - Abertura do filme Jubiabá.



Fonte: Filme *Jubiabá*, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

No lugar do silêncio e do som diegético de um carro de boi em *Vidas Secas*, em *Jubiabá* ouvimos um samba. A câmera acompanha os garotos que se posicionam ao centro do quadro, em meio aos sambistas. A música, aliás, acompanhará o filme do início ao fim. Tal recorrência musical naturalmente remete ao início da carreira de Nelson Pereira, em que a presença da música popular é tematizada, ou melhor, denuncia-se a exploração do “operário” compositor: *Rio Zona Norte* (1957). No caso de *Jubiabá*, a música tanto retrata o ambiente popular quanto opera como instância narradora que “sublinha” e dramatiza situações vividas pelos personagens.

Figura 13 – Os meninos em meio aos sambistas.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

O plano presente na abertura do filme corresponde a um movimento panorâmico – em que a câmera gira em seu eixo – responsável por nos apresentar a paisagem do morro. Corta-se para uma parede e encostados nela estão dois rostos de meninos. Congela-se a imagem e aparecem os créditos. Ocupa-se, como se pode conferir, de uma “apresentação”: os créditos de abertura, a informação de que se trata de uma coprodução entre Brasil e França. A escolha das cores pretas e vermelhas postas no título do filme simbolizam cores da entidade Exu.

Figura 14 – Créditos do filme destacando a coprodução Brasil e França.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Figura 15 - Título do Filme Jubiabá escrito nas cores vermelho e preto, cores da entidade Exu.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

De todo modo, em tal abertura o filme parece indicar que Nelson Pereira dos Santos, considerado o pai do Cinema Novo com *Rio, 40 graus* (1956), décadas mais tarde traria novamente à tela a temática do negro, retratando as condições em que essa população mestiça e periférica vivia. A partir dessa perspectiva, Robert Stam avalia:

Ao longo de décadas, Nelson Pereira dos Santos evoluiu de um desinteresse de inflexão Marxista pela religião afro-brasileira para uma atitude mais solidária. No período de *Rio 40 Graus* (1954), e *Rio Zona Norte* (1957), como o próprio diretor reconhece, nunca viu as práticas religiosas afro-brasileiras como tema interessante para um filme. Em filmes posteriores, como *O amuleto de Ogum* e *Tenda dos Milagres*, ele se revela mais conhecedor dessas práticas. Em *Tenda dos Milagres* Nelson recebeu a ajuda substancial de Jorge Amado, um homem envolvido e até iniciado nos círculos do candomblé, com a função de popularizador e advogado político. (STAM, 2008, p.421)

Como apontado por Robert Stam, Nelson já possuía conhecimento de como compor nas telas a temática da Umbanda, bem como a do Candomblé, e dessa forma decide filmar mais uma película a respeito das religiões de matriz afro-brasileiras. Podemos nos questionar se a produção de *Jubiabá* faz parte de uma trilogia, ao lado de *O Amuleto de Ogum* e *Tenda do Milagres*. Nelson solicitará a Jorge Amado a autorização para mais uma vez efetivar a realização da obra cinematográfica, que lhe é concedida. Dessa vez escolherá adaptar o romance homônimo de 1935.

A religião de matriz africana já foi explorada por Nelson, sob a perspectiva da umbanda em um ritual de “fechar o corpo” em *O Amuleto de Ogum*; em *Tenda do Milagres* aborda-se a perspectiva sociocultural, vivida por um cientista mulato e frequentador do candomblé. Agora, com *Jubiabá*, o encaminhamento temático soará mais “leve”, ou seja, o mundo social e cultural da Bahia não é submetido ao vetor da análise sociológica, como próprio Nelson diz:

De certa forma, eu já tinha feito o *Jubiabá* no *Rio, 40 graus*. [...] Tem muito de *Jubiabá* no *Rio, 40 graus*”. _Como tinha de *Tenda dos Milagres* em *O amuleto de Ogum*. Só que agora não há a preocupação de pensar na mensagem [...] Nelson não tergiversa: “ É uma história de amor mesmo”. Dessa vez, Jorge Amado não participou da adaptação nem das filmagens. Mas o roteiro foi no fundamental seguido, meio aos improvisos com as elipses com Baldo adolescente e adulto. No decorrer das filmagens, Nelson constatou que Luís Santana (o Baldo adolescente) rendia muito bem como ator, e quis aproveitá-lo mais: então inventou as elipses dos dois Baldos, o adulto virando adolescente nos momentos de raiva, de rebeldia. A história ganhou mais força e beleza. A fotografia esplendida de José Medeiros despojada, sem rebuscamento, muito claro e escuro”, como o próprio JM define. Já segundo Nelson, “quem gosta de pintura deve lembrar de Pancetti, Di Cavalcanti”. E o filme transmite mesmo um imenso prazer pela beleza, a liberdade poética, o cinema pelo cinema. Nem o discurso de Baldo ou as palavras de *Jubiabá* no fim tem qualquer efeito professoral. (SALEM, 1996, p. 376-377).

Nelson Pereira dos Santos parece não se ater à necessidade de seguir “à risca” o traçado narrativo do romance de Jorge Amado. Assim, escolhe alguns momentos da trajetória

dos personagens, deixa outros de lado ou os atenua. Desse modo, o filme dá ênfase à história de amor de Baldo por Lindinalva. De todo modo, assim como no romance de Jorge, narra-se a trajetória do herói, Baldo, pontuando uma série de peripécias, de lances de superação. *Jubiabá*, nesse sentido, é um filme “cheio de aventuras”.

A propósito, em *Imagens Amadas*, João Batista de Brito, apresenta as seguintes considerações a respeito do uso do roteiro aberto e do roteiro fechado:

Sabe-se que há diretores que trabalham em cima de “roteiros de ferro” seguidos a rigor, e outros que criam de improviso a partir de um “roteiro aberto”, constantemente modificados, de forma que infinitamente variável pode ser a distância entre um roteiro e o filme que dele resultou: o tanto que aconteceu durante as filmagens e durante a montagem do filme responde por essa variação e por essa distância.(BRITO, 1995, p. 214).

Como dissemos, o roteiro optou por dar vazão à história de amor entre os protagonistas, deslocando para um segundo plano a dimensão da luta político social a ser encampada pelo personagem, seu desperta da “consciência de classe”, tão propalada no final do romance. Ao mesmo tempo, a temática racial defendida em filmes anteriores, como em *Tenda dos Milagres*, é mantida em *Jubiabá*. Há, portanto, uma articulação: explorar a relação amorosa do personagem negro e periférico e a menina loura e rica filha de um comendador como motor conflituoso entre classes e etnias.

O filme anuncia logo nas primeiras cenas a loucura da tia Luzia (Ruth de Souza), que após a internação no hospício, falece. Seu sobrinho, Baldo, é órfão de mãe e filho de pai desconhecido. O menino do morro do Capa Negro, Antônio Balduíno, também chamado por seus moradores de Baldo (Antônio Santana), recebia a proteção do Pai de Santo Jubiabá (Grande Otelo), e enxergava no pai de santo a figura de um líder religioso e portador de uma dimensão ética que o acompanhará, a luta pela dignidade do negro face a opressão racial.

Após a internação da tia, Baldo é levado para viver na casa do comendador Ferreira (Raymond Pellegrin). Lá chegando conhece a filha do comendador, Lindinalva (Tatiana Issa) por quem se afeiçoa desde o primeiro instante. Entretanto, sofrerá racismo por parte da funcionária da casa, Amélia (Catherine Rouvel), que o persegue desde a infância e diz no dia da sua chegada: - Isso não vai dar boa coisa, um negro aqui dentro!

Nessa parte inicial do filme uma cena em especial pontua o caráter de “candura” do despertar amoroso dos personagens Baldo e Lindinalva. Na tela vemos as crianças brincando, colhendo goiabas no quintal da casa. Ouvimos uma música cuja tonalidade lírica demarca claro sentimentalismo de vetor idealizante. Da janela, Amélia os observa, caracterizando-se

como personagem oposta à felicidade de uma convivência “pura” e exilada da realidade de abismo social e étnico. Em um plano geral Baldo sobe na árvore. Há um corte, quase um close. Depois há um close em Lindinalva, um emoldramento que sublinha seu rosto “cândido”. O tom é, pois, de encantamento, afirmação de uma atmosfera idílica. Com o agenciamento de planos e contra planos, os olhares das crianças se cruzam. Volta-se para um plano geral para a imagem de Amélia que os observa da janela. A iluminação natural presente nessa cena – no trabalho de fotografia de José Medeiros – corrobora o lastro que parece ter tomado de empréstimo do Romantismo (Casimiro de Abreu, por exemplo) a tópica do encontro amoroso pleno da infância. Assim, o filme de Nelson Pereira dos Santos encaminha-se para uma dimensão convencional: fornece ao espectador um caminho conhecido, clichê, aliás, ao recorrer ao repertório romântico tão disseminado, o da idealização amorosa em seu momento de maior “pureza”, a infância.

Figura 16 - Lindinalva e Baldo crianças.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Figura 17 - Amélia observa as crianças da janela.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Chegado à adolescência, o relacionamento entre Lindinalva, interpretada pela atriz (Françoise Goussard) e Baldo (Luis Santana), se torna cada vez mais estreito, ou seja, de afirmação do afeto. A moça possui profundo carinho pelo rapaz, há trocas de olhares entre eles. No gerenciamento dos planos, os olhares partem sempre de Antônio Balduino para Lindinalva.

Sabemos que Jorge Amado possui um universo compatível com certa atmosfera de tom folhetinesco. Assim, o filme sublinha, desde o início, o caráter folhetinesco da obra do escritor baiano: dispõe os caracteres em tipificações bastante reconhecíveis: o negro explorado, a menina mimada, o coronel explorador e cruel, a criada revoltada etc. Dessa forma, o filme se dirige a um tratamento bastante palatável, a uma dimensão própria do espetáculo franqueado a largas camadas de público.

Não por acaso, certo dia os dois adolescentes vão ao cinema (e não deixa de ser curiosa a dimensão metalinguística) assistir a um “filme de amor” francês que se exhibe tanto aos dois quanto a nós, espectadores, como um “folhetim cinematográfico” em que um casal tem que se separar; os personagens se despedem em uma estação de trem. Há aqui uma projeção – prolepse – da história de Baldo e Lindinalva.

Figura 18 - Cena do “filme de amor” francês no cinema.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Como sabemos, tal marca de idealização contraria uma das matrizes fundamentais do início da carreira cinematográfica de Nelson, o Neorealismo italiano. O que vemos em *Jubiabá*, a aderência a história de amor com ingredientes muito marcados e explorados, aliás, pelo cinema de *mainstream* hollywoodiano, contraria radicalmente *Rio 40 Graus* e *Vidas Secas*, tão marcados pelo Neorealismo. Por outro lado, pode-se dizer que a narrativa do romance de Jorge Amado convida a adaptação e Nelson a incursionar pela história de amor com tal eco da cultura romântica, marcada por grande parte da literatura em prosa do século XIX (sobretudo o romance de folhetim) e alastrada no âmbito da cultura comercial do século XX.

Figura 19 - Baldo e Lindinalva Adolescentes.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Após voltarem do cinema, Baldo e Lindinalva sentam-se na escada em frente à porta da cozinha e conversam. Na cena, a atriz está em um degrau acima do ator. Tal arranjo na encenação situa a superioridade da menina rica em relação ao menino negro criado em sua casa desde a infância. Embora vivam a idealização do amor, é demarcado o fosso entre classes sociais articulada à herança escravocrata brasileira.

As composições das cores nos figurinos dos personagens são claras, contrastando com o céu, totalmente negro. Há, de fato, a marcação de uma oposição entre a associação amorosa dos personagens em contraste com a escuridão do fundo: a camisa de Baldo é branca, o vestido de Lindinalva é branco com estampas pequenas da cor azul, o laço enfeitando em seu cabelo louro é da cor azul claro. Quanto aos objetos que compõem o cenário da casa, foram utilizados tons claros e escuros. Se há um fosso social e étnico entre os dois personagens, a dualidade dos tons evidencia-se na tonalidade da cor da pele dos atores.

De todo modo, a sequência investe em sublinhar o olhar de Baldo para Lindinalva, mas o conflito se apresentará, muito sublinhado. Ao fundo, Amélia passa roupa. Ela acaba se distraíndo, observando os jovens e queima o dedo. Imediatamente solta um palavrão e Baldo pergunta: “O que foi, bruxa?” Amélia responde: “Meta meta-se com a sua vida, você pensa que eu não percebi? Você estava olhando as coxas de Dona Lindinalva. Sempre de olho nas coxas dela, seu negrinho safado, sem vergonha. Seu Demônio! Sempre expiando ela pelo buraco da fechadura, na hora do banho, na hora de se vestir. Sempre atrás dela!” Em seguida, a criada aproveita que o comendador está se arrumando para sair e fala alto: “Sempre olhando

para as coxas de Dona Lindinalva, observando ela tomar banho olhando pelo buraco da fechadura. O comendador aparece na cozinha. Reproduzamos o diálogo:

- Comendador: O que está acontecendo aqui?

- Amélia: Esse negro está sempre olhando para as coxas de Dona Lindinalva, correndo atrás dela como um cachorro!

- Comendador: É verdade Baldo? Então, seu sujo, eu te trato como um filho e é assim que você me paga? Vem aqui! Vem aqui!

O menino nada fala em sua defesa. O comendador tira seu cinto e vai atrás de Baldo.

Ouvimos o barulho das cintadas enquanto o comendador diz: “Vem aqui seu negro sujo, sem vergonha, cachorro, miserável, morre, morre!”.

Amélia sorri enquanto o menino é espancado.

4.3 Cenas de Baldo e Lindinalva Adolescentes

Figura 20 - Baldo Olhando para Lindinalva.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Figura 21 - Baldo e Lindinalva sentados na escada da cozinha.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Figura 22- Baldo e Lindinalva olhando para o comendador que está com o cinto na mão prestes a bater em Baldo.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Na cena abaixo, enquadrado em um plano médio, está o comendador Ferreira, com um cinto nas mãos e prestes a bater em Balduíno. No instante em que Amélia acusava Antônio Balduíno a câmera se movimenta em um *travelling* em direção à personagem raivosa que caminha em direção aos personagens Baldo e Lindinalva, A câmera passeia para acompanhar Lindinalva, que se levanta, abaixa a cabeça e permanece olhando para o chão. O comendador aparece na porta e pergunta o que está acontecendo e Amélia profere suas acusações, as quais

são o estopim para deflagrar a surra que Ferreira aplica em Baldo. Tal arranjo cinematográfico dispõe uma clara tipificação dos personagens, em uma ação que dispõe o maniqueísmo, em que não entram meios tons.

O cenário em que se encontra o comendador é formado por uma parede azul clara e marrom. A cor marrom está presente na sua gravata que mescla tons terrosos e um cinza claro, seus suspensórios são bege claro e se harmoniza com a camisa branca. Tal figurino é um qualificativo de classe social. O vestido de Amélia é cinza claro com estampas florais e seu avental é branco. A personagem é enquadrada em um plano médio sorrindo enquanto o menino é espancado. Com tudo isso compõe-se a tipificação dos personagens e suas ações bem marcadas: comendador cuja violência contrasta com a candura de Baldo e Lindinalva.

Figura 23 - Comendador com o cinto na mão para bater em Baldo.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Figura 24 - Amélia sorri enquanto Baldo apanha do Comendador.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Corta-se para o menino pulando o muro com a camisa rasgada e com manchas de sangue. O adolescente corre pelas ruas escuras na noite; o tom da sua pele às vezes parece se dissolver na escuridão noturna. O som extradiegético vem de uma canção (composta por Gilberto Gil e interpretada por Gal Costa) que sublinha o remate da sequência com dividendos dramáticos: Baldo foi oprimido pela “casa grande” e escapa para a liberdade das ruas.

Vale, aliás, destacar que a trilha musical do filme foi elaborada por Gilberto Gil. A canção que se ouvia recebeu o nome de Lindinalva. Sua letra narra o nascimento de Baldo para a liberdade, sua investida para o enfrentamento da vida:

Lindinalva (Gilberto Gil)

A seta indicando vida
 Apontava pra ladeira
 Por onde viria o grande amor
 Numa tarde colorida
 Descendo daquele morro
 Junto com o batuque do tambor

Como um príncipe encantado
 Bem preto como o carvão
 Anjo negro iluminado
 Um cântico de ressurreição
 Aparecer na cozinha
 E ir brincar no quintal
 Um sol negro iluminado
 Um raio prum pobre coração

A seta indicando vida
 Passava por um destino
 Sem que ninguém percebesse bem
 A seta indicando vida
 - O Cupido - era cuspida
 Repelida e atirada além

E o príncipe encantado
 Bem preto como o carvão
 Iria embora pra sempre
 Pra sempre deixando solidão
 (GIL, 1987).

Sublinha-se na cena de fuga de Baldo, pois, um caráter de idealização do personagem, sua gênese como um ser a louvar e lutar pela liberdade, aspecto caro ao romance de Jorge Amado. Se na adolescência e infância ele é um cativo que parece embevecido pelo amor romântico e ao mesmo tempo sofre as penas da opressão, sua fuga é alegoria de uma utópica emancipação. Enquanto transcorre a canção, destaca-se na tela o corpo de Baldo, iluminado e às vezes obscuras; quando ele tira a camisa, entra no campo de luz e se ilumina.

A utilização da música no cinema pode se encaminha a duas maneiras, de acordo com João Batista de Brito:

Explorando o conceito de diegese, podemos falar, dentro de um filme, em elementos homodiegéticos e elementos *heterodiegéticos*. Um bom exemplo pode ser dado com o uso que normalmente é feito com a música no cinema. Uma música que a protagonista escuta é homodiegética: uma música que seja audível para os espectadores, mas não para os personagens do filme, seria heterodiegética, no sentido de estar “fora” da diegese, embora não esteja fora do efeito conjunto que o filme como um todo provoca. (BRITO, 1995, p. 204)

Figura 25 - Baldo fugindo de casa depois de ter apanhado.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Se a cena da fuga de Baldo da casa em que vivia é acompanhada pela canção, que recebeu nome de Lindinalva, música heterodiegética, seu efeito é de exaltação, apologia do ato de se libertar em sua ressonância utópica. A canção “fala” com a câmera, adere a ela na glorificação do ato do personagem. Essa canção, aliás, acompanha toda a sequência de atos desde o instante em que Baldo foge de casa, até o momento em que se refugia nas areias da praia.

A câmera acompanha Baldo, que pula o muro da casa do comendador, suas costas estão ensanguentadas e sua camisa foi rasgada. O jovem sai correndo pelas ruas da cidade de Salvador. Esses movimentos são registrados em *travelling*, o que sublinha o dinamismo e a ação “venturosa” do personagem. O tom de sua pele negra se mistura com a escuridão da noite. Nas ruas da cidade destacam-se casas coloridas, simbolizando inclusive o “nacionalismo”: as cores da bandeira nacional estão ali, em uma verde ao lado de uma casa

amarela com janelas azuis, ao lado de várias casas brancas.

4.4 Sequências de ações de Baldo, das ruas à praia

Em um plano sequência, o personagem, depois de correr pelas ruas escuras, chega à praia. Exausto, se joga na areia, fecha os olhos. Baldo aparece se masturbando e vem o close no rosto de Lindinalva, uma fusão de dois planos, Baldo e Lindinalva olhando para a câmera. Tal gerenciamento afirma, de modo praticamente “didático”, a associação amorosa entre os personagens, posta agora em vetor de sexualidade adulta.

A iluminação da sequência de cenas é repleta de uma escuridão em que se acentua ao tom da pele do personagem. Como no momento em que Baldo corre pelas areias, seu corpo parece um vulto. Tal escuridão naturalmente possui ressonâncias semânticas, a escuridão da alma machucada de Antônio Balduíno, que sem lugar para morar se torna o chefe do bando dos moleques de rua, momento posterior da narrativa.

Figura 26 - Baldo correndo pelas ruas de Salvador.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Figura 27 - Baldo correndo nas areias da praia.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Figura 28 - Baldo se masturba pensando em Lindinalva.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Figura 29 - O Rosto de Baldo se funde ao de Lindinalva, os dois olham para a câmera.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

4.5 Baldo e os meninos de rua

Antônio Balduino encontra abrigo na cidade e passa a chefiar um bando de moleques que se especializam em pedir esmolas. A presença de meninos estabelece clara relação de intertextualidade com outra obra de Jorge Amado, *Capitães de Areia*. Também como ali, o bando de Antônio Balduino é organizado, a divisão do dinheiro arrecado com as esmolas é dividido diariamente em porções iguais entre seus integrantes, composto tanto por meninos como por meninas. A vivência de Baldo pelas ruas de Salvador é descrita no romance de Jorge Amado em um capítulo específico, “Mendigo”. Destacamos um trecho:

Antônio Balduino agora era livre na cidade religiosa da Bahia de Todos os Santos e do pai-de-santo Jubiabá. Vivia a grande aventura da liberdade. Sua casa era a cidade toda, seu emprego era corrê-la. O filho do morro pobre é hoje o dono da cidade. Cidade religiosa, cidade colonial, cidade negra da Bahia. Igrejas suntuosas bordadas de ouro, casas de azulejos azuis e antigos, sobradões onde a miséria habita, ruas e ladeiras calçadas de pedras, fortes velhos, lugares históricos, e o cais, principalmente o cais, tudo pertence ao negro Antônio Balduino. (AMADO, 2012, p. 61).

Uma vez que o filme realiza cinematograficamente a tipificação própria do romance de Jorge Amado – o que, aliás, comparece de modo geral na obra do escritor, ou seja, mais do que personagens, trata-se de tipos os actantes de suas narrativas – a representação que se faz na tela possui caráter de abarcar tantos outros: malandros, mulatas sensuais, meninos de ruas, capoeiristas, pais de santo, lavadeiras, operários, burgueses opressores etc. Para compor tal fase da vida do personagem que corresponde à vida de tantos outros meninos de rua, comparecem planos abertos para engendrar o cenário e ambientar o espectador. Assim, nosso olhar, direcionado pela câmera, passeia junto com os garotos na capital da Bahia. Novamente, a sonoridade trazida pela música extradiegética aparece; dessa vez a faixa sonora traz certa vibração e alegria, em consonância com a atmosfera de liberdade dos garotos. A liberdade dos meninos e sua força também são retratados pela escolha do ângulo em *contraplongée*.

Figura 30 - Baldo subindo a ladeira com os meninos de rua.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

A sequência nas ruas faz eco à abertura do filme, pois na cena de abertura Baldo corre livremente com seus amigos pelas ruas do Morro do Capa Negro, local onde nasceu e viveu sua primeira infância até o dia em que sua tia Luiza foi internada no hospício e depois faleceu. A correspondência das cenas pontua um eixo temático, a liberdade, a qual parece, agora, como uma dimensão “inerente” do personagem: um ser “vacionado” à liberdade.

Figura 31 - Abertura do Filme Jubiabá, Baldo corre com seus amigos nas ruas do morro do Capa Negro.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Na mesma sequência, nas ruas, os meninos chegam a um ponto histórico da cidade e aproveitam a presença de turistas e dos moradores da capital baiana que passeiam pelo local para buscar algum recurso. Se apresentam formando uma roda de capoeira; enquanto uma dupla de garotos luta capoeira, outros batem palmas e cantam para chamar a atenção dos que assistem. O uso do plano geral acolhe a movimentação dos corpos e da paisagem, em uma espécie de “quadro vivo”.

Figura 32 - Os Meninos se apresentam em uma roda de capoeira.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Figura 33 - Baldo e Gordo recolhem as esmolas.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Como outra forma de arrecadar dinheiro, há o pedido de esmolas nas ruas. Algumas pessoas doam e outras reclamam. Um pedestre diz para Baldo: “Vai trabalhar vagabundo!” Em certa ocasião, enquanto Baldo e Gordo pediam esmolas, Gordo foi em direção a duas senhoras, sem saber que se tratava de Amélia e Lindinalva. Quando Baldo vê as mulheres fica indignado e fala para o amigo:

- Baldo: Vamo cai fora!

- Gordo: O que foi Baldo?

- Baldo: Nada, eu conheço essa gente! Brancos de merda, filhos da puta!

Revoltado, o menino se levanta e vai pedir esmola para um senhor.

- Baldo: Me dá dinheiro aí!

- Pedestre: Sai pra lá seu negrinho!

Baldo tira uma faca da cintura e ameaça: “me dá o dinheiro; me dá o dinheiro”. Com medo o homem passa-lhe dinheiro. Enquanto Baldo e Gordo fogem, o homem grita: “Vou chamar a polícia! Ladrão! Ladrão!” No dia seguinte, o bando está sentado em uma escadaria e reaparece o homem, acompanhado da polícia. Ele aponta para Baldo e diz que o jovem é o chefe do bando. A polícia chega batendo nos moleques com cassetetes e os leva para a delegacia. Lá chegando, são mais uma vez espancados e passam a noite na cadeia. Enquanto apanha, Baldo relembra a infância no quintal da casa de Lindinalva. Aí, comparece o *flashback filme*, o que reafirma o caráter idílico-romanesco. Na cena, a presença da câmera subjetiva deflagra o olhar sentimentalmente investido de Baldo a Lindinalva. Como se sabe, o uso da câmera subjetiva busca gerar empatia no espectador, pois com ela o espectador “vê” pelos olhos do personagem. Nesse momento, uma aproximação/empatia que busca enaltecer o sentimento amoroso de Baldo ao contrastá-lo à atmosfera opressiva da cadeia.

O flashback é, com efeito, recurso utilizado por Nelson em diversas cenas. A presença do rosto de Lindinalva olhando para ele enquanto ele a pega no colo e a ajuda a descer da árvore do quintal da casa da moça é um desses momentos. Assim, no filme o rosto da moça sorrindo para Baldo, pelo filtro da câmera subjetiva, comparecerá todas as vezes em que o personagem estiver com uma mulher, sinalizando que Baldo busca em todas Lindinalva. A respeito da utilização do flashback no cinema, João Batista de Brito conceitua:

O flashback tem um papel fundamental no efeito geral que o filme provoca. Vejam que, diferentemente do que se dá na literatura, todo o tempo no cinema tende a ser sentido como presente, ao que se atribui normalmente a força da imagem. Presa ao esquema linguístico, a ficção literária não consegue narrar o passado fazendo abstração das modalidades verbais que o marcam, ao passo que o filme- que apenas mostra, sem enunciar – faz isso muito bem. O resultado é que o valor dos processos analépticos nunca é o mesmo nas duas artes. (BRITO, 1995, p. 187).

Figura 34 - *Flashback* Fílmico: Lindinalva brincando com Baldo.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Depois de recordar a infância, um corte colhe o espaço da cela escura. Mais uma vez, o filme incursiona pela notação semântica que contrasta luz/clareza e escuridão/negror. Escuro é o tom da pele dos garotos do bando de Antônio Balduino. À noite, não há iluminação na cela, o que aponta para a falta de amparo em que os garotos se encontram. Amanhece o dia, a claridade sinaliza, no espaço para além das grades, a liberdade das ruas. Os meninos são liberados e o último a sair da cela é Baldo, a quem um policial adverte: “Pra rua!.Se voltar aqui será pra sempre!”. Liberdade e encarceramento são sublinhados com forte contraste de iluminação, na qual dos corpos recortam-se as silhuetas.

Figura 35 - Cela escura denota o abandono dos garotos.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

4.6 Baldo de volta ao morro do Capa Negro

Figura 36 - Pai Jubiabá examinando os machucados de Baldo.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Desesperado, após sair da cadeia, Baldo procura Pai Jubiabá, que o recebe e vê as marcas no corpo do garoto, provenientes do espancamento. Um corte introduz a cena seguinte, já representando a fase de Antônio Balduíno em que está integrado ao morro, inserido no mundo no terreiro de Pai Jubiabá em uma cerimônia do candomblé. Antônio Balduíno toca tambor no terreiro do Candomblé. Tal cena possui certa dimensão “documental”, principalmente pela presença do som direto, faixa musical diegética, sem se postar como “comentadora externa” dos eventos. Mulheres dançam ao som de atabaque, agogô, cabaça e chocalho em uma atmosfera em que a festa coletiva e o ritual estão fundidos.

Figura 37 - Ambientado ao morro Baldo tocando tambor no terreiro de Pai Jubiabá.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Figura 38 - As baianas girando em círculo na cerimônia do Candomblé.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

A *mise-en-scène* é acompanhada pelo figurino de roupas brancas, colares, turbantes, instrumentos musicais e pela ação ativa do pai de santo. Na cerimônia, ele ergue as mãos como sinal de reverência às entidades. Ao lado dele, mulheres dançam formando uma roda ao som dos instrumentos musicais. Entre ela, a menina Maria dos Reis (Alexandra Marzo), adolescente e bela que chama a atenção de Antônio Balduino. Aqui, o filme traduz à tela o capítulo do romance de Jorge Amado em que a menina é “derrubada” pelos orixás Oxadiã e Oxalufã. O romance *Jubiabá* narra essa passagem do seguinte modo: “Foi quando, de súbito, Oxalá, que é o maior de todos os orixás, e que se divide em dois – Oxadiã, que é o moço, Oxalufã, que é o velho –, apareceu derrubado Maria dos Reis.” (AMADO, 2008, p. 100). O filme de Nelson Pereira traz o universo de rituais das religiões de matrizes africanas mais uma vez para sua obra, entretanto, difere do romance, uma vez que este enfatiza pôe em primeiro plano a figura do pai de santo Jubiabá na capital baiana, já o filme constrói a cena da cerimônia religiosa explorando o conjunto de quem dela participa (as babalorixás, os tocadores de atabaque etc) e com isso ambienta o espectador no espaço social e cultural.

Para a progressão da diegese fílmica, uma cena de *Jubiabá* traz uma sequência do romance com a personagem Maria dos Reis, interpretada pela atriz Alexandra Marzo, que vive uma experiência religiosa em um terreiro do candomblé.

Figura 39 - Dos Reis vivendo uma experiência no terreiro.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Figura 40 - Dos Reis em transe



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Figura 41 - Pai Jubiabá na cerimônia do Candomblé



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Em seguida, Antônio Balduino marca um encontro com a menina Dos Reis em uma igreja, e ao sair de lá eles caminham tranquilamente quando o namorado da jovem, o tenente Ozório do 19º Batalhão, os veem. Começa uma briga entre ambos e Baldo sai vencedor, a polícia chega. Luigi, um empresário do Boxe que observava a contenda, o ajuda a despistar a polícia, e em seguida ele propõe se tornar o empresário do jovem e marcam um encontro no dia seguinte no bar Lanterna dos Afogados. A conversa entre eles é rápida, Baldo sai correndo. Assim, de modo breve, a organização de tais eventos serve para a economia da diegese iniciar a fase em que Baldo se tornará lutador de boxe.

Corta-se para um plano de Baldo deitado na cama com Dos Reis. No quarto, beijam-se, e surge na tela a imagem de Lindinalva e começa a tocar a melodia de Gilberto Gil interpretada por Gal Costa, que nessa altura identificamos como música tema de Lindinalva e Baldo. No lugar de beijar Dos Reis é Lindinalva quem está nos braços de Baldo, recurso simples e “eficiente” para indicar a projeção subjetiva amorosa de Baldo.

Vale sublinhar na cena, que se associa à da saída ou fuga de Baldo da casa do comendador, a qual já comentamos, que ao retorno da canção e o delineamento cinematográfico geral são inscrições claras de um regime audiovisual bastante associado à comunicação franca com o espectador no âmbito do *mainstream*. Trata-se, pois, de um flagrante em que o cinema de Nelson está enfaticamente afastado das proposituras do Cinema Novo. Nesse sentido, ao lugar da crueza de Rio Zona Norte e Vidas Secas, a opção é de associação ao *espetáculo*. Deitados na cama, a cena utiliza um movimento de câmera em uma grua, fazendo com que o olho da câmera se desloque para o alto. Tal aspecto parece encaminhar o público ao que Robert Stam chama de “efeito ideológico”. Diz Stam:

Deve-se atentar não apenas ao “efeito psicológico” que manipula as pessoas no sentido de torná-las cúmplices das relações sociais existentes, mas também ao substrato da fantasia utópica que está além das relações, por intermédio do qual o meio se configura com uma satisfação projetada daquilo que é desejado. (STAM, 2013, p. 339).

Figura 42 - Baldo beija Dos Reis.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Figura 43 - Baldo vê a imagem de Lindinalva enquanto beija Dos Reis.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Da cena de amor entre Baldo e Maria dos Reis/Lindinalva corta-se para o bar Lanterna dos Afogados, local marcado para a conversa com o empresário de Box Luigi (Julien Guiomar); ambiente alegre, cheio de pessoas dançando e conversando. O figurino dos personagens é vibrante, marcado por cores vivas e muito chamativas. Mulheres usam vestidos de cetim cor de rosa, vermelho, laranja, roxo e estampados, configurando a ideia de festa e alegria nesse ambiente. Ao som de um samba de Batatinha, que interpreta o personagem Zé Camarão, a câmera destaca o canto e o acompanhamento musical. Trata-se, pois, de faixa sonora diegética como na cena do canto ritualístico do candomblé. A voz do cantor persiste enquanto a câmera faz um movimento que enquadra Luigi, que está dançando com uma mulher. Quando o empresário vê Balduíno passar por ele, Luigi para de dançar e eles se sentam em uma mesa do bar. Sai-se então de um plano para um fechado, próximo de Antônio Balduíno e Luigi; estabelece-se o “jogo” de campo-contracampo, que dinamiza o diálogo:

- Luigi: Já lutou boxe?
- Baldo: Sou capoeira.
- Luigi: Vou fazer de você um campeão!
- Baldo: Como?
- Luigi: Se você quiser, se te der vontade. Eu sou empresário de boxe e eu já fabriquei muitos lutadores e nesse momento fazem carreira em todas as partes do mundo [...]. Eu posso te levar para o Rio, Estados Unidos.
- Baldo: Aceito!

Figura 44 - Sambista Batatinha no bar Lanterna dos Afogados.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Figura 45 - Luigi convida Baldo para ser seu empresário de Boxe.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Figura 46 - Baldo aceita o convite para se tornar lutador de boxe.



Fonte: Filme *Jubiabá*, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Vale destacar tal uso da relação campo/contracampo nessa cena de diálogo para um breve cotejo com uma cena célebre de *Vidas Secas*. A comparação parece proceder, uma vez que nos dois casos o arranjo de planos se dá em ambiente fechado, com a panificação acompanhando as falas dos personagens. A comparação leva à percepção de uma curiosa divergência. No filme de 1963, dentro do casebre, resguardados da chuva, Fabiano e Sinhá Vitória falam e os planos os recortam. Falam, mas não dialogam. Assim, os planos vão se sucedendo, ora com Fabiano, ora com Sinhá Vitória. Até que em um plano que recorta Fabiano, por exemplo, escuta-se a voz de Sinhá Vitória (em outros ocorrerá o inverso), o que promove certa confusão no áudio, cujo efeito de sentido é de que os personagens, ao trazerem suas aspirações e memórias, mais monologam do que dialogam. Tal “entulho” sonoro é solução criativa distante do modo convencional e palatável da cena de diálogo entre Baldo e Luigi. Pode-se dizer que a crueza e a força inventiva de *Vidas Secas* perdeu terreno para o modo convencional de *Jubiabá*, que ordena os eventos narrativos de modo tímido e fica longe das soluções criativas arrojadas no processo de adaptação.

Em seguida, um plano se volta a imagem para o músico Batatinha que encerra sua apresentação e a plateia aplaude. Nesse momento é aplicado um *raccord de movimento* que conecta sequência do bar com o que ocorrerá no ringue de boxe. Tal *raccord* funciona como mecanismo a serviço do espetáculo cinematográfico no cerne da economia da diegese.

Figura 47 - Os clientes do bar aplaudem o sambista Batatinha.



Fonte: Filme

dos Santos, 1987

Jubiabá, Diretor Nelson Pereira

Figura 48 - *Raccord* de movimento.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

A estreia de Baldo como lutador de boxe é coroada vitória decidida nos últimos minutos. Nas paredes do bar Lanterna dos Afogados há jornais destacando a vitória. Enquanto os fãs comemoram felizes, chega ao bar um empresário de boxe que oferece cem mil réis para que Balduíno perca a luta do dia seguinte. Baldo aceita o dinheiro e depois empurra o empresário para fora do bar, mandando ele ir embora, e este deixa o bar chamando Baldo de ladrão. Antônio Balduíno fala alto para todos os presentes no estabelecimento quis comprá-lo, mas não conseguiu e convida a todos a beberem com seu dinheiro.

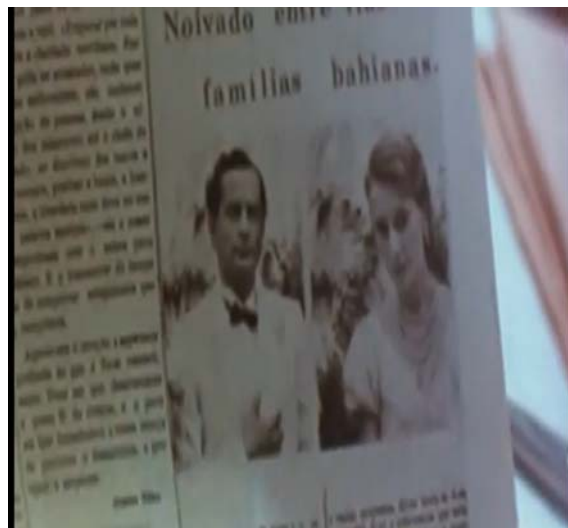
Figura 49 - Baldo aceita o dinheiro para perder a luta.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

A comemoração ia bem, até que Baldo lê no jornal a respeito do noivado de Lindinalva. Ouvimos a “música tema” do casal Baldo e Lindinalva ao fundo, caracterizando a tristeza do rapaz. Ressurge um plano com a imagem de Baldo adolescente, sentado e com o jornal nas mãos dizendo: “brancos de merda, filhos da puta”.

Figura 50 - Baldo vê no jornal a notícia do noivado de Lindinalva.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Figura 51 - Imagem de Baldo adolescente lendo a notícia do noivado e começa a proferir palavras.



Fonte: Filme *Jubiabá*, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Gordo tenta impedir que seu amigo fique bêbado pois tem uma luta importante no dia seguinte, fala para Baldo esquecer essa mulher, mas tudo isso é em vão. No ringue o plano recorta Baldo com uma câmera trepidante, a sua imagem fica desfocada indicando ou sugerindo a embriaguez do personagem. Aqui também não se deve desperdiçar um lance de cotejo com *Vidas Secas*. Afinal, o filme de 1963 tem na trepidação da câmera um de suas marcas fundamentais, expediente que provêm da inflexão do documentário (principalmente *Aruanda*, de Linduarte Noronha) como dimensão da *estética da fome*: a câmera é leve e trepida em associação ao próprio mundo precário em que vivem os retirantes. Assim, o filme não “fala da seca”, mas incorpora cinematograficamente uma propositura que é a própria seca, a própria fome; a carência de recursos técnicos resulta em força expressiva, em linguagem de um cinema de terceiro mundo. Em *Jubiabá*, por sua vez, a trepidação não se apresenta como recurso de precariedade, mas efeito “de estilo”, o qual mimetiza a situação específica do personagem na diegese, sua embriaguez e, ao mesmo tempo, o solavanco acompanha os lutadores no ringue.

Em *Jubiabá* a música tem presença constante, operando para sublinhar a atmosfera emocional que envolve os personagens e, ao mesmo tempo, portar um conteúdo, nas letras, que faz uma espécie de apoio ou comentário à temática do filme, a opressão do negro e sua luta por superação. Do ringue em que Baldo está estirado após sua derrota, Gordo o carrega. Então ouvimos uma voz feminina entoando a bela canção “É Doce Morrer no Mar”, de Dorival Caymmi. Corta-se para um plano de uma mulher, a cantora. A escuridão da noite atravessa a imagem e vemos um céu negro e os rostos das pessoas da embarcação que

transporta Baldo e Gordo. A canção e sua letra oscilam entre melancolia e serenidade, elementos que se associam à perda, tanto amorosa (Lindinalva) quanto no ringue. A tristeza da melodia diegética conversa com a tristeza do coração do jovem negro, a sua letra fala de um marinheiro que morreu no mar e foi recebido por Iemanjá, tornando-se seu noivo:

É Doce Morrer no Mar (Dorival Caymmi)

É doce morrer no mar
 Nas ondas verdes do mar
 É doce morrer no mar
 Nas ondas verdes do mar

A noite que ele não veio foi
 Foi de tristeza pra mim
 Saveiro voltou sozinho
 Triste noite foi pra mim

É doce morrer no mar
 Nas ondas verdes do mar
 É doce morrer no mar
 Nas ondas verdes do mar

Saveiro partiu de noite foi
 Madrugada não voltou
 O marinheiro bonito
 Sereia do mar levou

É doce morrer no mar
 Nas ondas verdes do mar
 É doce morrer no mar
 Nas ondas verdes do mar

(CAYMMI, 1954).

Outra ocorrência musical com a mesma função de sublinhar o amor entre Lindinalva e Baldo se dá na casa da moça – período em que tem uma noite de amor com seu noivo. Ao fundo entra a “música tema”, a canção *Lindinalva* de Gilberto Gil. Na cena destaca-se a câmera em foco no rosto de Lindinalva iluminado, que passa a devanear com o amado. Juntos, em sua imaginação, ela posta um olhar para Baldo de contemplação. O moço por outro lado, ajoelhado à sua cama coloca, a mão na cabeça da moça, sugerindo uma espécie de prece, como se ele adorasse a imagem de uma santa.

Figura 52 - Lindinalva pensa em Baldo quando dorme com o noivo.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Vale a pena destacar que, em seguida, uma sequência é representativa da “funcionalidade” palatável e comunicativa do filme. No cabaré de Madame Zaira (Betty Faria), ao som veloz de um piano as pessoas riem e conversam animadamente. O caráter de comunicabilidade fluida se coloca na maneira com que Nelson conduz, nessa cena, uma panorâmica que acompanha os personagens que vão passando, destacando o colar que Tetê ganhou do comendador. A câmera panorâmica vai acompanhando as várias mãos que observam o colar, segue os personagens.

Figura 53 - As prostitutas veem o colar que passa de mão em mão.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Figura 54 - O amigo do Comendador Ferreira observa o colar que custou caro.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Figura 55 - O Comendador Ferreira coloca o colar no pescoço da amante, a prostituta Tetê.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

A história dá um salto e vemos Baldo e Gordo trabalhando em um canavial, onde enfrentam uma rotina de trabalho desgastante. No canavial, muitos homens trabalhando e pouquíssimas mulheres. Uma das mulheres é Arminda, uma adolescente. Em uma manhã, enquanto trabalhavam, o patrão de Baldo traz a notícia da morte da mãe da adolescente, a Sinhá Laura. Todos os trabalhadores fazem uma sentinela e velam a defunta, durante o velório, há muita bebida, Antônio Balduino acaba bebendo demais. Com um entendimento deturpado por causa da bebida, Baldo interpreta que o negro Filomeno está interessado na garota menor de idade.

Nesse momento, retorna o recurso tão recorrente no filme de associação ou transferência da imagem de Arminda com a de Lindinalva. Ora Baldo enxerga Arminda, ora enxerga Lindinalva. Longe dali, na capital Baiana, Lindinalva tem sua noite de estreia no prostíbulo de madame Zaia. A moça dança com um cliente que era amigo de seu pai, o homem bem mais velho que ela, tem aproximadamente a mesma idade que o pai da jovem e na hora que vão para o quarto a moça fantasia que está com Baldo adolescente. Assim, o filme demonstra o investimento à questão amorosa, levando, em larga medida, que a questão social ou emancipatória fique em plano recuado, quando muito, articulado ao encaminhamento da relação amorosa.

Figura 56 - Baldo enxerga Lindinalva quando olha para Arminda.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Figura 57 - Baldo esfaqueia Firmino.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Figura 58 - Lindinalva dança com o amigo de seu pai no prostíbulo.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Figura 59 - Lindinalva pensa em Baldo adolescente enquanto "dorme " com o amigo do seu pai.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Um plano geral traz a imagem da Bahia de Todos os Santos. Transportado em um barco está Antônio Balduino que retorna à terra natal depois de alguns anos fora. A escolha de enquadrar o rosto de Baldo é estratégica para destacar a cicatriz em seu rosto, resultante da briga com Firmino. Passeando pelas ruas, Baldo entra em um bar e encontra por acaso Luigi, este o convida para trabalhar em seu circo, o “famoso” Grande Circo Internacional.

Figura 60 - Imagem da Bahia de Todos os Santos.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Figura 61 - Primeiro plano, cicatriz no rosto de Baldo.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

No espetáculo circense, a dançarina Rozenda (Zezé Motta) arranca suspiros da plateia masculina. Descalça com sua saia rodada, ela dança levantando a saia. Vale destacar aqui o alinhamento com o “show” da atriz-dançarina. Ou seja, o discurso cinematográfico é aberto ao caráter de espetáculo da dançarina, que inebria o público na diegese e pode inebriar o

público na sala de cinema. O efeito é de total adesão. Como outra atração, Antônio Balduino luta a cada noite com um novo adversário, vestido uma capa cuja estampa parece de onça.

Ao contrário da adesão ao “espetáculo” da dançarina, tal representação de Baldo indicia o caráter de decadência do boxeador. De todo modo, em linhas gerais a sequência do circo é de adesão ao espetáculo; busca-se elidir ao máximo o distanciamento entre o espetáculo circense e o espetáculo do longa-metragem. A própria película é em si a própria atração, posta dessa vez em show circense. Tal “exibicionismo” é flagrante de distanciamento das proposituras cinemanovistas.

Figura 62 - Rozenda a dançarina do Circo Internacional.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Figura 63 - Luigi anuncia a luta de Baldo.



Fonte: Filme *Jubiabá*, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Figura 64 - Baldo vence a luta.



Fonte: Filme *Jubiabá*, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Após a sequência circense, *Jubiabá* se dedicará às sequências e cenas finais, com Lindinalva em decadência, vivendo como prostituta, sua aproximação com o filho, enquanto acompanhamos o despertar da consciência política de Baldo, sua adesão à greve dos trabalhadores de Salvador.

Destaquemos a sequência final, o reencontro de Baldo e Lindinalva, no prostíbulo em que ela está enferma. O encontro entre ambos se dá na entrada do prostíbulo. Lindinalva é enquadrada em *plongée*, a encenação, figurino e maquiagem destacam sua fragilidade e extrema decadência. Inicialmente ela aparece de costas para o espectador e de frente para Baldo e Gordo, em suas costas há luz intensa. Usando vestido bege, a cor esmaecida funciona como contraste aos tons azuis das roupas usadas em sua meninice. Seus cabelos estão desgrenhados, opondo-se ao esmero dos laços e fitas que usava quando brincava no quintal de sua casa com Baldo. Seus olhos sobressaltados sinalizam desespero. Se indicamos tais aspectos é para respaldar que o filme de Nelson, no seu momento de desfecho, carrega nas tintas do contraste; parece escrever com ponta grossa o delineamento típico de um dos gêneros (persistentes) na cultura audiovisual massiva: o melodrama.

Embora não seja o caso de recuperar aqui os traços do melodrama, parece-nos suficiente associar que a marca clara do gênero (naturalmente remodelado) neste final do filme coroa o percurso daquela comunicação palatável que o filme busca imprimir desde o início, o que marca franco desacordo da postura “seca”, anti-melodramática, de *Vidas Secas*. Afinal, se o início do filme investe no “idílio” romântico infantil, um mundo de paz e “pureza” entre Baldo e Lindinalva na infância, o final indicará o trágico da decadência, em chave de contraste drástico.

Figura 65 - Lindinalva pede cigarro para Baldo e Gordo.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Figura 66 - A moça bêbada implora por um cigarro.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Depois, algumas cenas acompanham Baldo no cais e seu paulatino envolvimento com a luta política. Certo dia, no final do expediente, Amélia vai procurar por Baldo no cais, vem buscá-lo para irem ao encontro de Lindinalva, que agoniza no leito de morte. Ao chegarem ao prostíbulo, ela está deitada em uma cama agonizando. A moça dá um abraço de despedida em seu filho, Baldo senta-se em uma cadeira ao lado da cama. O reencontro do casal acontece precisamente em momentos que imediatamente antecedem sua morte – e a cena investirá no caráter trágico-melodramático. Ao fundo há uma música instrumental com notas graves, que investem na atmosfera de desalento de melancolia.

Tal como em *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, aqui a morte sela a história de um amor impossível. No lugar da contenda entre duas famílias rivais, o preconceito racial e o abismo social são os impedimentos da vivência amorosa. Tal marca (a de um “romantismo” clichê, próprio da cultura comercial) encontra na exploração do close dos rostos do homem negro e da mulher branca franca explicitação.

Figura 67 - Close no rosto de Baldo olhando para Lindinalva no seu leito de morte.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Figura 68 - Close no rosto de Lindinalva olhando para Baldo.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Em suas últimas palavras Lindinalva reconhece que agiu mal em relação a Baldo e implora por seu perdão. Pede para que ele ajude Amélia a criar seu filho Gustavinho, Baldo se emociona e diz que não precisa ela pedir perdão e assim, Lindinalva finalmente falece. Do outro lado do quarto está Gustavinho sentado no colo de Amélia assistindo com tristeza à morte de sua mãe.

Figura 69 - Amélia e Gustavinho assistem Lindinalva morrer.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Deitada na cama coberta com lençóis brancos e limpos, vestida também com uma camisola branca, Lindinalva está morta, com o enquadramento em tomada da câmera ao alto. No travesseiro posto em sua cabeça, em volta de seus cabelos, há uma sombra que se destaca simbolizando o formato de uma aureola de anjo. A câmera alta destaca a posição de um homem negro admirando a beleza angelical e mórbida (clichê do Romantismo de vertente byroniana) em seu leito de morte.

Figura 70 - Câmera alta destaca a posição do homem negro admirando a beleza angelical e mórbida de sua amada.



Fonte: Filme Jubiabá, Diretor Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Nas cenas finais, Antônio Balduino se engaja na luta sindical, junto com Henrique, o representante dos estivadores das docas. O discurso da temática social dialoga de maneira direta com o que Nelson Pereira dos Santos abordou anteriormente em dois de seus filmes *Vidas Secas* e *Rio 40 Graus*, auge do Cinema Novo. No entanto, o delineamento do discurso cinematográfico de *Jubiabá* marca, como buscamos apontar nesta análise, franco desacordo com a propositura cinemanovista.

O filme termina com um discurso de Pai Jubiabá: “Os ricos secaram os olhos da bondade, mas eles pode a hora que quisé secá os olho da ruindade”. Os presentes na cena se levantam e seguem Baldo, momento para a câmera os acompanhar, seguida pela canção-tema de Gilberto Gil, denominada Jubiabá, com uma câmera panorâmica que focaliza todos os personagens. O Nelson Pereira dos Santos da década de 1980 traz para *Jubiabá* questões sociológicas importantes para um país recém entrado na redemocratização. Nesse sentido, se *Memórias do Cárcere* sinalizava ainda a necessidade da redemocratização, *Jubiabá* parece apontar para a necessidade de superação de questões éticas “atávicas” da sociedade brasileira, como a racial. Tais questões, aliás, não são estranhas às lutas dos cinemanovistas, por mais que se reconheçam as diferenças, ou seja, a luta pelo “macro” nos anos 1960, segundo uma perspectiva utópica marxista, e outra, dos anos 1980, focada no “micro”; em um período no qual as utopias se dissolveram ou ficaram em questionamento aflito.

No entanto, importa para nós o flagrante de como *Jubiabá* – fracasso de público e crítica – é adaptação literária de um romance do realismo de 1930 em que o discurso cinematográfico revela franca aderência ao espetáculo de massa.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na presente dissertação, buscamos demonstrar como no filme *Jubiabá* se flagra a mutação de regime cinematográfico. Em certa medida, fizemos isso por meio de um breve cotejo entre *Vidas Secas*, adaptação literária de um romance da década de 1930, e *Jubiabá* romance da mesma época levado as telas em 1987.

Nelson Pereira dos Santos se consagrou como “pai” do Cinema Novo, e apesar de ser o mais velho do grupo dos diretores fundadores desse cinema, Nelson, deu o ponta pé inicial de uma nova propositura cinematográfica no Brasil. Na juventude, em contato com o Neorealismo italiano, entendeu que ali se encontraria uma chave para o cinema brasileiro, em um contexto de engajamento de intelectuais e artistas com as necessidades de profunda transformação social. Nelson utilizou o recurso da câmera na mão, que posteriormente Glauber Rocha, outro importante diretor do Cinema Novo, alardearia com a expressão “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, como indicativo de uma nova postura estética e política, uma espécie de arma de combate.

Se nos filmes Neorrealistas a Itália na tela se apresentava devastada com a guerra, os filmes haviam materializado uma estética de denúncia incorporando a própria precariedade de recursos técnicos, de cenário, ausência de atores profissionais etc. A noção de estética da fome, tão cara a Glauber Rocha encontrou nos primeiros filmes de Nelson, *Rio 40 graus*, *Rio Zona Norte* e *Vidas Secas* uma encarnação exemplar. A adaptação de um romance “seco”, *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, se fez com a coerente equivalência dos princípios da estética da fome.

Se tudo isso é bem sabido, essa dissertação buscou dar um passo a diante, desbravando fases posteriores da trajetória de Nelson Pereira dos Santos, e em particular, indagando de que modo se realizou em contexto posterior nos anos 1980, a adaptação cinematográfica de um romance de 1930, *Jubiabá*. Assim, flagramos na própria expressão cinematográfica um regime audiovisual em larga medida destoante das proposituras cinemanovistas.

Naturalmente, a própria distância temporal e as mutações vividas pelo ambiente histórico no Brasil respaldam a transformação estética. De todo modo, buscamos demonstrar neste trabalho como tal caráter destoante se inscreve “por dentro”, na organização dos planos, das sequências, das cenas e no uso da trilha sonora no filme *Jubiabá*. Tal caminho analítico, embora breve, parece apontar, grosso modo, adaptações quantos forem os distintos contextos histórico-culturais. Tal questão nos levaria, “aliás” a abrir um ponto de discussão a respeito

das convencionais noções de fidelidade, ainda presentes quando o assunto é adaptação literária para o cinema.

Embora não tenha sido um ponto central de nossas discussões nessa dissertação, a questão da representação cultural do universo afro-brasileiro se afigura como parte de um repertório temático de interesse não só específico de Nelson, mas a ecoar na pauta das “novas demandas” em postura reivindicatória em diversos setores de nossa sociedade. Mesmo que o Cinema Novo não tenha sido alheio a algumas dessas demandas, de que é exemplo *Ganga Zumba* (Cacá Diques, 1963), filmes como *O Amuleto de Ogum*, *Tenda dos Milagres* e *Jubiabá* parecem estar em sintonia com pautas reivindicatórias cujos sinais se dão de maneira mais enfática nos dias de hoje, embora em um horizonte de tensões e polarizações. Buscamos demonstrar, todavia que o afastamento em *Jubiabá* das posturas do Cinema Novo traduziu-se na busca por maior comunicabilidade que se flagra no regime cinematográfico.

Assim, *Jubiabá* se aproximava do cinema de *mainstream*. Não se trata apenas de apontar para o uso da cor em contraste com o preto e branco de *Vidas Secas*. Neste caso, a cor é um componente aliado a uma série de procedimentos que buscaram dar vazão ao que há de folhetinesco e melodramático no romance de Jorge Amado. Assim, nas últimas páginas desta dissertação apontamos para a maneira com a qual o filme de Nelson Pereira dos Santos se filia aos desdobramentos desses gêneros no âmbito da cultura de massa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMADO, Jorge. **Jubiabá**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BAZIN, André. **O que é Cinema?** São Paulo: Cosac Naif, 1991.
- BAZIN, André. **O Cinema Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991, 1ª edição.
- BERNARDET, Jean Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Livraria Brasiliense editora s.a, 93/99.
- BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em tempos de cinema**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 2004, 41ª edição.
- BRAYNER, Sônia. **Graciliano Ramos, seleção de textos**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978, 2ª edição.
- BULHÕES, Marcelo. **A ficção nas mídias: um curso sobre a narrativa nos meios audiovisuais**. São Paulo: Ed. Ática, 2009.
- BULHÕES, Marcelo. **Para além da “fidelidade” na adaptação audiovisual: o caso da minissérie televisiva Capitu**. Jun.2012. P. 59-71. Disponível em: <http://resvistas.pucsp.br/index.php/galáxias/article/view/8326>
- CANDIDO, Antonio. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014, 13ª edição.
- CANDIDO, Antonio. **Brigada Ligeira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, 4ª edição.
- CARNEIRO, Luiz. **Tradução Intersemiótica, tradução e adaptação**. Disponível em: <http://comciencia.scielo.php?script=sci>
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- DE BRITO, João Batista de. **Imagens Amadas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.
- DE CARLI, Ana Mery Sehbe. **Tropicália- Gêneros, Identidades, Repertório e Linguagens**. Caxias do Sul: Educs, 2017, 2ª edição.
- D’ONOFRIO, Salvatore. **Forma e Sentido do Texto Literário**. São Paulo: Ática, 2007, 1ª edição.
- DO REGO, José Lins. **Menino de Engenho**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1999, 75ª edição.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Marcel Gautherot**. 2018. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa226/marcel-gautherot>

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As Musas Sob Assédio**. São Paulo: Senac, 2005.

GAUDREAU, André. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: UNB, 2009.

GOMES, Álvaro Cardoso e NEVES, Sonia Regina Rodrigues. **Literatura Comentada- Jorge Amado- Seleção de textos, notas, estudo histórico e crítico**. São Paulo: Nova Cultural Ltda, 1990.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GRACILIANO, Ramos. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011, 2ª edição.

GRACILIANO, Ramos. **Vidas Secas**. Rio de Janeiro: Record, 2019, 140ª edição.

HENNEBELLE, Guy. **Os Cinemas Nacionais Contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, Coleção Cinema; v.6.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação. Tradução André Chechinell**. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013, 2ª edição.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2010, 22ª edição.

LAURENT, Jullier. **Lendo As Imagens Do Cinema**. São Paulo: Senac, 2009.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica/ Marcel Martin; tradução Paulo Neves; revisão técnica Scheila Schvartzamn**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MIRANDA, Luiz F.A. **Dicionário de Cineastas Brasileiros**. São Paulo: Art Editora, 1990, 1ª edição.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária: Introdução à problemática da literatura**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1970, 3ª edição, revista e aumentada.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004, 12ª edição revista e ampliada.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise Crítica da Narrativa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

PAPA, Dolores. **Diretores Brasileiros- Nelson Pereira dos Santos Uma Cinebiografia do Brasil- Rio, 40 graus 50 anos**. São Paulo: Onze do Sete, 2005, 1ª edição.

PAZ, Octavio. **Traducción: Literatura y Literalidad, in Cuadernos Marginales nº 18**. Barcelona: Tusquets Editor, 1971.

PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac, Instituto Cultural, 2003.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2013, 2ª edição.

RAMOS, Fernão. **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987, 1ª edição.

SAMUEL, Rogel. **Novo Manual de Teoria Literária**. Petrópolis: Vozes, 2002.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: 2013, 5ª edição.

STAM, Robert. **Multiculturalismo Tropical**. São Paulo: 2008, 1ª edição.

SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

VANOYE, Francis. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Revan, 2009, 1ª reimpressão.

VIANY, Alex. **O Processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: 1999.

XAVIER, Ismail. **“Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema”**. Disponível em: http://postllc.fflch.usp.br/sites/postllc.fflch.usp.br/files/Do_texto_ao_filme_a_trama_a_cena_e_a_construcao_do_o

XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001, 2ª edição.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico**. São Paulo: Paz e Terra, 2012, 2ª reimpressão.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar- Glauber Rocha e a Estética da Fome**. São Paulo: Editora 34, 2019, 1ª edição.