

DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS

SAMBA CINEMATOGRAFICO

"1943. O mundo está em chamas, o mundo sangra, mas no Brasil e na Bahia é ainda, longe da grande conflagração européia e asiática, o tempo do carnaval. E o carnaval faz suas vítimas, como o caro Vadinho, freqüentador de botequins e bordéis, grande folião e o feliz marido de Dona Flor.

Vadinho se esgota tanto durante o carnaval que Dona Flor termina viúva. Ela se casará novamente, depois de um doloroso luto, com um farmacêutico gentil, doce, sensual e tímido. Mas Vadinho continua a visitar seus sonhos e freqüentemente reaparece, nu, em plena vitalidade. Dona Flor, depois de alguns instantes de virtuosa resistência, se entrega a esta reencarnação, sempre casta e pura, uma vez que com seus dois maridos ela só faz apenas se submeter ao *dever conjugal*.

O original é um romance de Jorge Amado. (...) Certamente, Amado tem a seu crédito obras melhores do que *Dona Flor*, como seus grandes romances sobre *O Cavaleiro da Esperança* (biografia bastante lírica e muito romântica de Luís Carlos Prestes, secretário-geral do P.C. brasileiro, que também fez sua *longa marcha*), sobre o café, o cacau, as grandes crises econômicas, as grandes convulsões sociais brasileiras. Amado prolongou essas *sagas* da América Latina num tom menor, através de uma série de romances populistas e mais ou menos *picarescos* ou ao estilo de Marcel Pagnol.

Bruno Barreto se serviu desta matéria-prima literária, rica e colorida, engraçada, burlesca, magnífica em sua intensidade e em seus excessos, para fazer um filme que só faz lembrar este *teatro de marionetes* (não estão aqui os tradicionais fios compridos mas, de preferência, *amarras* melodramáticas e cômicas, alternadamente) sobre o qual Arnaldo Jabor já havia baseado seu admirável *Toda Nudez Será Castigada*.

O filme de Barreto não atinge a riqueza, a personalidade verdadeiramente excepcional do filme de Jabor, próximo da obra-prima barroca. Mas isto não impede que *Dona Flor* seja um filme muito bom, engraçado e saboroso, sensual e tão preciso na evocação dos gestos de amor quanto no respeito escrupuloso ao cenário, às ruas da Bahia, às velhas casas da Bahia, às cores vivas assim como às pinturas um pouco berrantes. E é também uma evidente sátira da pequena burguesia. Os corpos e as coisas vivem aqui, palpitam, se agitam diante de nós num belo *samba*

cinematográfico. O ainda muito jovem Bruno Barreto nos prova que o cinema brasileiro, apesar de todas as suas dificuldades, ainda tem sangue quente em suas veias. (Albert Cervoni, *L'Humanité*, Paris. Tradução de Sérulo Siqueira)

IRRESISTÍVEL

"(...) Somente no Brasil, terra de encantamentos e de feitiçarias, onde a religião católica vive em boa harmonia com o vudu, é que tais aventuras são possíveis. O grande escritor Jorge Amado narrou-as num romance e Bruno Barreto as transformou em filme: *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, cheio de vida e humor, onde a concupiscência e o pecado da carne assumem cores encantadoras, sob o olhar indulgente do vigário.

Se as noites extravagantes de Vadinho são, um pouco, sempre as mesmas, e se o coro das comadres reaparece com freqüência, há tanto bom humor na pintura desta pequena burguesia brasileira que cometeríamos uma injustiça se recusássemos nosso prazer. Este ar de *samba* é irresistível." (Michel Mohrt, *Le Figaro*, Paris. Tradução de Sérulo Siqueira)

A RESTAURAÇÃO

"O Cinema Novo morreu para sempre? O sucesso que obteve no Brasil o filme de Bruno Barreto (recorde absoluto de renda) parece feito de propósito para demonstrá-lo. E o fato de que o produtor seja o pai de Bruno, Luís Carlos, nos anos 60 alferes do cinema independente (ler engajado), é uma confirmação a mais: cinematograficamente falando, foi iniciada no Brasil a restauração. O que não quer dizer necessariamente que os filmes produzidos hoje sejam menos belos que aqueles de Rocha e Guerra, mas apenas que são diferentes. (...)

O que restou dos velhos temas do sertão caros ao Cinema Novo? Praticamente nada. Apesar do título, o verdadeiro protagonista do filme é Vadinho, o *malandro* de muita literatura brasileira, o ideal que grande parte da pequena burguesia cultivava para si da completa liberação individual, atingível através de um comportamento irreverente.

Nos últimos dez, quinze anos, mudou o panorama político do Brasil: era lógico que também mudasse o cinematográfico. Voltaram à moda as



Mauro Mendonça, Sônia Braga e José Wilker.

chanchadas, a comédia popular dos anos 40 e 50 construída sobre canções (e em *Dona Flor*, a música de Chico Buarque merece uma menção especial), atualizada por um tom desabusado e um pouco de sexo.

De sua parte, Bruno Barreto, de 22 anos, introduziu uma linguagem especialmente colorida, deu uma piscada de olho aos desejos do *macho* e escolheu um grupo de atores, a começar de Sônia Braga, todos muito expressivos; a receita justa para o sucesso. (*Il Giorno*, Roma. Tradução de Sérulo Siqueira).

HABILMENTE TRAMADO

"Estamos em fase de vacas magras no cinema, e por isso não podemos nos fazer de difíceis: indicamos para os nossos leitores filmes que, sem aspirarem ao Olimpo, são honestos produtos destinados a não iludir o espectador médio, quer dizer, os noventa por cento do público. Em primeiro lugar, *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, filme brasileiro de um diretor muito jovem, Bruno Barreto, de 22 anos. Quando falamos de cinema bra-

sileiro, pensamos imediatamente num cinema do gênero *engajado*, aquele de Ruy Guerra e de Glauber Rocha, belo e difícil, com seus problemas do Nordeste; mas, desta vez, estamos diante de uma obra descomprometida e picaresca, ambientada na Bahia e extraída de um romance do *venerável* Jorge Amado, escritor-monumento nacional, depois de ter sido algum tempo deputado comunista. *Dona Flor* é um bom livro (na Itália foi editado pela Garzanti) e o recomendamos a todos como exemplo de uma narrativa cuja única problemática é o divertimento do leitor: se não tivesse outras qualidades, esta já seria um sinal de coragem numa época em que se tem vergonha de sorrir e fazer sorrir.

Eis, portanto, *Dona Flor*, ou melhor, *Dona Florípedes*, esposa por sete anos daquele que os mais sensatos consideram ter muito pouca coisa de bom, um devasso, um indivíduo sem consciência, jogador e que não pode ver um rabo de saia: Vadinho é, em suma, o pior dos maridos mesmo numa cidade de vistas largas como a Bahia de 1943. E ela, *Dona Flor*, pobrezinha, diretora de escola de culinária, burguesa casta e tímida, é apesar de tudo atraída por aquele marido cheio de vícios, que tem, no entanto, o grande mérito de

DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS

conservá-la alegre na cama e fora dela, com o seu impudor alegre e malicioso. Um mau dia, exatamente durante o carnaval (e o filme começa precisamente com uma bela seqüência sobre este mítico carnaval da Bahia, ao mesmo tempo esqualido e faustoso), Vadinho morre.

A bela viúva não sabe se deve chorar ou se alegrar: e sobre seu túmulo, por sugestão de uma velha feiticeira, deposita um maço de velas derretendo, que poderão fazer retornar para si o desaparecido consorte. Passa o período do luto e Flor se casa com um austero, respeitável e tedioso farmacêutico, ao lado do qual logo chora e lamenta o exuberante e louco Vadinho: e Vadinho, uma noite, lhe reaparece. Nu como um verme, mais zombeteiro que nunca, e somente visível para ela. Numa situação deste gênero não é difícil prever o que vai acontecer: Vadinho retoma a ardorosa Flor (em quem a honestidade, como é natural, não exclui uma grande sensualidade) e triunfa sobre o legítimo segundo marido, chegando mesmo a possuir Flor no leito conjugal onde também dorme o farmacêutico. Vadinho nem sequer renuncia, como espírito, ao demônio do jogo, continuando a apontar, através de uma pessoa intermediária, para o 17 na roleta. Quando Flor o interroga para saber como se sente no além, responde somente com um lacônico "Deus? Deus é gordo", que exprime claramente seus limitados interesses e sua mentalidade. Nos dias de festa, então, Flor sai da igreja de braços dados com o consorte e o marido morto, completamente nu e, mais do que nunca, invisível.

Filme habilmente tramado e de ritmo admirável, *Dona Flor e Seus Dois Maridos* tem o único defeito de permanecer abaixo da obra literária de qual foi extraído: quanto ao resto, há seqüências que nos fazem esperar muito da futura carreira do jovem Bruno Barreto. Otimamente delineada a mistura de esquivo desejo da protagonista, interpretada por Sônia Braga, viúva reservada e ardorosa; Vadinho é José Wilker, e o farmacêutico Teodoro, Mauro Mendonça, nomes que não nos dizem muito mas que devem ser citados. Ótima a música de Chico Burque sobre o cenário inconveniente de uma imprevisível Bahia." (Angelo Selmi, *Oggi*, Roma. Tradução de Sérulo Siqueira)

ALEGRIA DE VIVER

"Premiada com uma menção especial do último festival de Taormina, a comédia que o jovem diretor Bruno Barreto extraiu do romance homônimo de Jorge Amado, editado em versão italiana pela Garzanti, oferece aos apreciadores uma pequena viagem de prazer ao Brasil. Não ao duro Brasil do Cinema Novo mas àquela quintessência da imagem alegre que é a Bahia, onde o povo e a burguesia se liberam de inibições e me-



Sônia Braga e José Wilker.

dos num jogo fantástico e malicioso. Com imensa raiva de quantos desejavam que o povo, esmagado pelos calcanhares dos militares, somente pensasse na revolução e não perdoam a Amado, ex-prêmio Stalin, haver "traído a esquerda" ao exaltar a alegria de viver dos brasileiros. Mas, ao contrário, o seu romance, como também *Teresa Batista Cansada de Guerra*, pertence a uma narrativa muito política, que utiliza a perspectiva realístico-fantástica típica do país e propõe uma análise social que não afasta a pobreza da presença do sorriso. (...)

Apesar de filho do produtor que restou do Cinema Novo, Bruno Barreto (a quem se deve uma versão brasileira de *Nasce Uma Estrela*) oferece um filme simpaticamente ligeiro, brincalhão e inteligente. Precisamente porque, como se dizia, ambientando a ação em 1943 e estabelecendo entre as peças um paralelo com hoje, pesquisa com fina ironia a fantasia irreverente dos brasileiros de sempre, e sobretudo das mulheres constrangidas à pudicícia das regras burguesas. Somente um feminismo histórico, como aconteceu na França, pode acusar esta história de fantasmas, na qual se defende o direito da mulher ao prazer da alcova, de ser um filme machista e reacionário." (Giovanni Grazzini, *Corriere della Sera*, Roma. Tradução de Sérulo Siqueira)

DUAS LEITURAS

"(...) Conhecemos do cinema brasileiro sobretudo os dramáticos filmes de denúncia e de protesto de Glauber Rocha e Ruy Guerra, perseguidos e proibidos no seu próprio país. Este é, ao contrário, um filme ligeiro, desbocado e fantasioso, extraído do romance do sanguíneo Jorge Amado, um escritor bastante conhecido até na Itália (sobretudo por *Teresa Batista Cansada de Guerra*). O jovem diretor Bruno Barreto, em seu terceiro filme, é um autor ao qual se deve prestar atenção: sabe verdadeiramente narrar através de imagens e consegue tornar até melhor (embora com mais ênfase na primeira parte do que na segunda) aquele misto de ironia e vulgaridade, de cumplicidade intelectual e voluptuoso desleixo plebeu, que está na base da narrativa de Jorge Amado. Desta vez, a censura no Brasil não proibiu e, uma vez que não há ideologicamente nada de suspeito, deixou correr a novidade e as muitas cenas audaciosas.

Mas é numa segunda leitura que o filme, me parece, vai além da amável e complacente viagem em torno da moral tradicional. Pensemos na situação da história: estamos em 1943, em plena guerra, da qual não se dá o menor indício; trata-se de uma pequena burguesia mesquinha e bisbilhoteira, beata e formalista; impera o mito do sexo e do machismo; a mulher é sempre uma marginal submissa em trepidante espera da homenagem viril; os negros chafurdam na miséria, no tabu e na magia; as casas dos burgueses brancos são decorosas e limpas, mas basta sair um pouco dos seus quarteirões e logo aparecem sórdidos barracos indescritíveis; e de sua realidade limitada a inquieta Dona Flor somente se evade ilusoriamente com um sonho erótico... É um quadro, para além do brilho de uma zombaria, um tanto hipócrita e desolador. Mas à censura brasileira bastou que as aparências fossem salvas. Ótimos os atores, José Wilker que é o grande amante Vadinho; Sônia Braga, morena e ardente Flor; e Mauro Mendonça, que é o plácido marido traído por um fantasma." (u. bz., *La Stampa*, Roma. Tradução de Sérvulo Siqueira)

RESULTADO IRREGULAR

O congelamento da imagem final, convertendo a Bahia em um quadro, e a abertura do filme, através de uma aproximação em direção aos personagens, indicam a intenção de retratar um pedaço de vida daquela cidade. Esta aproximação era transmitida no romance de Jorge Amado por meio de personagens típicos, onde se alternam as mais diferentes características. O vagabundo, carinhoso e descarado Vadinho; o poeta Clodoaldo, sempre bêbado e metido em roupas amarrotadas; dona Flor, uma mulata sensual com uma firmeza

de espírito para lutar contra si mesma se fosse preciso; um marido formal e arcaico que combina sua profissão de farmacêutico com a música clássica; Epaminondas Martins de Azevedo, mais conhecido por Cazuza Funil, um amigo que junto com a mãe oferece também um insulto. Os diferentes matizes que uns e outros apresentam servem para construir (e esta é a maior preocupação do romance) homens e mulheres arrancados das ruas baianas. A *Dona Flor* de Amado é muito ampla nesse sentido e uma difícil redução de seu conteúdo apresenta vários riscos.

Os perigos mais evidentes estão na simplificação abrupta, ou seja, ficar com um trecho de material para acrescentar outras situações talvez não tão fortes ou, pelo menos, com um valor menor do que poderiam alcançar se fossem juntadas com outros trechos. Existe o perigo de fazer um pequeno panfleto folclórico de sabor local e alcances insuficientes. A película se alterna em várias partes, cada uma delas com resultados diversos. Contém uma abreviação enorme da história no princípio; o que era apresentado por Amado em dois tempos (viuvez: relação de noivado e relação matrimonial) é transformado em um tempo (viuvez: relação matrimonial). O trabalho dos roteiristas Serran e Coutinho consistiu em mesclar o que era determinante no romance Flor-Vadinho com os desastres e acertos matrimoniais. A condensação funciona em vários níveis, embora sempre em uma única linha. Dela resulta um espírito de mau gosto, grotesco e gracioso que irradia uma alegria especial. Sua sustentação é estabelecida pela união das situações mais loucas, nascidas da mente de Vadinho e se convertem numa ponta de lança para eliminar qualquer preconceito ou objeção ao seu comportamento de boêmio. Contudo, o acúmulo de desvarios — que não pretendem descrever um desenvolvimento interno dos personagens — deixa progressivamente de lado a interferência de Vadinho no universo de Dona Flor. Por isso, depois da morte do primeiro marido, Dona Flor fica imobilizada em solo movediço até que uma outra rápida elipse de argumento elimine o risco de uma provável queda.

Este momento assume uma singular importância. Antes dele, conseguia-se retratar o espírito baiano, a raiz popular da qual se orgulha o filme. O exagero com Vadinho faz com que, depois de sua morte, a película escape às mãos de Bruno Barreto. A viuvez e o segundo matrimônio de Flor se sucedem com urgência, porque — conscientemente — os roteiristas escolheram um ângulo a partir do qual se desencadeava a crise do personagem feminino. Escolheram a sátira caudalosa, introduzindo um marido de comportamento arcaico, capaz de olhar sua mulher com simetria tal, como para estabelecer quais são os momentos de desfrute sexual e quais não são. No entanto, Teodoro Madureira — o farmacêutico — não possui as qualidades vitais de Vadinho e permanece numa

DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS

filme não sabe expor com critérios mais econômicos. O deslize é salvo com a reintrodução do primeiro marido, com o fantasma nu de um corpo ansioso de amores, incapaz de abandonar sua mulher, embora ela esteja deitada com outro homem. Nesta parte, o estado anímico é maior, embora não atinja a mesma comunicabilidade do começo e o espectador deve resignar-se com alguns cortes na cópia exibida.

De certa forma, o espírito transmitido por Jorge Amado é respeitado no filme. Os resultados irregulares ficam por conta da juventude do realizador Barreto e sua positiva experiência (estreado em 1966 com *Os Três Amigos Não Se Separam*, curta-metragem, quando tinha 11 anos e que chega a *Dona Flor* com 21. Seu sentido impetuoso se nota no filme através de um ritmo desenfreado, ágil, apesar de exótico em alguns momentos. Se não ancança o grau de irreverência necessária para atacar os tabus que asfixiam as inquietudes passionais de Dona Flor, a mão de Barreto é suficientemente inteligente para armar situações de aparente grossura e extrair uma atitude de aceitação, por parte do público, para esta forma de vida bastante peculiar. Se o seu trabalho é desmerecido em seus resultados, isso se deve, em boa medida, à intromissão de cânones próprios das produções tipicamente comerciais (o sentido de grandiloquência com que molda a vividez de Flor, acentuação dramática enfatizada pela banda sonora). Essa espetacularidade é transmitida pela câmera (Barreto faz a câmera de primeira unidade) que busca ângulos preciosistas quando, por exemplo, está se pedindo uma penetração mais humilde nos personagens. Assim, a falta de controle aumenta quando surge Dona Flor aceitando os dois maridos, sem os preconceitos e os tons de melodrama — segundo Amado — pequeno-burgueses, os quais Barreto converte em uma narração desprovida de calor necessário. A senhora Florípedes Paiva Madureira, aliás Dona Flor, permanece, à distância, na cama entre quatro braços masculinos.

Apesar de tudo, é de grande importância o significado do filme para o desenvolvimento brasileiro. *Dona Flor e Seus Dois Maridos* aparece em um momento chave — bem estudado pelo produtor Luís Carlos Barreto — quando o cinema do Brasil sai para lutar e ganhar terreno no mercado internacional. Neste espírito se explicam, de certa forma, as derivantes comerciais ou de grande produção que abriga. Entre elas, surgiram, com a mesma expectativa, *Xica da Silva* de Carlos Diegues e *Tenda dos Milagres*, também baseada em Amado, realizada por Nelson Pereira dos Santos. Películas que — no primeiro caso — não encontraram tanta ressonância mas que — no segundo caso — chegam a níveis qualitativos de impressionante riqueza.

O destino de Dona Flor é mostrar a vitalidade de uma cultura popular e, além do mais, ser a

ponta de lança que crave fundo. (Henry Segura, *Cinemateca*, Montevideu. Tradução de Sérvulo Siqueira)

TOM INSEGURO

"O primeiro marido de Dona Flor está morto, mas isso não quer dizer nada, pois era um inútil mesmo, quando vivo. Jogador, espertalhão, conquistador, espancava desavergonhadamente sua bela e jovem esposa, fazendo as pazes depois com uma serenata ou um gesto cativante. Certa vez, levou-a a uma boate sofisticada, onde lhe serviu champanha e caviar, e nem sequer bolinou a garçonne.

Aparentemente, o único talento digno de nota desse homem era na cama, e o filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos* dedica mais que tempo suficiente de metragem a esse aspecto do casamento.

O segundo marido de Dona Flor, um quadrado farmacêutico que deixa cair um frasco de remédio a primeira vez que vê a linda viúva, é um lamentável sucessor. Assim, Dona Flor entedia-se e pensa e sorri amarelo, até o dia em que suas preces são atendidas. O marido Número Um é um tal demônio, que consegue retornar, sem roupas, e faz à sua esposa amorosas visitas quando o Marido Número Dois não está olhando. Mesmo que o Marido Número Dois estivesse olhando, não veria, porque é um retardado mesmo, e porque a morte tornou convenientemente o Marido Número Um invisível.

Esta história, adaptada do romance do escritor brasileiro Jorge Amado, aparentemente teria tudo para ser um *Topper* picaresco, e na verdade os últimos 20 minutos do filme exploram divertidamente a volta do morto. Mas Bruno Barreto, que o dirigiu, dedica muito mais tempo a criar a situação do que a explorá-la realmente, e a primeira parte do filme tem um tom perigosamente inseguro. A vida de Dona Flor parece terrível, mas não se trata de um filme didático ou mesmo particularmente satírico, e assim pouco há a aprender com sua provação.

Há vários relances da Bahia e seus costumes, por volta de 1940, mas o único toque de cor local é a receita de Dona Flor para uma frigideira de sirri. Ela dá aulas de culinária: o Marido Número Um gostava de assistir às aulas e, na encolha, bolinar as alunas.

Sônia Braga, modelo e atriz brasileira que faz Dona Flor, tem de fechar a cara e empenhar-se em várias bobagens, alternadamente. Ela serve para isso, mas seu papel é pouco mais que o de um alvo das brincadeiras pesadas da família." (Janet Maslin, *The New York Times*, Nova Iorque)

TERNURA E IRONIA

"*Dona Flor* contagia.

Desfila na tela embalada na cadência brejeira da música de Chico Buarque de Hollanda e vai envolvendo a gente.

Os personagens — a exemplo de Vadinho, que não se conforma em permanecer morto — ultrapassam o limite bidimensional de seu mundo, essa mágica superfície branca que existe no fundo de cada cinema, e enchem a sala com seus gestos, seus amores, seus desencantos. Esses inconfundíveis alaridos — vocês sabem — que documentam vidas que estão sendo vividas, que assinalam — se quiserem — a passagem do tempo.

Em *Dona Flor e Seus Dois Maridos* estão todos vivos e tão próximos da gente. Estamos todos na tela e as criaturas de Barreto e Amado sentadas entre a gente na sala escura do cinema.

Bruno Barreto olha com ternura seus personagens. Não os acusa, muito menos os redime. Simplesmente os aceita como são e deixa o barco correr. Sua câmara sensível busca, e encontra, nos pequenos gestos do cotidiano, nas pequenas alegrias, nos pequenos projetos de vida, a universalidade. Não é à toa que fixa suas câmaras num espaço limitado por duas ou três ruas, a praça, a Igreja e os caminhos que levam à zona de boêmia.

A grandeza de seu filme não está no trajeto físico que seus personagens percorrem. Está, antes, na universalidade dos movimentos e dos sentidos. Nesse cosmos, geograficamente limitado mas infinito, todos os conflitos se criam e se esvaem. Como em qualquer aldeia perdida em algum lugar do mundo. A diferença é que em *Dona Flor* os sentimentos são temperados pela alma baiana e brasileira.

Atmosfera mística e sensual que mescla harmoniosamente os prazeres da cama e mesa ao mesmo tempo que exige a redenção do espírito pela confissão dos pecados e imposição de sacrifícios. Alma baiana e brasileira que Bruno capturou das páginas de Amado.

A ternura de Barreto — como pode um garoto de 21/22 anos entender a vida com tanta minúcia? — não isenta sua turma.

Ele narra uma sensual Dona Flor, dividida pelo tênue conflito entre seus desejos pequenos-burgueses de uma vidinha pacata e sem sustos e a aventura — dolorida, é verdade — prometida pelo amor efusivo do irresponsável Vadinho. Ele delata as safadezas do bem comportado Teodoro que despede a empregada negra que serviu Dona Flor durante tantos anos. (Teodoro, tão contido em sua vidinha quadrada e insossa, jamais entenderá a dor que tal gesto causou à amada). Ele mostra Vadinho — jogador por profissão e gigolô quando necessário — um companheiro leal de seus amigos, um cara de quem todos gostam e que todos invejam um pouquinho.

Comédia bem feita mas inconsequente, alguém me disse. Inconsequente é a mãe. Bruno não grita, não faz discursos sociais, mas o cinema silencia quando sua objetiva capta a miséria e o pesadelo dos cubículos, onde a prostituta negra, e comadre de Dona Flor, tece sua sobrevivência em companhia do menino recém-nascido.

Bruno é sutil na maneira irônica — masterna, insisto — com que olha a classe média baiana dos anos 40. Mudaram os cenários mas os homens permaneceram, em sua essência, os mesmos. Bruno sabe disso e não quebra o encanto, não desfaz crenças. Os homens são precários e provisórios. Sem sonhos não sobrevivem. Sem mitos não existe Bahia. (Todos seus santos inúteis, já imaginaram?). Sem magia Vadinho apodreceria seu corpo, dotado para a arte do amor, e a sensual Florípedes feneceria tragada pelo incessante desfilar de dias iguais.

Todas essas coisas Bruno entendeu. E fez um belo filme sobre nosso sofrido povo. Impossível que os quinze milhões de brasileiros, que já viram e gostaram da fita, estejam todos enganados." (Ivo Egon Stigger, *Correio do Povo*, Porto Alegre)

MEIO TERMO

"Mais importante do que analisar isoladamente o filme de Bruno Barreto é discutir toda uma série de comentários que o filme gerou e os questionáveis efeitos positivos do filme em relação ao cinema nacional. A reação das pessoas ao filme foi das mais variadas. A posição dos críticos também. André Setaro, na *Tribuna da Bahia*, chamou *Dona Flor* da "telenovela de 1984". Inimã Simões do *Movimento*, questionou a participação musical de Chico Buarque num filme desses. Em compensação, Jairo Arco e Flexa, de *Veja*, elogiou-o profundamente. Em termos de público, as opiniões variaram muito: "Uma pornochanchada bem feita". "Mais um filme comercial". "Um abacaxi enrolado em papel de presente". "A melhor coisa que o cinema brasileiro já fez". "Não pensei que o cinema nacional fosse capaz de fazer um filme assim". "Ah, esse é o filme nacional que a gente não se arrepende de ter assistido". O que se constata muito, nessas opiniões, é um radicalismo exagerado: ou se gosta ou se odeia. Talvez o certo fosse meter a coluna do meio, pois *Dona Flor* trouxe vantagens e desvantagens para o cinema brasileiro. *Dona Flor* é um filme extremamente contraditório.

Quanto ao filme em si: a direção muito segura de Bruno Barreto, a excelente interpretação de Mauro Mendonça, a atuação muito à vontade da maioria dos atores, a tentativa de fazer um filme popular e de fácil compreensão para grandes camadas da população brasileira e a música de Chico Buarque foram as coisas positivas do filme.

DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS

Coisas negativas: a própria história de Jorge Amado que dá uma visão superficial, mágica e falsa da cidade de Salvador. Esta cidade é mais terrível do que Jorge Amado possa imaginar ou escrever. Se você espremer *Dona Flor*, o máximo que vai conseguir é uma crítica vaga e superficial do comportamento da pequena burguesia brasileira e talvez algumas gramas de margarina (vide os *out-doors* espalhados pela cidade). O filme, refletindo o livro, fica apenas na superfície das coisas, não tem coragem pra meter as caras na lama. Que baiano é macumbeiro todo mundo sabe. Não seria mais importante fazer com que as pessoas discutissem isso? (...) (Rogério Menezes, *A Tarde*, Salvador)

SUCESSO PLANEJADO

"Um caminho novo para o cinema brasileiro? Um grande espetáculo popular? Uma produção orquestrada segundo o mais alto padrão possível de profissionalismo? A resposta só poderia ser sim. Mesmo que a idéia de se fazer um cinema de boa qualidade — distanciado tanto dos filmes herméticos e pessoais como do erotismo barato (de idéias e de dinheiro) das pornochanchadas — e dedicado ao grande público não seja tão nova. Mas *Dona Flor* parece o primeiro filme nacional a situar-se comodamente nessa faixa ampla, embora aparentemente inatingível. Pelo menos de forma consciente, já que o ótimo *Xica da Silva*, de Cacá Diegues, transformou-se em sucesso mais por um feliz acaso do que por planejamento.

Dona Flor, ao contrário, é um sucesso planejado, previsível, construído segundo uma receita que se não é infalível é pelo menos a que oferece maiores certezas. Ou seja, a reunião dos melhores ingredientes para a obtenção do melhor produto final. Um filme de equipe, com uma boa história, bons técnicos, atores famosos e competentes, um diretor de comprovada capacidade, que submete seu talento a uma concepção de cinema ou, melhor ainda, a uma opção. Que nesse caso pertence também, ou principalmente, ao produtor Luís Carlos Barreto, decidido a produzir um filme comercial de alta qualidade, capaz de enfrentar nas bilheterias os mais poderosos similares estrangeiros. O resultado mostra que o produtor teve coerência e dinheiro para ser fiel à sua opção. E esta, a julgar pelo interesse ou pelas opiniões do público, parece certa. Embora não seja a única maneira adequada de se fazer cinema no Brasil.

O certo, contudo, é que *Dona Flor* não decepçiona, conseguindo estabelecer-se exatamente dentro da faixa pretendida. Terceiro longa-metragem de Bruno (*A Estrela Sobe*) Barreto, é um filme sempre agradável de se ver, bem narrado, bem interpretado, bem fotografado, temperado por um delicioso erotismo e, ainda, por uma frustrada

intenção de crítica social. O mérito maior do diretor, que comprova em certas seqüências — como o velório de Vadinho — suas qualidades de esplêndido encenador, é a segurança e o equilíbrio com que ele transforma em imagens a história de Jorge Amado. O romance de Flor, primeiro com o dionisíaco Vadinho e depois com o equilibrado farmacêutico, flui normalmente como se espera de um episódio bem contado. De forma clara, direta, perfeitamente compreensível por qualquer tipo de espectador.

Barreto evitou a tentação fácil, e irresistível para um filme que se pretende *comercial*, de seduzir sua platéia pelo óbvio encanto turístico dos cenários que poderia fotografar. Preferiu concentrar-se sobre o relacionamento do triângulo principal ou sobre seqüências isoladamente perfeitas, como a visita de Flor à prostituta, a briga entre ela e Vadinho, o pedido de casamento. Além disso, ele fez de *Dona Flor* um dos mais bem interpretados filmes nacionais. José Wilker, evitando o regionalismo — como, aliás, todos os outros intérpretes — faz de Vadinho um personagem universal em sua egoísta e encantadora voracidade. Mauro Mendonça ilustra com exatidão e ironia o contido farmacêutico Teodoro. Sônia Braga confere à Flor uma intensidade erótica raramente percebida em qualquer atriz brasileira. Entre os coadjuvantes, a surpresa de uma correta uniformidade. Ninguém destoa e, às vezes, alguns até brilham mais do que se espera, como Nilda Spencer (a vizinha) ou Nelson Xavier (Mirandão)." (Edmar Pereira, *Jornal da Tarde*, São Paulo)

AMPLIAÇÃO DO PÚBLICO

"Espanta muita gente a idade do diretor de *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, Bruno Barreto: 21 anos. Antes dos 20, ao dirigir *A Estrela Sobe* (incomparavelmente mais interessante), ele já exibia um domínio do ofício em uma visão das malícias do *showbusiness* realmente precoces. Nascido e criado em berço *cinemanovista*, só brincou em serviço enquanto empunhava a câmara de 16 milímetros. Ao filmar o curto de 35 mm *A Bolsa e a Vida*, 1971, já sabia muito sobre ambas. Demonstrou, ao adaptar o texto de Drummond, a convicção — que até hoje não abandonou — da inexistência de ficcionistas no cinema brasileiro. Desde a auspiciosa estréia na longa metragem (*Tati, a Garota*) também deixou claro não acreditar nos *slogans* do tipo "uma câmara na mão e uma idéia na cabeça". Atores comunicativos e de público, uso objetivo do instrumental técnico, histórias de escritores maduros explicam a receptividade de seus três longos — especialmente do último, que contou com o gênero de faturamento de Jorge Amado.

Se a juventude do diretor surpreende, a velhice da linguagem cinematográfica de *Dona Flor* talvez possa estarrecer os cinéfilos, os que não procuram no cinema apenas o prazer de uma história narrada com correção. Os observadores mais informados não sentirão estarrecimento. Um quarto de hora de projeção basta para expor o mecanismo mercantil do empreendimento. Acredito que Bruno Barreto tenha partido para *Dona Flor* como certa fé na possibilidade de conciliar valores críticos (como os evidentes em *Tati e Estrela*) e responsabilidades empresariais. Julgo que o vulto do investimento, o grande número de produtores associados e o slogan publicitário "um filme brasileiro de padrão internacional" (20 anos depois dos equívocos e megalomaniás da Vera Cruz) o levaram a arquivar ambições de real fôlego artístico e cultural, e a trabalhar para as expectativas dos grandes circuitos exibidores — um dos quais, a Companhia Serrador (de São Paulo), co-produtor.

Desde o lançamento paulista as bilheteiras confirmaram o ângulo importante do filme: a ampliação da faixa de público do cinema brasileiro. Criativamente, *Dona Flor* nada acrescenta a este cinema. Pelo contrário: a caracterização dos personagens é de rígidio padrão semicaricatural (salvando-se alguns por méritos dos atores); o erotismo e a definição do meio social cedem demais ao pitoresco superficial e fabricado do livro; e na fase do retorno do segundo marido, o humor fica praticamente na dependência de José Wilker, ator cuja auto-suficiência dá a Valdinho, como sucedâneo do calor humano, uma impostação em falsete." (Ely Azeredo, *Jornal do Brasil*, Rio)

FLUÊNCIA DE LINGUAGEM

"Nem integração do ator ao personagem nem reconstituição histórica, nem fidelidade à narrativa. A importância de *Dona Flor* está fundamentalmente na consolidação de uma linguagem, até aqui quase desconhecida no cinema brasileiro. Pode-se dizer que vale-se do romance apenas como acessório, embora o notoriamente minucioso processo de adaptação sugira precisamente o contrário. Na verdade, a obra cinematográfica substitui tudo isso por certos pontos para ela muito mais importantes. Ela ganha, aí, sua verdadeira dimensão histórica. Falando a linguagem do cinema — como se supõe que um filme deva fazer — *Dona Flor* sugere que este domínio não é incompatível com a produção brasileira. E nem se venha falar de academicismo como um dado negativo. Ele é a tônica, sim, mas de um modo visivelmente inspirado pela consciência do autor dos obstáculos que teria pela frente. Neste ponto, Bruno Barreto retrocede para poder ir adiante.

Parece ver claro que os novos meios de produção ao seu alcance imporiam a adequação de uma linguagem que, desconhecida no cinema brasileiro, teria que ser pesquisada desde seus fundamentos.

Tal objetivo, não se pode negar, foi amplamente alcançado. Modelos formais clássicos são seguidos — não copiados — desde o princípio e a maior parte das soluções narrativas nasce de uma cultura cinematográfica básica, desprezada ou temida por muitos outros cineastas. A riqueza das construções é sentida sobretudo nos detalhes (sutis movimentos de câmara, rigor fotográfico na escolha dos primeiros planos) e deflagra seus resultados no desempenho dos atores, que não dependem só de laboratório ou de uma abstrata direção que fosse capaz até de aclimatá-los.

Dona Flor flui. Esta é uma primeira idéia transmitida ao espectador, o qual, capaz de acompanhar uma linguagem simples sem necessidade de codificadores intermediários, sente a narrativa e recebe a leitura básica do enredo. Felizmente não é atacado por méritos criativos discutíveis ou sensíveis apenas aos que, a partir de um código estranho ao veículo, dispunham da informação necessária para captá-lo. Qualidades para tão restrito universo já não têm mais vez em certa facção do cinema brasileiro. Outras mais significativas se impõem. Sob certo aspecto, *Dona Flor*, mais que nenhum outro filme moderno, ensina o cinema brasileiro a falar. É claro que, visto de outro ângulo, o investimento material necessário para sua realização anula o trabalho de dezenas de pequenos produtores, que se queixam agora de ver o mercado roubado pela própria produção nacional. Argumentação discutível embora discretamente fundamentada, mas que, acima de tudo, reforça o impacto de *Dona Flor* principalmente sobre a estrutura industrial de nosso cinema. Antes de saber se Nélson Xavier estaria melhor no lugar de José Wilker, se Soninha Braga mantém os traços de Gabriela mais marcantes que os de Dona Flor ou se personagens importantes de Jorge Amado são esvaziados na adaptação, é importante ter-se em conta que o filme abre caminho para que o cinema industrial brasileiro seja de uma vez por todas viável.

Função mais nobre não poderia ter." (Nélson Hoineff, *Última Hora*, Rio)

TOQUE DE CLASSE

"A conquista — ou reconquista — do mercado interno é, ninguém discute, essencial à sobrevivência econômica do cinema brasileiro. O sucesso popular de *Xica da Silva*, entre outras coisas, reativou tal necessidade e serviu para mostrar a disponibilidade de um público sensível ao cinema como um todo e não apenas às comédias eróticas ou

DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS

ao caipirismo de Mazzaropi. Como *Xica da Silva*, *Dona Flor e Seus Dois Maridos* procura – e consegue – conciliar o espetáculo cinematográfico com a prioridade de vencer a resistência popular, reação, em parte, decorrente do hermetismo e da incompetência amadorística. Como em seu filme anterior, o bem sucedido *A Estrela Sobe*, Bruno Barreto procurou ajustar ao nosso meio – sem prejuízo da realidade social, cultural, psicológica

o estilo hollywoodiano através de um esquema de produção capaz de dar ao filme um gabarito internacional. Ou seja: aquele toque de classe que o público está acostumado a ver no filme estrangeiro e que lamenta não entrar em nosso cinema. Ou melhor: não encontrava – pois *Dona Flor* está aí para provar que isso é possível.” (Valério Andrade, *Manchete*, Rio)

O CONTADOR DE HISTÓRIAS

“A história de Dona Flor vai sendo contada na tela e o espectador recebe ao mesmo tempo duas informações paralelas. A platéia vê o que acontece em volta de Flor, isto é, o casamento com Vadinho, as aulas de culinária, a muquica de siri mole, as fugas do marido para a roleta ou para uma vadiação fora de casa. E ao mesmo tempo a platéia sente a presença do narrador. Ou melhor, sente a satisfação com que o narrador conta a história.

Difícil identificar num ponto preciso o que vem a ser esta presença satisfeita do contador da história. Mas até mesmo a cena mais simples, até mesmo quando se trata de descrever só um acontecimento aparentemente banal, uma qualquer coisa deixa passar bem nítida a sensação de que quem nos conta a história está mais ligado no prazer de narrar um acontecimento (ou, se assim o

quisermos, no prazer de fazer um filme) do que propriamente no acontecimento narrado.

É bem provável que o espectador nem se dê conta disto, que esta sensação passe só de forma inconsciente, que ele veja só as coisas que acontecem com a moça baiana entre o casamento com Vadinho e o casamento com Teodoro Madureira. Mas é sem dúvida esta coisa imprecisa que faz deste filme um espetáculo que a platéia recebe com facilidade e agrado, porque este prazer muito grande em falar, em contar com algum exagero uma história já contada em outro lugar por outra pessoa, este prazer é bem um comportamento que também o espectador assume num bate-papo informal.

De um certo modo, os amplos movimentos de câmara, como o que abre o filme, ou como aquele outro que sai da rua e atravessa a janela da casa de Flor para surpreender os protagonistas na sala, são traduções em termos de cinema do exagerado gesticular de mãos habitualmente usado para pontuar qualquer conversa. O espectador se encontra, então, diante de uma conversa feita numa linguagem que lhe é familiar, e não importa que ele não saiba identificar este fato, ou fazer uma análise desta linguagem. O que importa é o resultado prático, o espectador acompanha a narração sem qualquer esforço, ele se reconhece na tela.

E este reconhecimento se faz em dois níveis, pois além de se reencontrar numa linguagem comum, as pessoas se reencontram no comportamento dos personagens. Nem importa muito saber até que ponto o Vadinho, a Flor, o Teodoro, e mais Cazuzu, Mirandão, Carlinhos ou Rozilda representam com fidelidade a Bahia, ou, por extensão, todos nós. De fato, o que eles representam é uma espécie de ficção ou mitologia popular, os heróis criados aí mesmo, durante os bate-papos pontuados com largos gestos.

Vadinho, o vagabundo, o jogador, o irresponsável, o que soma à mulher em casa um sem-número de pequenas aventuras na rua, é bem um herói popular, da mesma forma que a Flor capaz de aceitá-lo e ser fiel é também uma heroína popular. Não se trata, no filme, de analisar estes comportamentos, de estabelecer um juízo de valores sobre eles. Pelo menos nenhum juízo além de uma imediata afirmação deste comportamento irreverente contra uma falsa e aparente solenidade e bons modos.

Trata-se só de incorporar certos valores da narrativa popular a um sistema de muitos bons modos – o estilo de narrar do filme americano – e de fazê-lo com gestos largos, exagerados às vezes (como a repetição dos movimentos do zoom), porque se persegue talvez isto mesmo, a maneira de contar deve se sobrepor à história que se conta.” (José Carlos Avellar, *Jornal do Brasil*, Rio)



. Sônia Braga e Francisco Santos.



Sônia Braga e Mauro Mendonça.

PROFISSIONALISMO

"A característica mais marcante da realização de *Dona Flor e Seus Dois Maridos* é o seu profissionalismo, o valor total de seu trabalho de equipe. Será, com certeza, sob esse aspecto (juntamente com *Xica da Silva*) o filme mais empenhado da safra atual do cinema brasileiro. Se isto é fato, não chega, entretanto, a ser ostensivo. Os cinco milhões e tanto que se diz ter custado *Dona Flor* não agredem os seus méritos, por não se revelarem impertinentes, opressivos e castradores. Na verdade, *Dona Flor* segue de perto a linha dos dois anteriores longas-metragens de Bruno Barreto, identificando-se a eles no amor dos detalhes, da direção, da cenografia, da reconstituição, da direção de arte enfim, e beneficiando-se da agilidade maior que seu jovem cineasta terá adquirido com o enriquecimento de novas experiências.

Dona Flor foi evidentemente concebido

com mais ambição do que *A Estrela Sobe*, que o antecederia na carreira de Bruno. A partir mesmo da fonte de referência ou inspiração de que se originou. Adaptar *Dona Flor* importava, sem dúvida, em dificuldades maiores, pois *A Estrela Sobe* é daqueles romances que se lêem como se se estivesse vendo um filme. *Dona Flor*, pela sua extensão e sua aceitação popular, há-de ter colocado questões bem mais difíceis de superar e, de saída, significava uma produção mais complexa de ser orquestrada. Daí porque, apesar de sua inequívoca boa qualidade, apresentar-se sujeito a restrições mais evidentes do que se poderia sentir em *A Estrela Sobe*. A mais ostensiva será a queda de ímpeto (terá sido intencional?) que se instala a partir do casamento de Flor com Teodoro. O humor de filme está muito centrado sobre a presença de Vadinho e sua patota, e o ritmo solene, mais lento e, sem dúvida, menos interessante do mundo burguês do farmacêutico Teodoro compromete, no caso, não apenas a realidade que passa a viver *Dona Flor*, como também — o que não seria de se

DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS

desejar — aquela mais exatamente fílmica que está vivendo a platéia.

A adaptação foi feita com escrúpulo e habilidade, e se pode afirmar que existe fidelidade sem subserviência. O filme tem uma alegria e um humor moleque, muito à brasileira, que certamente o tornarão um dos grandes favoritos das platéias, da mesma maneira que o livro o foi dos leitores. Esse humor é a grande novidade a registrar por quem viu os filmes anteriores de Bruno Barreto em quem, talvez, não se suspeitasse tanta descontração e conluio com o estilo patenteado de Jorge Amado. Rigoroso na forma e detalhista obsessivo, Bruno deu à sua versão de *Dona Flor* um tratamento de cinema onde eficiência é uma proposição sempre presente e inspirada. O filme invade o mundo das convicções burguesas com a irreverência de seu personagem mais extremado — Vadinho — com o qual o realizador certamente permanece de mãos dadas.

O rendimento do elenco é muito bom. José Wilker, como Vadinho, tem o seu melhor desempenho, até agora, no cinema. Sônia Braga, exata, amadiana, como Flor. Mauro Mendonça, um convincente Teodoro. E há os dois Nélsons — o Dantas e o Xavier — que estão à frente do barco lotado de coadjuvantes, conduzido com mão firme a porto seguro. De nível como sempre irrepreensível a direção de arte de Anísio Medeiros, assim como a fotografia de Murilo Salles, reeditando a performance de *Lição de Amor*. A canção-tema de Chico Buarque tem o mesmo valor cinematográfico da que compôs para *Vai Trabalhar Vagabundo*, o que importa em dizer que é ótima." (Fernando Ferreira, *O Globo*, Rio)

O ORIGINAL

"Dona Flor nasceu, nas páginas de um romance, 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.

Flor cresceu dentro de mim durante todo esse tempo. Eu a fui vendo e assentando lentamente: cor, idade, profissão, anseios, preconceitos, medos, aflições e amor; aos poucos eu a vi nascer e também aos dois maridos. Um, Vadinho, significa a memória de minha juventude com Mirandão Mirabeau Sampaio, Giovani Guimarães, Wilson Lina. Vadinho foi nosso irmão. O outro é a soma de certa intelectualidade pequeno-burguesa com todas as suas limitações e também sua candura. São muitos os clichês do doutor Teodoro soltos nas ruas da cidade. De mim, dona Flor nasceu primeiro, fui o pai inicial.

Logo depois, Floriano Teixeira, o grande artista maranhense que a Bahia adotou, tomou de Flor e deu-lhe forma exata, marcando-lhe a condição de mestiça cabo-verde, criando uma outra verdade, igualmente justa, da moça tímida

e ousada, sofrida e feliz. Dona Flor, filha de Floriano, de uma beleza funda, meiga e mansa como ele próprio, com marca índia no sangue, na maneira de ver a vida. Em seguida viajou Flor pelo mundo afora em não sei quantas traduções, em tantas línguas diversas, próximas e distantes, foi francesa, russa, norte-americana, checa, argentina, turca, húngara ou búlgara, adquiriu acento português nas ruas de Lisboa, andou Europa e Ásia, sua face múltipla repedida, seu jeito igual, a reserva, a ânsia, o ímpeto e o amor queimando coração e corpo.

Veio agora Bruno Barreto, quase um menino e já um *metteur-en-scène* veterano, novamente moldou dona Flor, novamente a recriou, seu novo pai, e a colocou nas telas dos cinemas. Bruno deu-lhe uma identidade estrita, a beleza e o talento de Sônia Braga, e a rodeou com a atmosfera da Bahia, mostrando-a nua — o corpo e a alma. Também os dois maridos revestiram-se da força de interpretação de Wilker e de Mauro Mendonça, dois grandes atores brasileiros. Cercados os três — Flor, Vadinho e Teodoro — por uma comparsaria escolhida a capricho: mesmo os pequenos papéis foram criados por atores de alta qualidade. 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. Para coroar tudo isso, a música inigualável de Chico Buarque de Hollanda.

Não me envolvi no trabalho criador de Floriano Teixeira, não me envolvi no trabalho de Bruno Barreto: o pintor e o cineasta realizaram suas criações partindo da minha dona Flor, com ampla e total liberdade. Somente assim entendo ilustração ou adaptação de um livro, como uma recriação. Não tenho do que me queixar. O fundamental do conflito humano e social colocados em meu romance manteve-se inteiro no filme. O moço diretor, com seu talento e sua sensibilidade, captou o que havia de mais importante na história de dona Flor. Acho o filme belo e denso, creio que está à altura das melhores criações do cinema nacional.

Confiei na juventude de Bruno Barreto, sinto-me contente. Não me enganei, a dona Flor de Bruno Barreto transmite a mesma mensagem de amor e confiança na vida da dona Flor inventada por Floriano Teixeira e daquela que durante 30 anos cresceu dentro de mim: a vitória do amor contra o preconceito, a vitória da vida contra a morte." (Jorge Amado)

A ADAPTAÇÃO

"Adaptar um romance para o cinema é uma coisa. Adaptar um romance que teve cerca de milhão e meio de leitores é outra bem diferente. Quando me reuni com o Coutinho e o Bruno para

encarar pela primeira vez Dona Flor, Vadinho e Teodoro Madureira, nós já sabíamos disto.

O fantasma deste imenso público logo começou a rondar o trabalho, cobrando fidelidade, exigindo cenas, personagens, tom e construções determinadas.

Não era brincadeira. Indo direto aos fatos, tratava-se do romance mais vendido do escritor mais popular do Brasil. E se a coisa não chegou a intimidar, deixou pelo menos a inquietante sensação de responsabilidade extra. Discutimos muito sobre isto nos primeiros estágios da adaptação e lembro que demos uma olhada nos *memos* de Selznick sobre *E O Vento Levou* e *Rebeca*, que coloca o problema da fidelidade a um romance de grande sucesso com total clareza.

"Tenho o meu próprio ego — diz Selznick — e não me importo em deixar meus instintos criativos à solta . . . numa adaptação de um trabalho mal sucedido como *Made For Each Other*. Mas o meu ego não é tão grande a ponto de não poder ser contido ao se confrontar com a adaptação de um grande sucesso." O que, traduzido num português mais coloquial, quer dizer: Vamos parar com esta megalomania aí. É bom que fique claro, entretanto, que fidelidade não exclui criação. Dona Flor é um romance caudaloso, e num exemplo grosseiro podemos dizer que uma adaptação ao pé da letra resultaria num filme de seis horas mais ou menos. E era nossa tarefa produzir um roteiro de Dona Flor sem que o vento o levasse. Isso acabou por exigir algumas decisões radicais.

A mais importante delas foi a eliminação de todo o 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 que não é verdade. O que acontece é que o namoro foi perdido apenas como estrutura, mas totalmente mantido como clima e com as suas cenas principais.

Outra decisão importante foi a substancial redução da viuvez e introdução de Teodoro. O que funcionava muito bem no livro, seria no filme uma reduzida inquietante no ritmo. Engatamos a quarta marcha o mais cedo possível e fomos em frente, tentando evitar que alguém na cadeira do cinema fizesse a trágica pergunta: Muito bem, mas e daí?

Nosso trabalho terminou nos primeiros dias de maio de 74 em Salvador, quando apresentamos o roteiro a Jorge Amado. O autor gostou muito do trabalho, considerando que a essência de seu livro havia sido captada pelo roteiro.

Se futebol é bola na rede, nosso primeiro gol foi marcado. Mas a partida decisiva vai ser jogada com o público. De nossa parte, estamos

entrando em campo confiantes na vitória e tudo faremos pelas nossas cores, etc . . . etc . . .

Por fim, se há alguém que acredite em coincidências, posso dizer que nos reunimos pela primeira vez num domingo de carnaval, data da morte de Vadinho. Que Deus o tenha." (Leopoldo Serran)

A DIREÇÃO

"Eu pretendi fazer uma comédia, leve, picaresca e irreverente. Um filme onde toda a brejeirice e sensualidade do povo brasileiro fosse mostrada e sentida. Assim está na tela . . . Espero." (Bruno Barreto)

Direção: Bruno Barreto. **Roteiro:** Leopoldo Serran e Eduardo Coutinho, baseado no romance de Jorge Amado. **Fotografia:** Murilo Salles. **Som direto:** Walter Goulart. **Cenografia e Figurinos:** Anísio Medeiros. **Montagem:** Raimundo Higino. **Música:** Francis Hime. Canção tema de Chico Buarque de Hollanda. **Diretores de Produção:** Ivan de Souza e José Carlos Escalero. **Supervisão de Produção:** Lucy Barrêto. **Câmera 1:** Bruno Barreto. **Câmera 2:** Murilo Salles. **Elenco:** Sônia Braga (Dona Flor), José Wilker (Vadinho), Mauro Mendonça (Teodoro), Dinorah Brillanti (Rozilda), Nelson Xavier (Mirandão), Arthur Costa Filho (Carlinhos), Rui Rezende (Cazuza), Mário Gusmão (Arigof), Nelson Dantas (Clodoaldo), Haydil Linhares (Norma), Nilda Spencer (Dinorá), Sílvia Cadaval (Jacy), Ivanilda Ribeiro (Sofia), Sue Ribeiro (Magnólia), Francisco Santos (D. Venâncio), João Gama (Moreira), Álvaro Freire (Prof. Silvério), Francisco Dantas, Hélio Ary, Wilson Mello, Lourdes Coimbra, Miguelão, Manfredo Colassanti, Antônio Ganzaroli, Jurandir Ferreira, Mara Rúbia, Lícia Magna, Joaquim Menezes, Orlanita Ribeiro, Antônio Victor, José Ribeiro, Cláudio Manberti, Dita Corte Leal, Martha Anderson, Heliane Rogério, Bety Lago, Martha Moyano, Gigi, Zé Anão, Heleno Lopes. **Produção:** L. C. Barreto, Newton Rique, Cia. Serrador. **Distribuição:** Embrafilme. Brasil, 1976.

PRÊMIOS

Coruja de Ouro/76: melhor autor de partitura original (Francis Hime) e melhor canção original (Chico Buarque de Hollanda).

Prêmio Adicional de Qualidade/76.

Air France/76: melhor ator (Mauro Mendonça).

Gramado/77: melhor direção, melhor trilha sonora (Francis Hime), prêmio especial de cenografia e figurinos (Anísio Medeiros).

Festival de Taormina/77 (Itália): prêmio especial do júri.