

DO CENÁRIO LITERÁRIO AO CINEMATOGRAFICO

De como Nelson Pereira adaptou os romances de Jorge Amado
e a presença palimpséstica do romancista em seus filmes

Douglas Rodrigues de Sousa¹

RESUMO

Tratamos neste trabalho da relação de trocas e influências entre a literatura de Jorge Amado e a cinematografia de Nelson Pereira dos Santos. De como o escritor brasileiro contribuiu para influenciar, em alguns momentos, o processo de criação do cineasta.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Jorge Amado. Nelson Pereira.

ABSTRACT

This essay is about the exchanges and influences between Jorge Amado's literature and Nelson Pereira dos Santos cinematography. It's about how the brazilian writer contributed to change sometimes the creation process of the movie maker.

Keywords: Literature. Cinema. Jorge Amado. Nelson Pereira.

1 Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos: confluências estéticas

Antes das adaptações dos romances de Jorge Amado para o cinema, Nelson Pereira dos Santos já se mostrava envolvido na atmosfera amadiana que o influencia em alguns dos seus filmes. Como exemplo, podemos citar os filmes *Rio, 40 graus* (1956)² e *O amuleto de Ogum* (1975). Essa ideia é afirmada pelo cineasta, quando fala do processo de filmagem de *Tenda dos Milagres* em depoimento para Helena Salem (1996), NPS³ diz: “Em parte, eu já tinha feito *Tenda* em *O amuleto* – assinala Nelson” (1996, p. 325). E, adiante, sobre *Rio, 40 graus* o cineasta completa: “De certa forma, eu já tinha feito o *Jubiabá* no *Rio, 40 graus*. A transa dos meninos. Tem muito de *Jubiabá* no *Rio, 40 graus*.” (SALEM, 1996, p. 376).

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

¹ Doutor em Literatura pela Universidade de Brasília – UnB, Mestre em Letras pela Universidade Federal do Piauí – UFPI, atualmente Pós-doutorando na Universidade Estadual do Piauí – UESPI. E-mail: doug.rsousa@gmail.com

² Aliás, podemos falar dessa “influência” amadiana na cinematografia de Santos logo no início de suas produções, com *Rio, 40 graus*, filme que consagrou o diretor nas produções audiovisuais brasileiras.

³ Abreviação do nome Nelson Pereira dos Santos - NPS.

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

Ao leitor das obras amadianas quando espectador dos filmes de Nelson Pereira dos Santos fica evidente a forte relação (como assumida pelo próprio cineasta) entre a cinematografia de Santos e a literatura de Amado, que, aliás, antecede as adaptações dos romances do baiano. Desse modo, a teia semiótica e hipertextual existente entre as obras de Jorge Amado e de Nelson Pereira dos Santos ultrapassa os limites das duas adaptações (*Tenda dos Milagres* e *Jubiabá*⁵) cinematográficas, expandindo-se para outros filmes do cineasta, colocando os romances de Jorge Amado em relação “manifesta” ou “secreta” com os filmes de Nelson Pereira dos Santos. Aqui, pensa-se a partir dos conceitos de Gerard Genette (2006) em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, com os cinco tipos de transtextualidades, mas, sobretudo, com a ideia do *hipertexto* e do *hipotexto*. Segundo o teórico, a hipertextualidade é entendida como “toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário” (GENETTE, 2006, p. 12). Esquemáticamente, pensando a partir dessas noções transpostas ao diálogo da literatura com o cinema, o ato da hipertextualização ou recriação do objeto artístico em outro, se daria da seguinte maneira:

Transforma/Transmuta/Recria



Partindo desse modelo de esquema da transmutação semiótica, pensamos, conforme o argumento de Linda Hutcheon (2013, p. 30), que: “[...] a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica”.

⁴ Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2012/02/jorge-amado-por-nelson-pereira-dos-santos/>> acesso em 28 de dezembro de 2014.

⁵ *Tenda dos Milagres* foi adaptada em 1977 e *Jubiabá* em 1986 ambas das obras de Jorge Amado.

E essa relação palimpséstica entre as obras adaptadas, faz-se presente também em outras obras do cineasta, como aqui já citadas, o que aproxima ainda mais as obras de Jorge Amado e Nelson Pereira em um profícuo e intersemiótico diálogo interartes.

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

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

Jorge Amado já fazia a cabeça dos jovens há algum tempo. Durante o Estado Novo, seus livros circulavam clandestinamente. Com a primeira edição tirada na Argentina em 1943, o romance *O Cavaleiro da Esperança*, inspirado na vida do secretário-geral do PCB, foi, segundo o próprio Prestes, “um instrumento da luta pela anistia em toda a América Latina”. Jorge teria, particularmente, uma influência muito importante na formação de Nelson: “Para a minha geração paulista, naquela vidinha medíocre de classe média – da escola, do bairro, a chuva, a imitação da Europa – ler Jorge Amado significava descobrir o Brasil. De repente, era o nosso avesso. O grande libertário. No Estado Novo, era proibido pela polícia e pela família. Ele mostrava as lutas de classe e também tinha uma grande proposta de educação sexual, o sexo livre” (SALEM, 1996, p. 47).

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

Não apenas Jorge Amado exerceu influência estética sobre a cinematografia de NPS, mas também autores como Graciliano Ramos e teóricos como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda⁶, que tiveram forte impacto sobre o diretor. Interpelado por Rodrigo Fonseca sobre os importantes nomes, heróis de sua geração, que renderam matéria prima para o seu cinema, Santos responde:

⁶ Nelson Pereira dos Santos é responsável pela direção de dois importantes documentários para a cultura brasileira baseados na vida e obra de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda. O primeiro *Casa Grande e Senzala* (2000), e o segundo *Raízes do Brasil* (2004).

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

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

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

2 Cotejamentos estéticos: *Rio, 40 graus* e a presença de Jorge Amado

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

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



Figura 1 – *Rio, 40 graus*. Subindo o morro uma das crianças vendedora de amendoim.

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



Figura 2 – *Rio, 40 graus*. A criança completa a subida rumo a sua casa.

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



Figura 3 - *Jubiabá*. Imagem distanciada do morro do Capa-Negro



Figura 4 - *Jubiabá*. Antônio Balduino e outras crianças descem o morro em clima de alegria e brincadeira.

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

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

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

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



Figura 5 – *Rio, 40 graus*. As crianças do morro se divertem.



Figura 6 – *Rio, 40 graus*. Movimentação urbana no morro carioca, a feira.



Figura 7 – Jubiabá. A partida de Antônio Balduino do Morro do Capa-Negro.
Ao fundo, as crianças do morro assistem à ida de Baldo.

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

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

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

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

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

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

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

O universo mito-mágico do candomblé é transposto para as telas nos primeiros filmes de NPS a representar outro grupo marginalizado da sociedade brasileira, os praticantes das religiões afro-brasileiras. A presença manifesta dos romances amadianos transborda nas imagens desse filme. A narrativa fílmica se inicia bem aos moldes do romance *Tenda dos Milagres*. Um cego, interpretado por Jards Macalé, é encurralado em uma rua por três bandidos, na cidade de Caxias, Rio de Janeiro. Os bandidos o obrigam a contar uma história, e como forma de apaziguar e livrar-se dos delinquentes o personagem aceita o pedido e prediz: “Vou contar uma história que aconteceu de verdade e que eu inventei agorinha: O amuleto de Ogum”. Corta para Bahia, iniciando a história do amuleto de Ogum a partir do assassinato de Ambrósio, pai de Gabriel protagonista da narrativa.

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



Figura 8 – *O amuleto de Ogum*. Momento em que o cego, interpretado pelo ator Jards Macalé, dá início a narrativa sobre a história do amuleto.

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

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

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

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

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



Figura 9 – *O amuleto de Ogum*. Gabriel, interpretado pelo ator Ney Sant’Ana, sendo consagrado a Ogum em ritual da umbanda.



Figura 10 – *O amuleto de Ogum*. Gabriel com o amuleto de Ogum pendurado. Objeto que, segundo a tradição, lhe garantirá proteção e manterá seu corpo fechado aos inimigos e adversidades da vida.



Figura 11 – *Tenda dos Milagres*. Pedro Archanjo, interpretado pelo ator Juarez Paraíso, participa de ritual do Candomblé na tenda dos milagres. Culto em homenagem à formatura de Tadeu Canhoto, sobrinho de Archanjo.

A cena é descrita no romance da seguinte maneira:

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

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

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

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

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

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

Hutcheon (2013, p. 56) defende a ideia de que “Palimpsestos lutam pela mudança permanente”. A obra ao ser adaptada não só empreende uma luta pela existência, como possibilita uma nova leitura e análise a partir do novo suporte para o qual foi transferida. No caso presente,

a análise dos filmes de NPS à luz dos romances amadianos abre janelas e possibilidade de leituras que vazam, dialogam e intercambiam-se entre literatura e cinema, romancista e cineasta.

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

Referências

- AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. São Paulo: Record, 2001.
- AMADO, Jorge. *Navegação de cabotagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- AMADOa, Jorge. *Jubiabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AMADOb, Jorge. *Tenda dos Milagres*: Companhia das Letras, 2008.
- BERGAMO, Edvaldo. *Ficção e convicção: Jorge Amado e o neo-realismo literário português*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.
- FONSECA, Rodrigo. *Meu compadre cinema – sonhos, saudades e sucesso de Nelson Pereira dos Santos*. Brasília: M. FARANI Editora, 2005.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução: Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. UFMG: Faculdade de Letras, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução: André Cechnel. 2.ed. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.
- OLIVIERI-GODET, Rita. *Jorge Amado em letras e cores: ensaios e desenhos*. Feira de Santa: UEFS Editora, 2014.
- SADLIER, Darlene J. *Nelson Pereira dos Santos*. Trad. Cid Vasconcelos. Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

Filmografia

Tenda Dos Milagres. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Ney Sant'Anna. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos e Jorge Amado. Fotografia: Hélio Silva. Montagem: Raimundo Higino, Severino Dadá. Trilha Sonora: Gilberto Gil. Rio de Janeiro, 1977. Regina Filmes. 132 min, col., DVD. Digital Versatil Disc.

Rio, 40 Graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Mario Barros. Roteiro: Arnaldo de Farias, Nelson Pereira dos Santos. Fotografia: Hélio Silva. Rio de Janeiro: 1955. 1 filme (100 min), p&b.

O amuleto de Ogum. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Regina Filmes e Embrafilme Fotografia: Hélio Silva, José Cavalcanti, Nelson Pereira dos Santos. Montagem: Severino Dada e Paulo Pessoa. Rio de Janeiro, 1975.

Jubiabá. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Regina Filmes (1986)



BRAGA TEPI