

DONA FLOR E O CINEMA NACIONAL: MEMÓRIA

Benedito Veiga*

RESUMO: Dona Flor e seus dois maridos, de Jorge Amado, entre suas repercussões e apropriações, conta com sua transposição para o cinema, por Bruno Barreto, em 1976. A memória crítica e cultural desse acontecimento é levantada, tomando os registros existentes em periódicos nacionais. O quadro político de exceção existente provoca o acirramento da censura em todos os campos culturais, com o veto total ou parcial do que era realizado. Correndo em paralelo, a mídia eletrônica ganhava forças e as reflexões e os posicionamentos sobre a indústria cultural cresciam. No campo cinematográfico, apesar do controle multinacional das distribuidoras, o produto cultural da terra buscava impor-se. Começavam a ruir os muros entre os níveis culturais e abrandavam-se as divergências entre arte e mercado.

PALAVRAS-CHAVE: memória; cinema; cultura brasileira.

“Obá, não tem homem que enfrente,
Obá, a guerreira mais valente,
Obá, não sei se me deixo mudo,
Obá, uma mão, rédeas e escudo,
Obá, não sei se canto ou se não,

Obá, a espada na outra mão,
Obá, não sei se canto ou se calo,
Obá, de pé sobre o seu cavalo”.

Caetano Veloso – Gilberto Gil¹

Obá xireê.²

Quando se iniciam as filmagens da *Dona Flor e seus dois maridos* de Bruno Barreto, em outubro de 1975, em Salvador, mais de nove anos eram decorridos do lançamento do romance homônimo de Jorge Amado, em junho de 1966. O Brasil já era o “país do milagre econômico”, aliás, do milagre de conseguir sobreviver.

A ditadura militar imposta desde 1964 era, então, senhora dos seus meios de tortura, opressão, aniquilamento das classes dos trabalhadores, dos estudantes, dos intelectuais que lhe opunham resistência. São dados deste Brasil de 1975, conforme consta de *A década de 70*, de Nadine Habert: 72 milhões de brasileiros (67% da população) eram subnutridos; o salário mínimo teria que ser quase três vezes maior do que era para equiparar-se ao de 1958 e, para isto, o último aumento deveria ter sido de 275% e não de pouco mais de 40%, como o que foi aplicado; para cobrir os gastos básicos, considerados mínimos, com nutrição, moradia, transporte, vestuário etc., o trabalhador que

¹ VELOSO, C. e GIL, G. “As ayabás”. In: *Pássaro proibido (Maria Bethânia)*. Guanabara: Phonogram/Philips, 1976.

² No Candomblé, saudação a Obá que assinala o seu destaque de ser “uma das esposas de Xangô sem orelha”. Esta ayabá ou iabá [orixá feminino] comanda este ensaio. Seu mito presentifica sua disputa do amor de Xangô, juntamente com Iansã e Oxum. Obá é ludibriada por Oxum: permite que lhe decepem uma de suas orelhas para com ela preparar uma iguaria extraordinária, que lhe permitiria ter o consorte desejado sempre seu. Xangô experimenta o estranho alimento; ao descobrir sua origem, rejeita a amante e sua culinária inesperada. Obá torna-se, então, motivo de zombaria. Eis a causa de sua agressividade, sempre disposta a guerrear, principalmente, na presença de Oxum. Tomo aqui Obá, portanto, enquanto simbologia e paroxismo do receituário mulher-comida.

recebe salário mínimo deveria trabalhar 466 horas e 34 minutos mensais, isto é, 15 horas e 55 minutos durante trinta dias por mês.³

O início das filmagens de *Dona Flor* é também contemporâneo do assassinato do jornalista Vladimir Herzog, em outubro de 1975, no DOI-CODI, em São Paulo, que provoca, segundo o relato escrito em *Não verás nenhum país como este*, de Sebastião Pereira da Costa, “a primeira grande reação popular contra a tortura, as prisões arbitrarias e o desrespeito aos Direitos Humanos”.⁴

O turbilhão desse momento de exceção social, política e econômica atinge o campo da produção cultural, marcada pelo clima de censura e repressão, de vigilância permanente, voltada, sobretudo, contra o pensamento crítico e inovador que não se submetia à ideologia dominante. Depois do AI-5, de dezembro de 1968 – o coroamento do arbítrio legal contra a democracia –, não se puderam registrar culturalmente movimentos aglutinadores mais amplos; o clima de terror que atravessou o período, ainda assim, não impediu que se buscassem novas linguagens e novas formas de criação, sem esquecer, por exemplo, a montagem, por José Celso Martinez Correia, da peça *Roda viva*, de Chico Buarque.

A peça, segundo relato do folheto número 1, da Coleção MPB Compositores, da Editora Globo-SP, foi escrita em 1967 e encenada no ano seguinte, mas por pouco tempo. A ditadura militar ganhava forças e as organizações da direita se encarregariam de tirá-la dos palcos. Em 17 de julho, um desses grupos governófilos, o Comando de Caça aos Comunistas – CCC –, invadiu o Teatro Galpão, em São Paulo: “os cenários foram destruídos e os atores espancados”.⁵

³ HABERT, N. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1996.

⁴ COSTA, S. P. da. *Não verás nenhum país como este: um relato cronológico da violência e do arbítrio. A censura, as negociatas, a corrupção impune*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

⁵ MPB Compositores. São Paulo: Globo, 1997. v. 1 (Chico Buarque).

No cinema, o grupo de Cinema Marginal polemizava com o do Cinema Novo, criticando deste último suas “elucubrações mentais”. Nesse complexo quadro acontece a grande expansão da indústria cultural, seguindo um fenômeno mundial e confirmando a expansão capitalista brasileira em todos os campos, inclusive no da indústria, propriamente dita.

Pari passu com esse caminhar da atual contemporaneidade, acontecem as fraturas de fronteiras entre os níveis culturais, ocorrências das quais Jorge Amado já vinha se utilizando, sendo documentos mais próximos, em 1975, as transposições de seu romance *Gabriela, cravo e canela* para história em quadrinhos pela Ebal, para sátira em quadrinhos pela revista *Klik*, para fotonovela pela revista *Amiga* e para novela de TV na Rede Globo.⁶ Registre-se que essa última novela deixaria marcas bastante significativas nas próximas filmagens de *Dona Flor* e mesmo em sua conseqüente recepção.

Dona Flor de Bruno Barreto se insere duplamente nesse contexto: não apenas no aspecto mercadológico, no cuidado de sua produção para que seu consumo torne-se de grandes públicos, como ainda no prosseguir dessa quebra dos contornos delineados de níveis culturais, seu emprego dos recursos cinematográficos para retrabalhar um tema literário. Evidentemente, sem ver, no caso, nada de exemplar ou de pioneirismo, pois parte dessas tarefas já haviam sido anteriormente executadas no campo cultural, pelo tropicalismo, por exemplo, quando integrou a experimentação e a música erudita; veja-se o arranjo de Rogério Duprat para *Domingo no parque*, de Gilberto Gil, em que “se misturou” berimbau e guitarra elétrica.

Mas um outro impasse caía sobre o cinema nacional: o país, sendo necessariamente tomado como mercado consumidor de produtos estrangeiros, tinha a obrigatoriedade de exibição dos filmes que vinham de fora. Acrescente-se que o nosso sistema de distribuição de

⁶ Conforme consta de *Jorge Amado: 80 anos de vida e obra*, publicação de Casa de Palavras, em 1992, p. 71.

filmes na praça comercial se achava sob o controle das distribuidoras multinacionais. Havia a cota mínima da fatia nacional fixada pelo Instituto Nacional de Cinema – INC –, recentemente modificada pela portaria de julho de 1975, ampliando para 112 dias por ano ou 23 dias por trimestre a presença de filmes pátrios por sala exibidora.

Apesar da precariedade da reserva de mercado, “os inimigos do cinema nacional” consideravam a medida absurda, argumentando que a nossa cinematografia não tinha produção suficiente para atender ao consumo interno, visando cumprir tal determinação legal.

Tal fato abria margens às controvérsias e às reivindicações em um regime do governo brasileiro nada desejoso de questionamentos. No entanto, exemplarmente, em artigo publicado na *Tribuna da Bahia* de 14 de outubro de 1975, Guido Araújo, em sua coluna de cinema, publica que, “só o escritório da Embrafilme, aqui na Bahia, conta no momento com um estoque de pelo menos 15 fitas nacionais inéditas comercialmente, que esperam datas de marcação por parte dos exibidores”.⁷

Pode-se calcular a eficácia da aplicação das leis e a existência ao léu em que vivia o cinema nacional, como, aliás, toda produção cultural.

Coincidente com as filmagens de *Dona Flor* na capital baiana, a *Tribuna da Bahia*, em 29 de outubro, abre ampla discussão sobre o projeto de lei que reestrutura a política geral do cinema brasileiro, que visa integrar o INC à Embrafilme, uma medida defendida em massa pelos realizadores da nossa indústria filmica. Nos debates, estão registrados depoimentos de três baianos interessados na cinematografia: Guido Araújo, José Umberto e Carlos Vasconcelos Domingues.⁸

Guido Araújo, em seu artigo “Instantes de expectativa”, posiciona-se sem, contudo, deixar de assinalar “as crises periódicas provocadas

⁷ ARAÚJO, G. “Não faltam filmes brasileiros”. In: *Tribuna da Bahia*. Coluna de cinema, 14.out.1975, II, 13.

⁸ ARAÚJO, G. et al. “Aventura e desventuras do cinema brasileiro”. In: *Tribuna da Bahia*. 29.out.1975, II, 1.

pelas pressões internas e externas”: nesse instante, a Bahia, sendo cenário de vários filmes – no período, em outubro de 1975, estavam sendo rodados em Salvador três filmes: *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto; *Tenda dos milagres*, de Nelson Pereira dos Santos e *Os pastores da noite*, de Marcel Camus –, não deixa de ser, de qualquer maneira, um exemplo de vitalidade do cinema brasileiro.

O mercado brasileiro de cinema apesar de tudo – prossegue – continua dominado pelo produto estrangeiro e sob respaldo legal, daí a importância da aprovação na íntegra do projeto enviado ao Congresso, que, mesmo a contratempo do momento histórico de exceção, incorporou muitas reivindicações de cineastas brasileiros. Propõe-se uma Embrafilme marcadamente forte, que, talvez, tivesse condições de enfrentar as grandes empresas estrangeiras que sempre dominaram e dominam o mercado de cinema no Brasil.

José Umberto, em “Arraiais do absurdo”, aborda o quadro de dominação econômica e, por conseqüência, cultural, em voga no cinema nacional, insistindo na exposição da costumeira evidência: “os cines e tevês brasileiros estão abarrotados por fitas estrangeiras. Ocorre, porém, que os nossos ‘países amigos’ não aceitam o filme brasileiro nos seus territórios, nem – o que é mais grave –, dentro do nosso próprio mercado”.

Sua proposta, pois, é a do respeito à criatividade do cineasta profissional aliada à garantia de circulação do produto interno em seu próprio mercado.

Carlos Vasconcelos Domingues, quando expõe, na mesma folha de debates, “O sentido do projeto na economia nacional”, mostra que o projeto, embora imperfeito, atende, no momento, às reivindicações básicas dos cineastas do Brasil, sobretudo no que diz respeito à conquista de um justo mercado exibidor. Indica que os *lobbies*, montados pelos exibidores em conjunto com os distribuidores estrangeiros, querem a classificação dos filmes em três classes: A, B, C. Isto seria um grande prejuízo para o cinema nacional, não apenas pelos critérios classificatórios, mas também porque só se colocaria no mercado os

filmes classe A. O incentivo ao cinema brasileiro é importante, quando se fala em equilibrar a balança de pagamentos da dívida externa:⁹ os filmes estrangeiros – observa – já vêm pagos e facultam transferências de divisas.

Evidencia-se que agora as metas do cinema nacional já se propunham voltadas para o mercado, sem priorizar em excesso os ideais de um “cinema de arte”. Na área da produção artística, começa a entrar em pauta o aspecto extremamente delicado da perda de uma negatividade crítica da obra de arte – no caso, cinematográfica –, pondo em xeque a eficácia de uma vanguarda ou de uma arte de oposição. Procura-se operar e reconhecer os movimentos de resistência, principalmente, quando ela se dá no patamar cultural.

Tal posição mostra-se inicialmente de aparente desconforto pela ideologia que veicula, principalmente acontecendo na ditadura militar, que já durava mais de dez anos, e o regime ferrenho de opressão que ela impunha a tudo e a todos. Contudo, dentro da área teórica de desconstrução sistemática do conhecimento que se impunha, visando a quebra de totalidades e totalitarismos, a posição assumida fazia sentido, mesmo porque a arte não estava propondo uma via única de questões, colocava-se também a serviço da problematização e construção de uma identidade cultural, além de abrir espaço para dar visibilidade e palavra a grupos excluídos, marginalizados ou mesmo regionalizados, como se pudesse pensar, talvez, em *Dona Flor*.

Dona Flor de Bruno Barreto é fruto desse contexto de trânsito livre entre as diversas áreas. Sua montagem temática e arquitetural filia-se à quebra de demarcações, em parte existentes na ficção que lhe inspirou.

O filme, entre outras coisas, desnuda também a realidade do país com uma das maiores concentrações de rendas do mundo: ape-

⁹ Segundo Nadine Habert, in *A década de 70*: “Entre 1969 e 1973, a dívida externa pulou de 4 a 12 bilhões de dólares e continuou crescendo cada vez mais nos anos seguintes” (p. 17).

nas 1% da população concentra uma parcela de renda quase igual ao total da renda de 50% da população – a dos mais pobres. A produção é nacional: Luiz Carlos Barreto, Newton Rique, Cia. Serrador, Nelson Porto, Paulo Cezar Sesso; produtora Luiz Carlos Barreto¹⁰ – a mais cara até o momento.

Mas a realização de *Dona Flor* de Bruno Barreto abre espaço para outros questionamentos. Será que a película teria sido atingida pelo estigma do romance originário de Jorge Amado: das maiores bilheterias do cinema brasileiro, senão a maior, porém, apesar de algumas premiações, não reconhecida como uma boa realização cinematográfica?

A *Dona Flor* de Bruno Barreto se tornaria um marco na indústria cinematográfica nacional: o cinema brasileiro passa a ser considerado como um produto típico da indústria cultural, que conjuga componentes artísticos e industriais; a preocupação maior deixa de ser com o lado estético, destaca-se, também, o econômico.

A revista *Visão*, de 7 de março de 1977, comenta que os nossos cineastas e produtores, ao examinarem os sucessos de filmes recentes, retiram lições de como comercializar um filme, destacando a importância dada ao fator *marketing*, e exemplifica: “Se foi uma revolução, *Dona Flor* não o foi do ponto de vista artístico. O fenômeno parece ser mercadológico: o filme produzido por Luiz Carlos Barreto teve o mérito de ensinar o cinema brasileiro a vender-se”.

Na mesma reportagem, Zelito Viana arremata, referindo-se, inclusive, ao Cinema Novo, numa avaliação de suas despesas: gastava-se na produção mais do que o necessário e, na venda, menos. Acreditava-se que um filme, por ser artisticamente bom, seria, também, fatalmente bom do ponto de vista comercial; é como se dissessem: se ele é bom, vende.

Antenado com a contemporaneidade “das utopias ao mercado” de que, como expressa Canclini, “as sociedades modernas necessitam

¹⁰ Segundo RAMOS, F. (Org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987, p. 475.

ao mesmo tempo de divulgação – ampliar o mercado e o consumo dos bens para aumentar a margem de lucro”,¹¹ Viana considera a importância do consumo para fazer a diferença; o produtor cinematográfico escreve: “Esquecíamos que o filme é um produto pelo qual você paga antes de ver. E compra uma ilusão”.

Dentro desta nova ótica, *Dona Flor* de Bruno Barreto é exemplar: a produção providenciou que fossem tiradas, logo de saída, sessenta cópias para lançamentos e vendas; preparou uma equipe de fiscalização para inspecionar os cinemas considerados críticos: antes e durante a exibição do filme. Gastou-se, nas filmagens até a matriz do filme, a quantia recorde de seis milhões de cruzeiros; nas cinquenta cópias de *trailers*, material de publicidade, cartazes, *press book*, fiscais de bilheterias, mais dois milhões e meio. E conclui-se com a palavra de Luiz Carlos Barreto: “Por isso conseguimos uma renda de 32 milhões de cruzeiros em dois meses de exibição”.¹²

Na sociedade de consumo em que se vive, *Dona Flor* é um produto a ser consumido e a sua “reprodutividade” como produção artística é fundamental para que múltiplas e variadas recepções se consumem; esquece-se a “aura”, ao inverso do que formulava Benjamin de que “o *hic et nunc* do original constitui aquilo que se chama de sua autenticidade”¹³ e desfruta-se mais democraticamente das mazelas ou dos deleites, prováveis ou possíveis, a partir do encontro do público – no caso em salas de projeções cinematográficas – com o produto cultural rentável.

Cai-se no dilema ou no risco das sociedades de massa: como atingir o maior número de público com o menor desgaste qualitativo da obra; em outras palavras, como levar cultura à massa sem com-

¹¹ CANCLINI, N. G. “Das utopias ao mercado”. In: *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998. p. 37.

¹² “Notícia de Redação. A vez do ‘marketing’ no cinema nacional”. In: *Visão*, 7.mar.1977, p. 60-2.

¹³ BENJAMIN, W. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”. In: *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 13.

prometer a qualidade. O risco, quando se criticam ou condenam os produtos massificantes, é pensar que a solução está no extremo oposto. A elitização surge como um antídoto contra a massificação. Esquece-se que a arte, como símbolo de classe, como privilégio de uma elite, foi superada pela revolução industrial, que não apenas modificou os processos de produção como também alterou os mecanismos da produção, da distribuição e do consumo. A cultura, como a economia, passa a acreditar nas leis do mercado; torna-se mais democrática porque não exclui, inclui.

Tudo nos conformes da análise de Canclini, que busca conciliar a tendência capitalista de expandir o mercado com o aumento de consumidores e a formação de campos específicos do gosto e do saber, quando ratifica: “Em sociedades modernas e democráticas, onde não há superioridade de sangue nem títulos de nobreza, o consumo se torna uma área fundamental para instaurar e comunicar as diferenças”.¹⁴

Todas estas reflexões conduzem a Zuenir Ventura, em seu artigo “Elitização ou massificação?”, quando articula o cinema do Brasil com duas superproduções nacionais: *Xica da Silva*, de Carlos Diegues e *Dona Flor*, de Bruno Barreto, que se constituíram em excepcionais sucessos comerciais, quebrando recordes de público, em 1976. Escreve o articulista: “Nesse ano, já se pode dizer, ocorreram as mais audaciosas investidas que o cinema brasileiro realizou para conquistar seu mercado”.¹⁵

Neste campo de enfoque, encarando a produção do filme e seus relacionamentos com o retorno financeiro provindo do público consumidor, *Dona Flor* de Bruno Barreto teve, talvez, um de seus melhores e de seus mais acertados desempenhos.

Entre a literatura e o cinema, as relações não acontecem com muita tranqüilidade. Adaptar uma obra literária para outra arte – pre-

¹⁴ CANCLINI, N. G. Op. cit., p. 36.

¹⁵ VENTURA, Z. “Elitização ou massificação?”. In: *Visão*, 18.abr.1977, p. 122-4.

dominante visual, como o cinema – requer tarefas muito complexas, como a consciência de que o narrador literário difere grandemente da câmara cinematográfica e a de que a fuga ao apego único à trama, pelo adaptador, faz aumentar a importância à fidelidade temática e ideológica.

Marcello Castilho Avelar, em seu artigo “Adaptar ou não adaptar, eis a questão”,¹⁶ destaca que essas ligações não amenas, nas quais as adaptações de linguagens, radicalmente distintas, em sentido estrito, são completamente impossíveis, decorrem, também, da falta de posicionamentos profissionais que ainda não acentuam o caráter industrial do cinema, quando as coisas se tornam bem mais fáceis.

O que acontece, na verdade, são transposições: o elemento pré-literário da narrativa – o enredo – é retrabalhado em outra linguagem, cuja qualidade decorreria, pelo menos em parte, da adequação entre a forma escolhida para o processo: a estrutura original da obra literária e a estrutura escolhida para o filme.

As narrativas “realistas puras”, que fingem imitar objetivamente a realidade e se estruturam sobre a verossimilhança de relações causa-efeito, são as mais bem sucedidas. Em outras palavras: o “realismo”, ao tentar imitar a “realidade”, finge que seu narrador é alguém neutro, que não interfere na história. Desta maneira, no livro “realista” tornam-se evidentes os elementos de seu enredo e a lógica entre os fatos que apresenta. Na transposição, a narrativa é identificada por analogia, mantidos que sejam os elementos básicos e a lógica. A presença do “narrador oculto” faz com que, na obra literária, o espectador não perceba a diferença com o outro narrador, igualmente “oculto”, da obra cinematográfica. O público especializado percebe sob o filme um verdadeiro documentário sobre o tema escolhido, mas os leigos, ligados mais no enredo do que em outros elementos, “enxergam” na película o mesmo que leriam no livro.

¹⁶ Cópia fornecida pela Fundação Casa de Jorge Amado, sem constar do documento especificações sobre o órgão de divulgação.

No outro extremo, estariam as obras literárias em que a presença do narrador é nitidamente “sentida” como o elemento principal da narração. Quase sempre, resultam em “fracassos” cinematográficos tais transposições. O leitor “percebe” a presença do narrador e a “identifica” como sua fonte de emoção – a maneira de narrar a história – e não a “história em si”, mas como espectador, não descobre no filme algo de análogo.

Com freqüência, o que se encontra são as categorias intermediárias, ligadas ao abandono, total ou parcial pelo cinema, de estruturas narrativas literárias ou de elementos do enredo original.

No caso de *Dona Flor* de Bruno Barreto, os elementos fundamentais da narrativa de *Dona Flor* de Jorge Amado estão presentes. Há, no entanto, transformações no encadeamento dos fatos e na relação entre personagens. Em dados momentos, permuta-se o enredo, mas se preservam as situações dramáticas do livro; ao mesmo tempo em que se reescrevem passagens, se buscam sentidos que não seriam atribuídos ao romance.

Todas essas mudanças confirmam a impossibilidade de adaptação “real” das obras literárias, e se transformam em pretexto para novas obras, igualmente autorais, em que o verdadeiro narrador é o diretor do filme.

Jorge Amado tem plena consciência disso. Em artigo de sua autoria, publicado em *A Tarde* de 26 de novembro de 1976, retoma o costumeiro embrulho performático sobre o nascimento de *Dona Flor*, “após longa gravidez de trinta anos, começada no dia em que tive conhecimento de suas atrapalhões com os dois maridos no distante ano de 1936”.

Sugestivamente, o texto se intitula “A dona Flor de Bruno Barreto”. Malgrado as recordações de Vadinho, referentes a rebuliços de sua juventude, ao lado de Mirandão, Mirabeau Sampaio, Giovanni Guimarães e Wilson Lins – todos constantes de seu livro de anotações para memórias, *Navegação de cabotagem* – e do doutor Teodoro, re-

sultado de clichês soltos nas ruas da cidade, o escritor declara: “De mim, dona Flor nasceu primeiro, fui o pai inicial”.

Era o lampejo da oblíqua pós-modernidade nos ares da província. As antenas do intelectual, recém-chegado da Europa, já se despiam da redoma inacessível e enclausurada do “autor”. Relendo *Compagnon*, a partilha de campos logo se esclarece: “Desde os anos 60, a arte, como acabamos de ver, distingue-se cada vez menos da publicidade e do *marketing*”.¹⁷ Convenha-se, pois, companhias que nunca deixaram Jorge Amado na solidão: *Dona Flor* é um testemunho a cada instante.

Na marcação de parcerias para a construção de “imagens” da baianidade que *Dona Flor* “desperta”, o romancista não deixa de assinalar o papel do desenhista e pintor maranhense Floriano Teixeira, retratando sua condição de “mestiça cabo-verde”, criando outra “verdade”, de uma beleza “funda, meiga e mansa” com marca “índia no sangue, na maneira de ver a vida”.

Na avaliação desses fatos ligados à origem e à recepção de *Dona Flor*, tanto na literatura como no cinema, constato a interferência de procedimentos ritualísticos e performáticos, com o uso continuado de elementos da oralidade e da passagem à cultura escrita.

Jorge Amado, comentando *Dona Flor* de Bruno Barreto, criada pelo cineasta, – “partindo da minha dona Flor, com ampla e total liberdade” –, mostra-se satisfeito, pois o fundamental do conflito humano e social, colocado no filme, manteve-se inteiro. *Dona Flor* foi novamente moldada e recriada, como antes já acontecera pelo mundo afora, em várias apropriações, outras linguagens, em diversas traduções, em tantas línguas:

foi francesa, russa, norte-americana, checa, argentina, turca, húngara ou búlgara, adquiriu acento português nas ruas de

¹⁷ COMPAGNON, A. “Exaustão: pós-modernismo e palinódia”. In: *Os cinco paradoxos da modernidade*. 1. reimpr. Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: EDUFMG, 1999, p. 103.

Lisboa, andou Europa e Ásia, sua face múltipla repetida, seu jeito igual, a reserva, a ânsia, o ímpeto e o amor queimando coração e corpo.

O escritor reconhece que Bruno Barreto deu-lhe uma identidade estrita: a beleza e o talento de Sônia Braga, rodeada da atmosfera da Bahia; a interpretação dos atores, a escolha e a marca dos instrumentais técnicos no filme. E acrescenta: “Feliz *Dona Flor*, com tantos pais, tantas faces, seus maridos e a vitória final do amor, repetindo-se no livro, no desenho, no quadro, no cinema, nas traduções pelo mundo afora”.¹⁸

A conclusão convida à quebra de fronteiras entre as artes, entre os diversos níveis culturais; para a inserção da obra no mercado cultural e global, para a aceitação das diversas “traduções”, para a publicidade continuada. “Feliz *Dona Flor*”...

A *Dona Flor* de Bruno Barreto é uma leitura predominantemente “estrangeira” da *Dona Flor* de Jorge Amado, com direção, equipe técnica, atores principais, música e produção provindos de fora, do centro econômico do país, e com o apoio, ou a presença, de elementos da “periferia”, produtores da “leitura autóctone”: os cenários, os atores secundários, o clima performático, todos, no caso, do extrato provinciano.

Os riscos de desvirtuar o trabalho frente a um público leitor que já conhece o livro – quanto mais lido for ou mais conhecido seu autor, aumentam os perigos – parecem não ter atingido a Bruno Barreto, mesmo sabendo tratar-se *Dona Flor* de uma obra com milhões de leitores e Jorge Amado considerado dos mais populares escritores nacionais.

Em artigo de José Antônio Moreno, publicado na *Tribuna da Bahia*, de 23 de novembro de 1976, o cineasta afirma que em nenhum momento esteve preocupado em ser fiel ao livro, tendo certeza de ter

¹⁸ AMADO, J. “A dona Flor de Bruno Barreto”. In: *A Tarde*, 26.nov.1976, I, 2.

criado uma obra inteiramente nova. Compete ao público cinéfilo avaliar o seu trabalho.

Tal linguajar do diretor deixa clara sua não vinculação com as propostas cinematográficas esteticistas, como as do Cinema Novo, e sua angulação profissional mais voltada para as leis do mercado, com o cinema voltado para a indústria cultural. A sua *Dona Flor* resultou numa obra bastante à parte da ficção amadiana, tendo feito “grandes transformações” na adaptação propriamente dita.

Assim procedendo, Bruno se nega a admitir críticas comparativas, pois toda e qualquer comparação com o livro não procede, haja vista estar lidando com cinema e literatura, dois códigos e duas linguagens totalmente diferentes: “Mesmo porque a ausência de compromisso com o romance foi uma opção que eu fiz. E acho que todo diretor tem o direito de optar pelo que considera mais interessante em função do seu trabalho”.

Reafirmando seus cuidados em colocar o filme no mercado, ensejando auferir os lucros correspondentes, Bruno salienta o cuidado com o nível técnico da produção, realizando de maneira metódica longos preparativos, permanecendo mais de cinco meses no local das filmagens (Salvador), a fim de “escolher cuidadosamente as locações, contratar atores, etc.”. Salienta, ainda, o orçamento do filme e o número de cópias tiradas – cerca de cinquenta, logo de saída – para permitir seu lançamento simultâneo em vários lugares.

Contudo, o diretor destaca que, em *Dona Flor*, livro e filme têm momentos de grande intimidade, como por exemplo: ambos evidenciam “num posicionamento crítico, o moralismo baiano e, por conseguinte brasileiro”, por outro lado, eles fazem “uma farsa leve, picaresca e irreverente explorando o humor inesgotável do povo brasileiro”.

Livro e filme, portanto, lançam-se como fontes que permitem aparecer “imagens” do Brasil e da Bahia, não só nacional como internacionalmente comprovado pelo grande sucesso que atingiram.

Jorge Amado pronuncia-se no texto – citado por Moreno – opinando que uma adaptação só será realmente boa se resulta numa obra totalmente nova, na qual se evidencia a personalidade de seu novo autor. E conclui o escritor que nunca assumirá um posicionamento crítico diante da recriação de uma obra sua, “mesmo que reconheça ter ela se distanciado bastante do original”.

Sem mais necessidade dos embates entre o decalque e o modelo, o romancista considera que “Bruno Barreto soube captar muito bem o espírito da minha obra. O resultado foi um filme de grande beleza”.

Mas Jorge Amado, um dos escritores brasileiros preferidos por cineastas, não deixa de ser para eles também um desafio. Em suas obras, como em *Dona Flor*, está em jogo, além da transposição das costumeiras barreiras entre o escrito e o visual, a criação de um clima o mais próximo possível da baianidade, evitando a descaracterização do trabalho cinematográfico, e permitindo, assim, o esmaecimento demasiado das cores fortes da terra.

As metas da obra amadiana – “ser universal e brasileira, universal e baiana” – levam, pois, a ser procurada a reconstituição de uma verossimilhança do “viver baiano”. Bruno Barreto, que começa suas rodagens em outubro de 1976, esteve na Bahia ainda em janeiro, sempre interessado em ver, ouvir e sentir, para poder captar os tons, os sons, os toques que circulavam.

Determinadas passagens do romance se revelaram dispensáveis para o cinema, o que é muito comum, pois o visual é uma imagem muito forte. O que se mostra importante literariamente pode não o ser cinematograficamente, ou vice-versa. Bruno declara:

Imagine se eu tivesse a pretensão de ser inteiramente fiel ao romance de Jorge Amado, computando rigorosamente todos os capítulos, registrando todas as falas e personagens, o filme resultaria em pelo menos 10 horas de projeção, o que seria um sacrifício para o público e obviamente impraticável. Além disso, nesse caso, a participação do diretor seria mínima; a criação não existiria.

Seguindo esta linha de raciocínio, Leopoldo Serran, responsável pela adaptação cinematográfica de *Dona Flor*, juntamente com Eduardo Coutinho e Bruno Barreto, concorda que, por ser muito difícil um roteiro ao pé da letra, tomaram-se algumas decisões radicais, com a eliminação de certos episódios do romance, como a supressão do namoro Vadinho-Flor:

No filme, a recordação do primeiro casamento começa com a noite de núpcias. Ocorre que o namoro continha cenas chaves, certamente lembradas pelos leitores. O que fizemos foi incorporar estas cenas dentro do período do casamento. Desta forma o espectador que leu o livro terá a impressão que todo o *affair* Vadinho-Flor está contado. O namoro foi perdido, mas mantido como clima e com as suas cenas principais.

A necessidade da verossimilhança se faz dupla: com o público em geral e com o público especial dos leitores prévios ou previsíveis do romance. São preocupações não apenas estéticas, mas também – suponho – para atender a interesses mercadológicos de chamamento de espectadores. As alterações significativas do romance devem fazer parecer, pelos simulacros visuais no écran, que “todo o *‘affair’* Vadinho-Flor está contado”.

Não se pode deixar de assinalar a proximidade de posicionamentos que, por vezes, aproximam Jorge Amado de Bruno Barreto. Similar ao falado antes pelo primeiro em relação ao romance, diz agora o segundo em relação ao filme: a receptividade maior deverá ser aqui na Bahia, inclusive “porque o baiano vai assimilar mais rapidamente os personagens e suas características e reconhecer na tela os seus costumes, além de ver lugares que ele conhece”. Ao mesmo tempo, reconhece o cineasta que “a alma do livro é universal, razão porque acredita no sucesso de *Dona Flor* nos demais Estados brasileiros e no exterior”.¹⁹

¹⁹ MORENO, A. “Bruno em *Dona Flor*: criei uma obra inteiramente nova”. In: *Tribuna da Bahia*, 23.nov.1976, II, 9.

Claro que o ponto de toque é o mercadológico. Amado considera, ainda, o aspecto performático do vínculo público *versus* romance, o que não é levado em conta pelo diretor em relação a sua obra.

Mas, para a película de Barreto, velada ou confessadamente, a depender da estratégia da produção, estava ainda reservado o embate com a censura.

Para exemplificar os “questionamentos” do controle cultural, um flagrante da fase do início da implantação da ditadura militar, que mais tarde afundaria na plena vigência do AI-5, o ponto de vista do coronel Darci Lázaro, é, antologicamente, expresso pelo jornalista Sérgio Augusto, em seu artigo publicado em *O Globo*, em 13 de dezembro de 1998, no qual são analisadas as manifestações culturais durante o regime de exceção.

Escreve o articulista que, após o citado militar haver comandado a invasão da Universidade de Brasília, em 1964, ele ainda “ameaçara acabar com a cultura, caso ela atrapalhasse os militares a ‘endireitar o Brasil’”.

Realmente, a frase comporta uma “simplicidade” draconiana ou, quem sabe, um novo modo de interpretar o clássico “ser ou não ser”, em versão elementar e sumária do gravado no “Manifesto antropófago”, brasileiro e oswaldiano: “*Tupy, or not tupy that is the question*”.²⁰ Logo em seguida a tal leitura do “vir a ser” cultural tupiniquim, além das prisões e dos desaparecimentos, ocorreria a diáspora de intelectuais, pesquisadores e cientistas: Darcy Ribeiro, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque, José Celso Martinez Corrêa, Augusto Boal e muitos mais, com exílios em países da Europa ou da América.

Num balanço geral, há, obviamente, imprecisão de dados nas estatísticas de confisco cultural, mesmo entre os artistas mais perse-

²⁰ TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 353.

guidos, como o compositor Chico Buarque e o teatrólogo Plínio Marcos, como indica notícia publicada na *Folha de S. Paulo*, em 27 de março de 1994. Estima-se, no entanto, que, entre 1974 e 1979, – período em que as filmagens de *Dona Flor* se incluem – um total de 1.404 obras sofreram censuras, delas constando 840 músicas, quatrocentos livros, 117 peças teatrais e 47 filmes.

A inclusão do filme de Bruno Barreto é importante porque permite ler um dos critérios usados pelos censores do regime militar, além do expurgo político e ideológico: a marcação cerrada contra temas ligados à sexualidade. Havia o cuidado de mutilar o visual: “Permitia-se que revistas eróticas publicassem nus parciais. A regra era que um dos seios e o genital fossem cobertos por uma tarja. Nádegas estavam liberadas”.²¹

O tema da sexualidade – esta permitida ser mostrada de forma parcial, portanto privada de sua plasticidade plena – torna-se cindido, hemiplégico, doente, disforme, não digno de ser exibido publicamente em sua totalidade, mas reservado, apenas, para o deleite das privacidades.

O corpo humano, nos termos de tal censura, é recebido pelo público de costas e esquartejado. Forma cruel de degradá-lo, de reduzi-lo às significações mais aviltantes e submissas.

Toda essa análise da recepção da sexualidade é bem mais ampla e estende suas malhas até as grandes contradições da sociedade brasileira, em que se constatam as razões do pacto entre minorias que se aliaram, em 1964, na defesa do lema “Deus, Pátria e Família”, claramente identificado em “Igreja, Forças Armadas, Pequena Burguesia”, as três instituições unidas na defesa da manutenção de suas fatias dos privilégios e do poder.

Mudando o que se deve mudar, fariam ainda sentido e coerência, neste contexto em estudo, o trecho de Roberto Schwarz, em “As

²¹ BLECHER, N. “Entidade estima em 1.404 as obras censuradas”. In: *Folha de S. Paulo*, 27.mar.1994, 10.

idéias fora de lugar”, ao comentar: “Envergonhando a uns, irritando a outros, que insistem na sua hipocrisia, estas idéias – em que gregos e troianos não reconhecem o Brasil – são referências para todos”.²²

Nesse espírito de contradições, os anos 70, no Brasil, constituem a chamada “década do desbunde e dos anos de chumbo” por ser – mais uma vez, um país de idéias ou ideais (aparentemente) deslocados (?) – um momento em que coexistem ou convivem faces de uma só juventude: a desiludida com uma civilização ocidental mentirosa e falida, proclamando ela, em seu desencanto, a liberação de todos os costumes (“sexo, drogas e rock n’roll”), e uma mesma juventude em busca de caminhos da liberdade vivendo sob a camisa-de-força, no período mais ferreamente marcado pela aplicação do AI-5, no esplendor da ditadura.

Importante é que nesses anos ocorreram importantes manifestações artísticas e culturais, realizadas contra a repressão e a censura.

A *Dona Flor* de Bruno Barreto teve seus salamaleques com a censura. Há notícias publicadas que disto informam, ao lado dos cuidados e reverências da produção do filme para que nada transparecesse.

Sônia Braga, com sua presença e sua faceirice, era *Dona Flor*, um dos símbolos da Bahia; os dois maridos manteriam o clima de performance e de sensualidade, circulando desde a divulgação do romance e, agora, na película, mantidos e renovados, inclusive pelas filmagens efetivadas e atendendo aos apelos da mídia.

Ao tempo em que se anunciava o lançamento nacional do filme *Dona Flor* e sua pré-estréia, as notícias dos embates com a censura corriam em paralelo.

A *Tarde*, em seu caderno “Jornal de Utilidades” de 13 de novembro de 1976, na coluna de cinema, comenta a marca de “grande lan-

²² SCHWARCZ, R. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000, p. 12.

çamento” para a película, a entrar no circuito comercial a partir do dia 15 do mês em curso. Diz o colunista José Augusto:

Lançamento nacional em grande estilo, em várias capitais brasileiras e em inúmeros cinemas em cada uma delas. Já dispensa qualquer comentário, porque não há quem não saiba tudo sobre o livro e o filme, feito aqui mesmo em Salvador, a maioria das cenas no Largo da Palma. Direção de Bruno Barreto, com Sônia Braga, José Wilker e Mauro Mendonça nos principais papéis. Música de Chico Buarque de Holanda. Creio que vai fazer um sucesso espetacular de bilheteria. Vai ser exibido nos cinemas Iguatemi, Bahia, Tamoio, Nazaré. Espero que a censura não tenha cortado nada.²³

A reprodução do texto permite ver os cuidados da produção com a publicidade, as previsões de bom retorno mercadológico e o número de salas de projeção – quatro – reservadas para exibição da película.

Contudo, as esperanças de que “a censura não tenha cortado nada” já haviam sido derrubadas anteriormente, em notícias publicadas por outros periódicos em circulação na cidade.

André Setaro, em sua coluna de cinema da *Tribuna da Bahia*, no dia 11 de novembro, já noticiara que o filme teve seu lançamento adiado devido à censura: “Tudo estava certo para a estréia no próximo dia 15, porém, de última hora, os censores de Brasília resolveram cortar uma cena. Luís Carlos não aceitou o corte e [se] encontra tentando convencer os censores para a liberação de Dona Flor”.²⁴

Portanto, que a tesoura iria funcionar, não mais se questionava. Que meandros dos poderes, no entanto, estariam em jogo? Que construções de cumplicidade se insinuariam? Que máscaras de resistência pareceriam opor-se aos desmandos/mandos dos poderes difusos?

²³ AUGUSTO, J. “Filmes de primeira semana”. In: *A Tarde*, Jornal de Utilidades. 13.nov. 1976, 3.

²⁴ SETARO, A. “Cinema”. In: *Tribuna da Bahia*, 11.nov.1976; II, 12.

O *Diário de Notícias*, ainda em data anterior às das duas notícias precedentes, de 10 de novembro, informa que o filme baseado no romance homônimo de Jorge Amado foi examinado pela censura e liberado para exibição, devendo, portanto, acontecer a “noite de estréia” prevista. E conclui:

Segundo informações da Divisão de Censura de Diversões Públicas, o filme teve apenas uma cena cortada, “por contrariar os nossos padrões sociais”. A cena impugnada mostra o personagem Vadinho praticando sodomia e, segundo a censura, não pode ser admitida.²⁵

Estava agora *Dona Flor* frente ao tribunal, não mais como se fora em um jogo de xadrez ou de damas.

Ninguém se esqueça: estávamos todos sob a vigência da Constituição de 1969, outorgada pelo regime ditatorial, e não em um período de maior abertura democrática, de respeito a fundamentos constitucionais básicos, como a cidadania e a dignidade da pessoa humana. Portanto, as portas estavam abertas a quaisquer argumentações, ainda mais quando provenientes de autoridades militares, pessoais ou delegadas. Podia-se confundir alhos com “bagulhos”, sobretudo na “perigosa e subversiva” área intelectual.

Será que as distâncias entre “centro” e “periferia”, ou entre as formas de pensar de seus governos, tornavam *Dona Flor* contemporânea de *Madame Bovary*?

Em *A Tarde* de 16 de novembro, José Augusto, na coluna de cinema, depõe que o filme *Dona Flor* “inicia sua carreira cinematográfica pregando um verdadeiro ‘bluff’ no público”. O destaque é para a transferência de datas do lançamento da película no circuito de salas de projeção, mudando de 15 para 22 de novembro.

A indignação do colunista é proveitosa porque coloca a nu os meandros da publicidade e os da mercadologia. Escreve Augusto que

²⁵ “D. Flor’ com cena cortada estréia dia 12”. In: *Diário de Notícias*, 10.nov.1976; 1.

não crê que fossem transferir o lançamento sem motivo muito sério, mesmo diante da afirmação categórica de Bruno Barreto, por telegrama, “de que não tinha tido problema algum com a censura, a não ser o corte da cena de sodomia”. Ora, problema houve com a censura; o corte, mesmo único, foi feito, é um testemunho. E, mesmo que não houvesse o corte, o fato de submeter o filme a um departamento de censura já comprova o autoritarismo.

O diretor do filme afirmou que “*essas notícias de que estão querendo censurar meu filme partem de inimigos do cinema brasileiro*”. No contra-argumento, sabe-se que *Dona Flor* teve uma excelente publicidade em várias seções dos periódicos locais; *Dona Flor* teve fotos publicadas diariamente em pelo menos um jornal de Salvador, o mesmo acontecendo em outros Estados.

Emitindo sua opinião sobre a cena censurada de sodomia, escreve o jornalista que: “Foi uma surpresa para mim. Não me lembro que no livro tenha coisa semelhante e serve justamente para provar que Bruno fez um filme para adultos como tinha de ser mesmo.”²⁶

Bruno Barreto, presente à estréia beneficente de seu filme em Salvador, como registra *A Tarde* de 13 de novembro, mantém-se, apesar do conhecimento público do corte, em sua postura de intocabilidade: “Não houve nenhuma dificuldade com a censura. Houve apenas demora na liberação, daí termos de transferir o lançamento que seria no dia 15, para o próximo dia 22”.

Nos registros de *Veja* de 1º de dezembro de 1976, Luís Carlos Barreto – por fim – depõe que o sucesso cinematográfico nacional do momento, *Dona Flor*, está sendo apresentado ao público com dois cortes de imagem e um de som feitos pela censura: metade de uma cena em que, alega o órgão censor, se mostrava “um coito anal” entre as personagens de Vadinho (José Wilker) e Dona Flor (Sônia Braga); uma cena em que Vadinho exercitava movimentos, por trás de “uma das alunas de arte culinária de sua mulher”; “finalmente, foi silenciada

²⁶ AUGUSTO, J. “Cinema”. In: *A Tarde*, 16.nov.1976; II, 10.

uma palavrinha, monossilábica, que na linguagem corrente designa certa parte do corpo humano e que, precedida do adjetivo 'sublime', constitui o apelido da prostituta Magnólia, uma das figurantes do filme".²⁷

Já Sônia Braga, na mesma notícia de *A Tarde* de 13 de novembro, no que lhe compete, desembrulha o pacote ou desata o nó, mostrando-se exegeta e didata sobre a cena cortada pela censura em *Dona Flor*, da qual é co-participante, no filme estrelado por ela: "No filme não há nenhuma cena de sodomia, como anunciaram. É tudo questão de interpretação e o que os censores julgaram sodomia era apenas o que os americanos chamam de 'dog way'".²⁸

Esclarece-se a questão. Um problema de idioma ou de dialeto? Novas "imagens" da brasilidade/baianidade surgindo?

De enorme significado, todavia, é que a *Tribuna da Bahia*, do mesmo dia 13 de novembro, divulga a estada de Michel Foucault, em Salvador, a convite da Universidade Federal da Bahia e da Aliança Francesa, falando sobre a importância do sexo nas sociedades modernas. Os conceitos emitidos pelo filósofo "espicaçaram" os presentes e provocaram os esperados debates, sobretudo em torno dos mecanismos do poder – ponto central de sua obra – e suas implicações nas atuais sociedades capitalistas.

Segundo Foucault, em sua palestra, "a repressão sexual tornou-se um aliado recente para o controle dessas sociedades". O filósofo afirma que o discurso feito pela sociedade capitalista sobre a sexualidade – transformando-a ou utilizando-a – não implica que haja uma plenitude sexual nessas sociedades: existiria no discurso um prazer intrínseco, de formidável efeito sobre o teórico, como se vê no confessor e no psicanalista, "que se deleitam e se estendem sobre ele".

Haveria na censura a presença de tal "controle" e "deleite"?

²⁷ "Prodígios de *Dona Flor*". In: *Veja*, 1.dez.1976; 82-3.

²⁸ "Sônia Braga diz que não há sodomia no filme 'D. Flor'". In: *A Tarde*, 13.nov.1976; I, 2.

Anos após a estréia do filme *Dona Flor*, num período em que os rigores da ditadura não eram mais os mesmos de um passado bem recente, o *Jornal do Brasil* de 27 de abril de 1986 traz uma entrevista com Coriolano de Loiola Fagundes, diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas, desde o nascimento da “Nova República”.

Em trecho desse encontro do advogado goiano com a entrevistadora Margareth Cunha, está escrito: “E o senhor chegou a ser punido alguma vez?”, responde o entrevistado: “Cheguei sim. Quando liberei *Dona Flor e seus dois maridos*, eu era diretor substituto daqui da Censura. Fiz duas laudas e meia defendendo a liberação do filme e fui punido”. E a jornalista prossegue: “Como o senhor foi punido?”, diz Coriolano: “O filme foi liberado e eu fui rebaixado. Fui mandado para a Academia Nacional de Polícia. Fiquei dois anos afastado da censura”.²⁹

Nova leitura do “Não houve nenhuma dificuldade com a censura”, de Bruno Barreto? Ou outros meandros dos poderes difusos? As forças de preservação social estariam disciplinando o corpo, enquanto obtêm o controle político da personalidade?

Na versão de Nelson Blecher, no citado artigo da *Folha de S. Paulo*, de 27 de março de 1994, trata-se de idiossincrasia do regime: “Cortar a tomada em que Vadinho realiza movimentos eróticos no traseiro de uma jovem”, como ordenou o censor de *Dona Flor e seus dois maridos*”.

De volta à coetânea palestra de Foucault à estréia do filme, leio que “a contradição entre a interdição cultural ou repressão legal e o estímulo sexual permitido pelos mecanismos de poder é aparente”. Desse modo, ficam bem mais claros os encaminhamentos dados pelo órgão censor à película *Dona Flor*, os reiterados pronunciamentos da inexistência de problemas frente à censura dados pelos Barreto e as palavras “esclarecedoras” de Sônia Braga frente aos exercícios sexuais presentes no filme.

²⁹ CUNHA, M. “Com a palavra a censura”. In: *Jornal do Brasil*, 27.mai.1986; B, 12.

Foucault não está espicaçando, quando mostra as fendas já existentes nas fronteiras dos conhecimentos; ele está espicaçando, sim, quando incita a clareza da leitura de uma sociedade que “cria toda sorte de marginais, para depois puni-los, assim justificando seu aparato supra-estrutural dos mecanismos que formam a complexidade de poder”.³⁰

RÉSUMÉ: Dona Flor et ses deux maris, de Jorge Amado, compte notamment, au titre de ses innombrables répercussions, sur une transposition pour le cinéma de Bruno Barreto, en 1976. La récupération culturelle de cet événement est faite à partir de la lecture des journaux et des périodiques nationaux. La situation politique brésilienne et son entourage culturel, sous les ordres d'un gouvernement militaire, sont aussi présentés. Parallèlement, le développement croissant des médias et de la réflexion sur l'industrie culturelle prennent un nouvel essor. Dans le domaine cinématographique, malgré la distribution des films sous le contrôle des multinationales, la production culturelle nationale essaie de s'imposer. C'est le commencement de la chute des frontières culturelles et de l'affaiblissement des divergences entre l'art et le marché.

MOTS-CLÉ: mémoire; cinéma; culture brésilienne.

³⁰ “Michel Foucault fala de repressão sexual”. In: *Tribuna da Bahia*, 13.nov.1976; II, 11.