

# Os Pastores da Noite: Análise do diálogo entre a literatura e o cinema na obra de Jorge Amado

Poliana Bernabé Leonardeli<sup>i</sup>

Fransueiny Pereira Fleischmann<sup>ii</sup>

## RESUMO

A proposta do artigo é construir uma análise acerca do diálogo entre a literatura e o cinema a partir do romance de Jorge Amado, *Os Pastores da Noite* (1964). Escritor de vasta obra, o autor baiano sempre obteve acolhimento do público. Inúmeras de suas narrativas foram adaptadas para novelas, séries e filmes, também com boa aceitação dos telespectadores. A despeito disso, a crítica à narrativa amadiana sempre foi dura. Tal contradição decorre sobretudo do ponto de partida da análise, uma vez que boa parte dos que se debruçaram sobre os escritos de Amado buscaram compreendê-lo com base em fundamentos eurocêtricos. Neste trabalho, com o diálogo entre *Pastores da Noite* (1964) e sua adaptação cinematográfica, *Otália da Bahia* (1979), dirigida pelo francês Marcel Camus, percebe-se que a representação das personagens alcança em partes as perspectivas temáticas da obra literária, em face de sua influência aos simbolismos africanos. Ainda assim, situações estereotipadas acerca da cultura do povo baiano também são perceptíveis no filme.

**Palavras-chave:** Literatura; Cinema; Jorge Amado; Marcel Camus.

## ABSTRACT

The purpose of this article is to build an analysis of the dialogue between literature and cinema based on Jorge Amado's novel *Os Pastores da Noite* (1964). Writer of a vast work, the Brazilian author has always been welcomed by the public. Countless of his narratives were adapted into soap operas, series and movies, also with good acceptance by the viewers. Despite this fact, the criticism about Amado's narrative was always harsh. Above all, this contradiction arises from the starting point of the analysis, since a good part of those who pored over Amado's writings sought to understand them from Eurocentric foundations. In this article, we establish a dialogue between *Pastores da Noite* (1964) and its film adaptation *Otália da Bahia* (1979), directed by the Frenchman Marcel Camus. We notice that the representation of the characters partly reached the thematic perspectives of the literary work in the face of its influence to African symbolisms.

---

<sup>i</sup> Doutoranda em Letras pela UFES e mestre em Letras (UFES). É professora titular da Faculdade Municipal de Linhares (Faceli), atuando nos cursos de Pedagogia e Administração.  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4534-474X> | pleonardeli@gmail.com

<sup>ii</sup> Mestranda em Letras pela UFES e graduada em Letras – Português pela IFES. É especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira.  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4534-474X> | franfleischmann02@gmail.com

However, stereotyped situations about the culture of the Bahian people are also perceptible in the film.

**Keywords:** Literature; Movie theater; Jorge Amado; Marcel Camus.

## INTRODUÇÃO

A obra *Pastores da Noite* (1964), assim como inúmeras outras de Jorge Amado, foi adaptada tanto ao cinema quanto à televisão e obteve grande aceitação do público. As personagens desse livro foram inspiradas nas terras e nos hábitos do povo baiano, local onde Jorge Amado sempre residiu, e, por essa razão, possuem forte verossimilhança com as pessoas com as quais ele conviveu. Essas personagens são transpostas por Amado dos becos sombrios, das ruas, das esquinas, das vielas, dos terreiros e das ladeiras da velha Salvador para as páginas do romance, e posteriormente o mesmo ocorre, por meio de processo cinematográfico, no longa *Otília da Bahia* (1979), dirigido pelo francês Marcel Camus.

Porém, a despeito de retratar o cotidiano de pessoas comuns da urbana Salvador, o romance *Pastores da Noite* abriga inúmeros traços de disputas políticas do período de sua publicação. É possível perceber nos conflitos em torno do enredo que os tempos eram sombrios e que, às vésperas do golpe militar, jugos reacionários se levantavam ainda mais fortes contra o povo pobre e negro e sua religiosidade. Sem adentrar diretamente nessas disputas, Amado não se esquivava de retratar no livro as tensões da sociedade brasileira daquela época, que hoje ainda persistem. Mesmo que não se furte a discutir conflitos subjacentes, a força que movimenta a obra é a de matriz africana, de onde decorrem as práticas libertadoras herdadas da cultura afro, tão presentes no contexto de escrita amadiana.

Mesmo nomeando-se ateu e comunista, Jorge Amado possuía vínculo com o candomblé<sup>1</sup>, tendo frequentado terreiros desde os 14 anos de idade. Nesses espaços, o autor inspirou-se para a produção literária. Aos que não compreendiam sua ambivalência religiosa, ele afirmava que sua experiência com os ritos do candomblé não se tratava de crença ou não crença, pois essas coisas estariam dentro de si e seriam suas de direito

(PÓVOAS, 2011). Desse modo, torna-se impreciso analisar a obra de Amado, seja a literária ou a adaptada para outros suportes, desconsiderando essa relação. O povo dos terreiros é guardião das tradições e contador de histórias por meio da oralidade, e esses saberes são transmitidos de geração em geração, formando encadeamentos contínuos com discursos milenares (PÓVOAS, 2011). Por isso, em decorrência de sua forte identidade com essas culturas, Amado acabava inspirando-se nessas fontes e nesses modos de narrar.

Para a construção da análise, o artigo inicia-se com um levantamento teórico acerca dos estudos sobre adaptações filmicas, apontando sua importância mesmo como modo de democratização da arte. Posteriormente, pretende-se apontar o forte vínculo de Jorge Amado com os simbolismos e as práticas do candomblé por meio do enredo literário. De posse de tais informações, será analisada a adaptação cinematográfica de Marcel Camus, indicando se ela converge ou não com a temática da religiosidade apresentada na obra literária. Assim, buscar-se-á compreender como o estilo narrativo de Jorge Amado, bem como os principais assuntos de sua escrita, foram adaptados ao universo cinematográfico, a partir dos recursos adotados no processo. Como referencial teórico para este estudo serão utilizados Barthes (1990), Benjamin (1989; 1994), Brito (2006) e Fábio Leite (2008).

## **1. ADAPTAÇÃO DA OBRA LITERÁRIA AO SUPORTE CINEMATOGRAFICO**

A intertextualidade entre a arte cinematográfica e a literatura tem se tornado objeto de estudo de inúmeras pesquisas. É fato que as duas manifestações artísticas apresentam elementos de aproximação e distanciamento. De acordo com Cleomar Pinheiro Sotta (2015, p. 155), a aproximação ocorre devido ao elemento fundamental, que “é a estrutura narrativa, pois tanto um texto em prosa quanto um filme, em última instância, apresentam uma história que ocorreu a alguém (personagem) em um determinado momento (tempo) e local (espaço)”. Assim, existe uma mesma tipologia discursiva que perpassa as duas expressões artísticas, relacionando-as de alguma forma. Em contrapartida, é relevante destacar que, apesar desse ponto de encontro, ambas devem ser entendidas como artes autônomas, de modo que cada uma possui suas especificações (SOTTA, 2015).

Corroborando a posição de Sotta, Assis Brasil (1967) defende que o cinema é a obra artística que mais comunga com a literatura. Além disso, ele destaca a existência de obras literárias transfiguradas em péssimo cinema da mesma forma que existem adaptações que erguem obras como antológicas para a arte cinematográfica. Sob essa perspectiva, cabe entender que, apesar da proximidade entre cinema e literatura, cada qual tem sua autonomia e seu valor como arte.

Quando se compara literatura e cinema o primeiro fato que ocorre ao estudioso é o do enorme fosso semiótico que separa, aparentemente de modo inconciliável, essas duas formas de expressão, fundadas, cada uma, em espécies de signos e códigos tão diferentes. A literatura, acredita-se, não vai ter nunca a mobilidade plástica do cinema, e este, por sua vez, nunca o nível de abstração da literatura. (BRITO, 2006, p. 62)

Nesse contexto, deve-se analisar de maneira ampla e imparcial o que propõe Brito na citação acima. Até que ponto é realmente válido comparar a literatura e a arte cinematográfica? É fato que existem diferenças entre as duas formas de expressão, a começar por questões semióticas. Enquanto na literatura, através dos jogos das palavras, é possível criar, na mente do leitor, algo subjetivo e lírico para a descrição ou a narração de um acontecimento, o cinema adota outras maneiras para incentivar o interesse do telespectador, como “a montagem, a sonoplastia, a interpretação dos atores, a cenografia, o figurino, as posições da câmera, a iluminação, o enquadramento das imagens” (SOTTA, 2015, p. 156). O que se deve entender é que, cada qual à sua maneira, cinema e literatura expressam formas de arte que conversam entre si e são necessárias para a humanização, correspondendo “a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito”, como disse Antônio Cândido em “O direito à Literatura” (2011, p. 188).

Assim, é evidente que tanto a literatura como a arte cinematográfica têm suas peculiaridades e características, que exercem um papel fundamental para a humanização do indivíduo, sendo consideradas, dessa forma, como estruturas de linguagens. Todavia, nem sempre é possível a transposição de uma obra à outra: enquanto existem literaturas que são praticamente inadaptáveis, existem filmes que assim também podem ser classificados. Isso ocorre justamente devido à semiótica encontrada tanto nos livros como nos filmes.

Dentro desse prisma, entende-se que os filmes, assim como a arte literária, além de objetos instrumentais na educação formal, podem ser utilizados na formação do ser humano, tornando-o mais consciente, ativo, criativo e crítico em relação a variados aspectos do seu cotidiano, aprendendo “a ler a cultura contemporânea, o que implica, a longo prazo, aprender a ler as relações sociais” (LOUREIRO, 2008, p. 137).

## 2. A INFLUÊNCIA DO CANDOMBLÉ EM PASTORES DA NOITE DE JORGE AMADO

Jorge Amado nasceu em 1912 na Bahia e desde muito jovem vivenciou questões que serviriam, posteriormente, como base para a escrita das suas obras literárias, como a cultura do cacau, a vida no mar e as disputas por terra (AMADO, 2010). Em 1954, já tendo retornado ao Rio de Janeiro, publicou a trilogia *Os subterrâneos da liberdade*: “[s]em talvez o pressentir, Jorge Amado despedia-se com esses romances do realismo socialista” (AMADO, 2010, p. 10). Nos anos seguintes, desligou-se do PCB e, em 1958, iniciou o que muitos críticos literários denominaram como a segunda fase amadiana, em que o escritor deslocou de sua temática central as abordagens políticas e ideológicas, colocando como objeto essencial o cotidiano do povo baiano e suas expressões de religiosidade, sobretudo de Salvador e do Recôncavo Baiano.

A sua Salvador, que ele chama sempre ortodoxamente de cidade da Bahia, é a dos bairros populares, do cais, da zona boêmia, dos prostíbulos, dos botequins, das casas de pasto e do Mercado, das ruas antigas com seus sobrados, suas portas e janelas, suas meias-moradas e suas moradas inteiras maltratadas pela pobreza, pelo descaso e pelo tempo, das igrejas barrocas e dos terreiros onde mandam os deuses da África, uma cidade de negros, mulatos, cafuzos e brancos encardidos, que, em Jorge Amado, é mais noturna do que diurna e onde o impossível é o mais provável. (AMADO, 2010, p. 10-11)

Nessa fase, ele escreve, entre outras obras, a que se faz objeto da análise deste artigo, *Os Pastores da Noite* (1964), a qual posteriormente seria adaptada ao cinema por Marcel Camus como *Otália da Bahia* (1979). Nesse livro, é perceptível o destaque que Jorge Amado dedicou ao candomblé<sup>2</sup>.

Já na primeira parte da obra, o narrador conduz liricamente o leitor aos recônditos das noites de Salvador, onde é possível sentir a presença de forças espirituais que

acompanham as personagens na lida diária através da energia ancestral. Dado seu teor subjetivo, esse capítulo não é capturado visualmente na versão cinematográfica.

Varávamos os distantes caminhos, os mais estreitos e tentadores, chegávamos às fronteiras da resistência do homem, ao fundo de seu segredo, iluminando-o com as trevas da noite, enxergávamos seu chão e suas raízes [...] lá íamos nós pelas sete portas da cidade, com nossas chaves pessoais e intransferíveis, e lhe dávamos de comer e de beber, sangue derramado e estuante vida. (AMADO, 2009, p. 11-12)

No trecho, a referência a “fronteiras da resistência” alude aos limites entre o espiritual e o material, que, por meio de rituais, descritos em detalhe na obra, são transgredidos a fim de que os sujeitos enxergassem “seus chãos e suas raízes”, ou seja, seu elo com os antepassados. Ainda na citação, é válido observar a referência ao número 7 (sete), associado ao orixá Ogum<sup>3</sup>, cuja presença é bem marcada em todo o enredo. Conhecido como o orixá da guerra, Ogum movimenta toda a trama a partir da sua força ancestral.

A obra amadiana dispõe de três narrativas independentes, mas que, ao serem lidas, se complementam. A primeira dessas narrativas conta a história do casamento do Cabo Martim. O mais fogoso dos pastores, apresentado como filho de Oxalá<sup>4</sup>, conhecido pela inconstância no amor, surpreendentemente acaba por se casar com Marialva. Após algumas investidas da esposa em Curió, irmão de santo de Martim, a história parece caminhar para um triângulo amoroso tão ao gosto da literatura eurocêntrica e com apelo também ao público cinematográfico. Mas questões espirituais, as quais ultrapassavam demandas materialistas, impedem a efetivação da traição: “Juntos, certa feita ofereceram um bode ao orixá, dividindo as despesas. Como então podia deitar com a mulher de Martim, mesmo sofrendo por ela paixão alucinada? não, Martim para ele era sagrado, preferia matar-se e matar Marialva” (AMADO, 2009, p. 109).

O sangue da oferenda simboliza a força vital interior, cuja harmonia é perturbada pela mentira. “Aquele que corrompe sua palavra, corrompe a si próprio”, diz o adágio africano. Quando “alguém pensa uma coisa e diz outra, separa-se de si mesmo. Rompe a unidade sagrada, reflexo da unidade cósmica, criando desarmonia dentro e ao redor de si” (BÂ, 2017, p. 174). Desse modo, ao enganar Martim com Marialva cedendo aos anseios da carne Curió desestabilizaria seu *ori*<sup>5</sup> (AMADO, 2009), e disso decorre a não efetivação da traição. Esse episódio exemplifica a relação das personagens do livro com a filosofia

e a religiosidade africanas, no sentido de que a partir desse olhar sobre a existência impossibilita-se a dicotomia corpo e espírito, presente na cultura cristã.

Intitulada “O Compadre de Ogum”, a segunda narrativa do livro apresenta um conflito em torno do batizado do menino Felício, filho de Nego Massu. Branco e de olhos azuis, a criança é entregue por Benedita, a mãe, que estava adoentada, ao pretense pai a fim de que este cuidasse do menino. Apesar dos comentários acerca da paternidade, tudo se resolve com muita naturalidade. Além do vínculo espiritual entre pai e filho, a quase centenária avó de Massu, Veveva, define assim a situação:

Olhos azulados qualquer menino pode ter, mesmo sendo o pai negro, pois é impossível separar e catalogar todos os sangues de uma criança nascida na Bahia. De repente, surge um loiro entre mulatos ou um negrinho entre brancos. Assim somos nós, Deus seja louvado! (AMADO, 2009, p. 137)

Amado defende a miscigenação como caminho de resolução das contradições nacionais mais profundas. A aceitação automática de Felício, independentemente da origem biológica, vai ao encontro do anseio pela construção comunitária como resolução de conflitos. A questão em torno da paternidade é irrelevante; o que incomoda é o fato de que o menino ainda não havia sido batizado e estava quase a completar seu primeiro aniversário. A partir de tal situação, surge um conflito: a escolha do padrinho. A afinidade de Massu a seus amigos causava conflito interno de difícil resolução. A fim de solucionar tal problema, que gerava desequilíbrio espiritual no pai, Massu recorre ao terreiro de candomblé para ouvir Ogum.

Ogum é o orixá que permeia a história, dando movimento e dinamismo ao enredo. Em várias partes do livro, é perceptível que sob sua influência os fatos acontecem e são resolvidos. No caso do batizado, ele mesmo, durante possessão no terreiro de Doninha, se compromete a ser padrinho do filho de Massu. Ainda na passagem do batizado, às vésperas do ocorrido, Tibéria, a madrinha, Massu, o pai, e Arthur da Guima, o cavalo escolhido para a incorporação de Ogum durante o batizado, passam por um *bori*<sup>6</sup> a fim de se preparar para receber o orixá. Como o batizado é cristão, na Igreja dos Negros, a situação inédita atrai muitos curiosos e desde a véspera toda a cidade se movimenta em função desse evento.

Finalizados os rituais do candomblé, os envolvidos no evento – Tibéria e as prostitutas de sua casa, os amigos de Massu, Veveva e seu neto Massu, Felício e o orixá

já incorporado – saem em caminhada para a igreja católica onde ocorreria o batizado. A energia que a entidade emana envolve a cidade, levando todos a abandonarem suas atividades rotineiras e seguirem a força ancestral incorporada em Arthur da Guima, representado, no filme, por Grande Otelo, o qual se incumbe perfeitamente do papel. A aura gerada pela presença do orixá incorporado gera “um movimento nunca visto em torno dos candomblés e da Igreja do Rosário dos Negros, no Pelourinho” (OLIVEIRA, 2018, p. 72), que excede o espaço meramente material da obra, adentrando os recônditos do leitor, que, no êxtase da recepção literária, não consegue abandonar a narrativa, sentindo-se também envolto pelo vigor daquela coletividade, unida em torno daqueles deuses, em um movimento catártico, mais complexo de ser alcançado pelo arranjo cinematográfico.

A terceira história da obra literária trata da invasão do Morro do Mata Gato. Aparentemente abandonado, aquele pedaço de terra passa a ser loteado por cidadãos sem eira nem beira, que viviam de biscates, dentre eles, alguns dos pastores. Os moradores “subiam as paredes das casas de sopapo, das de palha, de tábuas, de pedaços de lata, minúsculos casebres, ínfimas choupanas” (AMADO, 2009, p. 212). Esse movimento para fora dos becos gera uma série de enfrentamentos com os cidadãos favorecidos da época que evidenciam as cicatrizes de nossa formação, pois, para a sociedade, aqueles invasores de terra

tratavam-se de criminosos, invasores da propriedade alheia, e quase todos eles eram velhos cadastrados na polícia, elementos perigosos. Metê-los na cadeia era um benefício à coletividade, arrancá-los do Mata Gato uma obrigação de quem ocupava a chefia de polícia. (AMADO, 2009, p. 229)

Após inúmeras disputas por aquele pedaço de chão que envolvem toda a sociedade e poderes entorno, com a decorrente violência policial, o povo ainda aparenta disposição, uma vez que seguem amparados pela religiosidade, principalmente por Ogum e sua marca – a resiliência. Os que estavam lutando contra o povo apresentavam-se alheios aos sentimentos coletivistas, desapegados de suas memórias e raízes, sem equilíbrio emocional e recorrendo a remédios, a despeito da confortável situação de classe: “[o]s de cima é que são uns molengas, chegados à farmácia e aos barbitúricos, roídos de angústias e de psicanálise, circundados de complexos, querendo dormir com a mãe e outras calhordagens semelhantes” (AMADO, 2009, p. 261). A faculdade de resistir aos desafios da

marginalidade reside nos vínculos religiosos e de fundamentação coletiva, que unia aquelas pessoas a raízes milenares.

O episódio em questão ainda trata de temas caros à filosofia africana: a passagem do material ao espiritual e os rituais em torno do processo. Em meio à luta pela terra, morre a pura Otália. Além do lirismo, observa-se a união de todos da comunidade a fim de que a moribunda tenha seus últimos pedidos atendidos – o casamento com Martim e o enterro vestida de noiva. Como em sociedades regidas pela religiosidade africana, a morte é sucedida pelo retorno desse espírito à imaterialidade em um movimento de superação de experiências anteriores. Não havia propriamente desespero com a passagem de um ente querido, uma vez que o corpo de Otália “era o primeiro enterro a sair da invasão do Mata Gato mas já quatro crianças tinham ali nascido, três meninas e um menino” (AMADO, 2009, p. 273). Outro a retornar ao seu estado imaterial é Jesuíno Galo Doido. O mais sábio dos sete pastores era um espírito adiantado dentre os seus, uma referência para todos que com ele conviviam. Alvejado na invasão do morro, seu corpo jamais é encontrado, mas, tempos depois, ele desce aos terreiros como orixá.

Quanto ao estilo da narrativa adotado por Jorge Amado na trama, é importante destacar que a escrita é muito detalhada e os ocorridos, descritos de modo que o leitor sinta-se conduzido ao centro das ações. Essas escolhas não são aleatórias e isso é explicitado no seguinte trecho: “[u]ma história, para ser bem entendida, deve pontualizar com clareza os seus começos, raízes de onde ela nasce, cresce e se estende, frondosa de sombra e frutos, de ensinamentos” (AMADO, 2009, p. 45). Optar por essa estratégia narrativa é vincular-se aos modos de narrar dos ascendentes, aproximando a literatura do modo como são registradas a memória nas narrativas orais das antigas sociedades africanas. Segundo Leite (2011),

Uma das peculiaridades da memória africana é reconstituir o acontecimento ou a narrativa registrada em sua totalidade, tal como um filme que se desenrola do princípio ao fim, e fazê-lo no presente. Não se trata de recordar, mas de trazer ao presente um evento passado do qual todos participam, o narrador e a sua audiência. Aí reside toda a arte do contador de histórias. Ninguém é contador de histórias a menos que possa relatar um fato tal como aconteceu realmente, de modo que seus ouvintes, assim como ele próprio, tornem -se testemunhas vivas e ativas desse fato. (LEITE, 2011, p. 23)

Essa característica de narrar de Jorge Amado, presente em boa parte de sua obra e tão atacada pela crítica, reside no fato de que sua escrita se vincula ao modo de rememorar

a própria existência dos povos de cultura africana. Como o autor afirmou, sua escrita não se condiciona à estética clássica dos textos academicamente aplaudidos, mas às histórias do povo, as quais ganham continuidade e eco na sua produção (PÓVOAS, 2011). Então, ele pode ser caracterizado como um contador de histórias, cuja estética está mais afeita à oralidade e aos conhecimentos ancestrais do que à escrita propriamente. Tal característica é um convite à adaptação da obra aos suportes cinematográficos.

Em consonância com essa temática, Walter Benjamin (1989) propõe uma relação entre a memória e o consciente: para o autor, a memória é construída a partir das vivências conscientes sobre determinado assunto e adquiridas a partir das experiências. Dessa forma, quando Amado utiliza o cotidiano do local onde residia, tecendo narrativas a partir “das igrejas e dos candomblés, do sincretismo religioso e da mestiçagem” (AMADO, 2010, p. 10) por ele vivenciadas, corrobora com a relação citada anteriormente por Benjamin (1989).

### **3. JORGE AMADO E MARCEL CAMUS: CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS ENTRE LITERATURA E ARTE CINEMATOGRÁFICA**

Ao escrever suas obras literárias, em especial *Os Pastores da noite* (1964), Jorge Amado narra os costumes do povo daquela comunidade, colocando em evidência a religiosidade do candomblé e inserindo a relação de sua escrita com a ancestralidade africana e a tradição oral. Para Benjamin (1993, p. 198) “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”. Parafraseando o crítico alemão, a tradição oral, juntamente com as vivências cotidianas, são os elementos que servem de base para os narradores, sendo que as mais autênticas obras literárias são aquelas em que o autor busca no povo, ou em narradores anônimos, a fonte para a construção de sua trama.

Essa característica narrativa de Jorge Amado reside no fato de que sua escrita se vincula ao modo de rememorar a própria existência dos povos de cultura africana, afinal, “o grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais” (BENJAMIN, 1993, p. 214). Provavelmente, tal peculiaridade do texto

amadiano tenha feito com que Marcel Camus se interessasse por sua obra. O diretor francês nasceu em 1912 em Chappes, trabalhou como pintor e escultor e se dedicou também ao teatro. Por fim, “optou pelo cinema e trabalhou como assistente de Henri Decoin<sup>7</sup>, de Georges Rouquier<sup>8</sup>, de Jacques Becquer<sup>9</sup> e até mesmo de Luis Buñuel<sup>10</sup>, crescendo na carreira, nos contatos e na competência” (AMÂNCIO, 2010, p. 134).

Três dos seus nove longa-metragens foram feitos no Brasil: *Orfeu do Carnaval* (1959), *Os bandeirantes* (1960) e *Otália da Bahia* (1976). Ao ganhar o título de melhor filme estrangeiro na Palma de Ouro<sup>11</sup>, em 1959, Camus elevou o nome do Brasil sob a perspectiva da arte cinematográfica. De acordo com Amâncio (2010), apesar de o filme *Orfeu do Carnaval* (1959) ser uma produção franco-italo-brasileira, toda a gravação foi realizada no Brasil, com atores predominantemente brasileiros e temáticas que relatavam a cultura do país, essencialmente o carnaval, sob o ponto de vista estrangeiro.

O sucesso do primeiro filme, produzido a partir de uma peça teatral de Vinícius de Moraes, contribuiu para que o cineasta mantivesse nos outros dois filmes a abordagem dos temas centrais: no primeiro, construiu uma viagem filosófica entre norte e nordeste brasileiros, e no outro, destacou a cultura e os costumes, sobretudo o candomblé, do povo da Bahia. As obras “[s]ão, principalmente, filmes estrangeiros marcados por uma tomada de posse (*prise de possession*), em oposição aos filmes de tomada de vista (*prise de vue*), em que as coisas são observadas apenas em sua superfície” (AMÂNCIO, 2010, p. 137) em que o cineasta exprime – através das correntes imaginárias que rotulam a cultura brasileira internacionalmente a partir de símbolos, como o carnaval e o candomblé – a identidade do Brasil, muitas vezes reproduzidas de modo estereotipado.

A adaptação da obra literária *Os Pastores da Noite* (1964) de Jorge Amado chegou ao cinema sob a direção de Camus como *Otália da Bahia* (1976). Apesar de se aproximar um pouco mais da realidade, abordando temas como disputas de terras e a cultura da sociedade baiana, apresenta características fantasiosas e folclóricas dos elementos culturais do país, assim como *Orfeu do Carnaval*:

sendo a primeira delas a localização da ação, um território de exclusão da sociedade baiana ou carioca. De um lado a favela, de outro as terras ocupadas na periferia. Em ambas, o núcleo dramático principal é uma comunidade negra, tratada de um ponto de vista interno a elas mesmas. (AMÂNCIO, 2010, p. 140)

Como anteriormente mencionado, a obra literária é constituída por três narrativas autônomas, apesar de muitos personagens se fazerem presentes em todas elas. No filme, isso não ocorre: as narrativas se entrelaçam e são mostradas, muitas vezes, ao mesmo tempo, contextualizando-se no mesmo espaço. A partir de seus estudos sobre semiótica, Barthes (1990) identifica três níveis de sentido nas imagens: o primeiro deles seria o informativo, que diz respeito ao cenário, ao figurino, às personagens e suas relações. Esse primeiro nível visa a alcançar uma causalidade diegética, isto é, a caracterização e a integração da narrativa fílmica à realidade das personagens, o meio em que vivem e como reagem aos acontecimentos – com ou sem naturalidade.

A diferença na organização desse plano informativo em relação ao livro é muito notada logo que se começa a analisar as duas obras. O relacionamento de Otália e Martim perpassa todo o filme, enquanto no livro o destaque de tal romance acontece na primeira e na terceira narrativas, quando Otália sucumbe à paixão. Além disso, na obra literária, a invasão do Morro do Mata Gato ocorre somente na última narrativa, enquanto no filme, desde as primeiras cenas, já se mostra as personagens morando no Morro: ou seja, as ações daquela comunidade acontecem no morro do princípio ao fim.

Outra questão de grande relevância para o entendimento da adaptação – de maneira negativa, inclusive – é o fato de a história ser construída em Salvador, mas as personagens do filme não apresentarem o sotaque tão característico daquela região. Com exceção de Otália e Massu, que expunham um sutil falar baiano, o restante das personagens passou ao largo dessa representação em suas falas e seus trejeitos. É importante destacar que um dos protagonistas no filme, o Cabo Martin, possui características que muito mais lembram o tipo do malandro do Rio de Janeiro do que de um baiano propriamente. Sem sotaque expressivo, ele aparece diversas vezes no filme nas rodas de samba, que fazem alusão às gafieiras cariocas.

Além disso, a adaptação falha ao retratar o trajeto para o batizado de Felício, ponto alto da narrativa. A movimentação proposta pelo filme faz referência nítida ao carnaval carioca: com blocos de rua que seguem ao som de sambas marcados, distanciando-se claramente do que se passa na obra. Haja vista que a energia gerada pela presença de um orixá no centro da cidade de Salvador possui conotações políticas no livro, já que a parada abrupta dos trabalhadores a fim de seguirem um movimento coletivo e identitário vai de encontro aos interesses do sistema capitalista vigente:

O bonde ficou vazio, largado nos trilhos, pois também o condutor e o motorneiro, num mesmo impulso, abandonaram o veículo e aderiram ao cortejo. Com isso iniciou-se o congestionamento de trânsito a criar tanta confusão na cidade, perturbando o comércio e a indústria. Alguns choferes de caminhão largaram, na mesma hora e sem combinação prévia, seus pesados veículos nas Sete Portas, em frente ao Elevador Lacerda, nas Docas, na Estação da Calçada, no ponto de bonde de Amaralina, nas Pitangueiras e em Brotas, e dirigiram-se todos para a Igreja do Rosário dos Negros. Três marinetes cheias de operários decidiram pelo feriado, em rápida assembléia, e vieram para a festa. (AMADO, 2009, p. 178)

Em contrapartida, existem cenas no filme que são fidedignas ao livro. Uma delas é a chegada de Ogum ao terreiro, privilegiando a cultura religiosa, quando este revela que seria o padrinho do menino Felício.

Escutou-se então na camarinha o tilintar dos ferros, o som do aço contra o aço, o ruído de espadas uma contra a outra, pois Ogum é o senhor da guerra. Ouviu-se um riso alegre e divertido, e era Ogum, cansado do lento diálogo através do jogo das contas, querendo mais diretamente estar com eles, era Ogum cavalgando uma das feitas, sua filha. Ela rompeu pela porta, saudou Doninha, postou-se no peji, ele- vou a voz: Decidir já decidi. ninguém vai ser o padrinho do menino. O padrinho vou ser eu, Ogum. — E riu. no silêncio de espanto, Doninha quis uma confirmação: Vosmicê, meu Pai? O padrinho? Eu mesmo e mais ninguém. Massu de agora em diante é meu compadre. Adeus pra todos, eu vou embora, preparem a festa, eu só vou voltar para o batizado. (AMADO, 2009, p. 154)

A cena é construída exatamente como descrita no livro, em todos os detalhes. Além dessa construção em especial, ao longo do filme são encontrados diversos diálogos reproduzidos de forma fidedigna à versão literária. Vale destacar ainda a atuação brilhante de Grande Otelo como Antônio da Guima, vinculando as personagens da obra ao plano ancestral por meio da incorporação de Exu<sup>12</sup> e Ogum.

De acordo com Brito (2006), o professor e crítico em estudos cinematográficos Francis Vanoye propõe estudos pertinentes à adaptação de romances a filmes, sobretudo em relação ao que ocorre na passagem da estrutura literária para a cinematográfica. De forma operacional, é comum averiguar que ocorrem quatro fenômenos nessa transição: redução, adição, deslocamento e a transformação propriamente dita. Esta última pode ser subdividida em simplificação e ampliação. Essas alterações são necessárias, haja vista as diferenças semióticas em torno das duas artes: em literatura, a obra se constrói em plano linguístico, e no cinema, há uma série de elementos simbólicos: cores, sons, imagens.

A redução é o processo mais comum no desenvolvimento de uma adaptação. Geralmente, muitas passagens escritas em um livro, quando adaptadas ao filme, são retiradas; caso contrário, o filme poderia se tornar inviável em relação a sua produção. Assim, “cortar passa a ser praticamente obrigatório na adaptação, o que já é feito naquela etapa pré-filmica chamada de roteirização” (BRITO, 2006, p. 6).

Na adaptação aqui analisada, *Os Pastores da Noite* (1964), são inúmeras as reduções que ocorrem na produção cinematográfica. Muitos personagens do livro não existem no filme, como Dalva, a primeira mulher que mantém uma relação amorosa com Cabo Martim no livro. Ou seja, personagens considerados coadjuvantes são retirados da trama, ou seu espaço aparece ainda mais reduzido.

Outro destaque dessa categoria é a invasão do Morro do Mata Gato. Na obra literária, Jorge Amado descreve como acontece a invasão, como foram construídos os primeiros casebres no morro, a importância de coletividade dos moradores para o início do Mata Gato e o quanto as relações entre aquelas pessoas foram fundamentais para o enfrentamento daqueles moradores. Quando Camus realiza a adaptação cinematográfica, essa invasão sequer é mostrada. Os personagens já aparecem no filme morando no Morro do Mata Gato. Assim, a descrição da invasão, que simboliza o início da terceira narrativa de Jorge Amado, é esquecida, enfatizando-se sobretudo os aspectos da cultura e da religiosidade em detrimento das situações sócio-políticas que permeiam a história, assim como os aspectos de união e coletividade implícitos naquela invasão.

Passando para a próxima categoria encontrada no filme, o deslocamento, quando no “romance e no filme, os elementos são os mesmos, só que postos em outra ordem” (BRITO, 2006, p. 8). No filme analisado, ao contrário do que ocorre no livro, Otália e Martim se conhecem logo no início da narrativa, o que vai modificar todo o enredo da arte cinematográfica. Considerando que o filme traz como tema central o romance entre as duas personagens, assim se entende o motivo pelo qual Marcel Camus deslocou esse “primeiro encontro” para o início. Mas o fato é que, a partir desse descolamento, que aqui chamo de central, outros aconteceram de maneira “satélite”: por estarem em torno das duas personagens, muitas passagens são representadas deslocadas da ordem cronológica do livro. Além desse, muitos outros deslocamentos aconteceram na distribuição do romance ao longo das cenas. Destaca-se que, juntamente com a categoria da redução, o deslocamento marcou a composição do filme de maneira incisiva.

Também foi encontrada a categoria da transformação propriamente dita na adaptação do livro ao filme. Essa categoria, que se subdivide em simplificação e ampliação, está relacionada a elementos que, no romance e no filme, possuem significados equivalentes, mas possuem configurações diferentes (BRITO, 2006). Um exemplo de transformação propriamente dita é a composição de cena onde Massu vê e escuta Ogum. Na obra literária, esse fato é descrito enquanto Massu caminha carregando madeira em companhia de Martim. Naquele contexto, o orixá Ogum teria aparecido e dito a seu filho Massu que resolveria o problema do batizado de Felício. Quando este fato é construído no filme, Ogum realiza essa aparição dentro do castelo de Tibéria, futura madrinha de Felício. Ou seja, em ambas as situações, livro e filme, os significados e objetivos foram os mesmos: a aparição do orixá a Massu dizendo que iria resolver a questão do padrinho de seu filho, mas com configurações diferentes.

Como exemplo de simplificação, que, de acordo com Brito (2006, p. 10), consiste “em, no filme, diminuir a dimensão de um elemento que, no romance, era maior”, pode-se citar o ritual de preparação para o batizado de Felício. Essa “preparação” baseada em um ritual de candomblé no livro é um dos grandes destaques na segunda narrativa de Jorge Amado. O escritor descreve detalhadamente o ritual, trazendo para o leitor a importância daquele que é chamado de *bori*<sup>13</sup> na religião de matriz africana.

Artur da Guima e Massu já aguardavam na camarinha propriamente dita, quarto onde eram depositados os fetiches do santo, seus paramentos, suas ferramentas, sua comida, tudo quanto lhe pertencia. O negro e o artesão haviam tomado o banho de folhas, numa primeira limpeza do corpo contra o mau-olhado, a inveja e qualquer outra carregação incômoda. Vestiam roupa limpa e branca: Artur de pijama, Massu de calça e camisa. Estavam sentados nas esteiras colocadas no peji. Tibéria, também recém-saída do banho de folhas, atravessava atrás da ialorixá. Envolta num robe grande como a cobertura de um circo, reluzente de alvura, cheirava a ervas do mato e a sabão de coco. Ficou numa saleta ao lado da camarinha, onde uma arca antiga e bela guardava as roupas do santo. Sentou-se na esteira, suas banhas espalharam-se soltas de qualquer cinta ou espartilho, era como um monumento, plácida e prazenteira. Jesus, seu esposo, confundindo-se discretamente com os demais expectadores, sorriu na satisfação de vê-la assim tão repousada. Ressoou o adjá. Mãe Doninha tomou dos lençóis, um a um. Primeiro cobriu os dois homens, os lençóis caindo dos ombros até os pés. Depois, a mulher. Estavam os três sentados na posição ritual, as plantas dos pés voltadas para a mãe de santo, as mãos também. Doninha acomodou-se num tamborete e suspirou, muito trabalho a esperava. Puxou uma cantiga, as filhas de santo respondiam num coro quase em surdina, o canto nagô saudava Ogum. Ocupou-se então da água. Água pura nas quartinhas de barro. Derramou um pouco no chão, molhou os dedos, tocou os pés, as mãos e a cabeça primeiro dos homens, depois da mulher. Cortou então os obis e orobôs, um obi e dois orobôs por pessoa, e separou certos pedaços para o jogo, outros pedaços deu aos três para mastigar.

Ogum respondeu ao jogo e declarou estar pronto para o dia seguinte. Doninha podia ficar tranquila, tudo ia correr bem, ele a sentia inquieta, queria tranquilizá-la. Recomendou apenas, e o fez enfática e insistentemente, que não deixassem de fazer, bem cedo pela madrugada na hora de o sol raiar, o despacho de Exu, seu padê. Para ele não vir perturbar a festa. (AMADO, 2009, p. 170-171)

A extensa citação retirada da obra literária resumiu-se em uma pequena passagem na arte cinematográfica em que se mostram as três personagens – Massu, Artur da Guimá e Tibéria – vestidas de branco e sentadas enquanto mãe Doninha joga as contas e diz que Ogum havia respondido positivamente. Como na adaptação é notória a intenção de Camus em destacar o candomblé, essa passagem poderia ter sido explorada de demasiadas formas, tanto na relação sagrada da filosofia africana com as ervas quanto com a musicalidade, visto que, em rituais de candomblé, a fala não se restringe à palavra, mas também se materializa na cadência:

E se é considerada como tendo o poder de agir sobre os espíritos, é porque sua harmonia cria movimentos, movimentos que geram forças, forças que agem sobre os espíritos que são, por sua vez, as potências da ação. Na tradição africana, a fala, que tira do sagrado o seu poder criador e operativo, encontra-se em relação direta com a conservação ou com a ruptura da harmonia no homem e no mundo que o cerca. (BÂ, 2017, p. 173)

Entretanto, o que se viu foi um exemplo clássico do fenômeno de simplificação, como anteriormente definido, o que comprometeu a representação da relação do material e do imaterial, pelo menos nesse episódio, na construção cinematográfica. Ainda na perspectiva da categoria da transformação, na subdivisão de ampliação – quando acontece um aumento na dimensão de um elemento do livro após adaptado ao filme (BRITO, 2006) –, encontramos um episódio que exemplifica tal categoria na obra analisada. Na obra literária de Jorge Amado, no trecho que mostra que padre Gomes conhece Jesus, o alfaiate, é somente uma breve narração, sem diálogo estabelecido entre os personagens:

Sim, padre Gomes sabia quem era o alfaiate Jesus, quando jovem gastara suas economias numa batina cortada por ele, a primeira e a última, alfaiataria careira, boa para monsenhores e cônegos, não para um modesto pároco de bairro pobre. (AMADO, 2009, p. 167)

Adaptada ao cinema, essa passagem ganha volume, ou, como define Brito (2006), ganha ampliação. Os personagens envolvidos tecem um diálogo no filme, se encontram,

o alfaiate Jesus mede a batina do padre, enfim, é perceptível que a cena construída é de maior intensidade e composição do que foi apresentado na obra de Jorge Amado.

Finda a análise a partir dos estudos de Brito (2006) acerca da adaptação da literatura ao suporte cinematográfico, vale observar que, apesar de atender aos planos informacional e simbólico, a obra cinematográfica *Otália da Bahia* (1976) ficou prejudicada em seu plano obtuso quando comparada ao livro.

O sentido obtuso não pode ser descrito, mas apenas constatado, “é um significante sem significado, sendo que, mesmo se fosse suprimido, não comprometeria a comunicação e a significação. O terceiro sentido “está fora da linguagem”, “é a própria contranarrativa; disseminado, reversível, preso à sua própria duração”. (BARTHES, 1990, p. 55-56)

Nesse sentido, o plano obtuso é o que excede a obra em si, e também o que possibilita que as funções catárticas e estéticas da arte se materializem no destinatário. Todavia, esse prejuízo ao espectador só não foi maior por causa do trato cuidadoso com a musicalidade ocorrido na obra. Para o filme, foi produzido um compilado de canções inspiradas no livro e lançadas em forma de LP. Os letristas foram Antonio Carlos e Jocaifi e Walter Queiroz, e a intérprete das canções no disco, a cantora Maria Creuza.

A primeira parte da obra, por exemplo, que é profundamente lírica, e que não foi capturada no plano informacional, acaba sendo resgatada pela canção “Ô Bahia”, de Walter Queiroz, a fim de que o plano obtuso se formalize pela musicalidade:

Ô Bahia, Ô Bahia, de mãos dadas eu vou. Com meus companheiros, vadiar na noite, e te namorar. Ô Bahia, Ô Bahia, saravá meu amor. Tem pitanga verde, tem mangaba doce perfumando o ar. Nas tuas negras ancas quero vadiar. Nas luas, nas estrelas, nas ladeiras do teu mar. (ANTÔNIO CARLOS e JOCAFI)

Além dos arranjos e acordes que permeiam de docilidade a letra, é perceptível no plano poético o jogo sinestésico que envolve a relação entre as personagens e o espaço, tão perceptível no livro, mas prejudicado no filme, o qual procura ser recuperado por meio da cantiga.

A cantiga “Otália de Bahia”, que versa sobre a protagonista do filme, também busca representar as nuances da personagem amadiana: com sua sensibilidade exacerbada e sua complexa delicadeza mesmo em meio à miséria e ao meretrício inevitável. Essa ambiguidade de Otália não foi capturada nas telas do cinema com o primor do livro, mas

a cantiga que diz “Quiete o sorriso que eu quero sorrir, cadê?/Quiete a tristeza que eu quero chorar, cadê?”, (WALTER QUEIROZ) aproxima o telespectador dessa personalidade mais etérea do que propriamente física.

Na cantiga “Jesuíno Galo Doido” – que se refere ao filósofo de avançada espiritualidade dentro da religiosidade do candomblé, e, por isso, um espírito sábio –, é apresentada toda a relação dessa figura com a ancestralidade, inclusive seu retorno como orixá aos terreiros após seu assassinato na invasão do Mata Gato: “Cavalgando seu cavalo, abram alas para a alegria, Jesuíno é santo novo, nos terreiros da Bahia. Saravá ele é santo, ele é rei, ele é orixá” (WALTER QUEIROZ), que vai ao encontro da literatura amadiana.

Pela primeira vez descia num terreiro e declarou chamar-se Caboclo Galo Doido. Sua dança era espetacular, criava passos novos, não se cansava, podia atravessar a noite sem descansar, exigindo cantigas. Curava doenças, todas as doenças; resolvia problemas, todos os problemas, e era absoluto em coisas de amor. Gostava de um trago e falava bonito. Jesuíno Galo Doido, agora encantado, orixá de candomblé de caboclo, pequeno deus do povo da Bahia. (AMADO, 2009, p. 292)

Segundo Barthes (1990), essa dificuldade que o cinema tem de conduzir seu telespectador ao plano obtuso decorre do excesso de signos que são jogados ininterruptamente aos espectadores; por isso, não há tempo para se pensar, para decodificar uma imagem, porque logo se é bombardeado por outra, e mais outra, sem cessar. Desse modo, a arte cinematográfica não abre espaço para a reflexão, como a literatura, e nem para o que é obscuro, afinal, o terceiro sentido só pode ser percebido no fotograma, na imagem estática. Daí a música tentar cumprir essa função não atingida pelas imagens na obra, e esse é um recurso que enriquece as possibilidades cinematográficas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Jorge Amado escreveu *Os Pastores da noite* em 1964. O teor literário da obra converge com a retratação do povo baiano a partir da realidade vivida pelas comunidades especificamente no entorno do Pelourinho. Nessa obra, o autor consegue abordar temas que são de extrema relevância para o conhecimento e reconhecimento das vivências de

um povo que representa grande parte dos brasileiros. O filme *Otália na Bahia* (1976) retrata a obra a partir de uma representação muito próxima ao livro, mas, devido ao modo cinematográfico, falha ao captar a subjetividade e os aspectos políticos que subjazem a narrativa literária. Contudo, a presença da musicalidade acabou por complementar algumas situações que não foram transportadas para o espaço diegético.

Por fim, é importante destacar que, apesar da adaptação aqui analisada ser objeto de críticas em razão de não ter capturado de modo impecável a subjetividade da obra e ter muitas vezes excedido na folclorização e na construção de estereótipos, quando Marcel Camus realizou a adaptação, sobretudo destacando o candomblé, ele contribuiu para a expansão e o reconhecimento da baianidade, isto é, as características da Bahia representadas a partir do modo de vida de seu povo, religião, comidas típicas e ritmos marcados, mostrando o interesse em fortalecer esses aspectos nacionalmente e internacionalmente, visto que Camus é francês e acabou exprimindo sua visão enquanto cineasta estrangeiro na criação de uma arte cinematográfica a partir de uma obra literária brasileira.

## Referências

AMADO, Jorge. *Essencial Jorge Amado*: seleção e prefácio de Alberto da Costa e Silva. São Paulo: Pinguim Clássicos da Companhia das Letras, 2010.

AMADO, Jorge. *Os Pastores da Noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: ZERBO, JOSEPH Ki (ed.). *História geral da África I: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010. cap. 8, p. 167-212. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000190249>. Acesso em 21 abr. 2021.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista, São Paulo: Brasiliense, 1989.

\_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, 7. ed., Brasiliense, 1994.

BRASIL, Assis. *Cinema e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: \_\_\_\_\_. *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 171-193. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/296648/mod\\_resource/content/1/Candido%20O%20Direito%20c3%a0%20Literatura.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/296648/mod_resource/content/1/Candido%20O%20Direito%20c3%a0%20Literatura.pdf). Acesso em 04 abr. 2021.

LEITE, Fábio. *A questão ancestral: África Negra*. São Paulo: Palas Athena; Casa das Áfricas, 2008.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. *Filosofias africanas: uma introdução*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

LOUREIRO, Robson. “Educação, cinema e estética: elementos para uma reeducação do olhar”. *Revista Educação & Realidade*, UFRGS, Porto Alegre, v. 3, nº 1, p. 135-184, 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6691/4004>. Acesso em 04 abr. 2021.

OLIVEIRA, Eduardo de. *Epistemologia da ancestralidade*. Documentos, 2017. Disponível em: <https://docgo.org/eduardo-oliveira-epistemologia-da-ancestralidade>. Acesso em 15 mar. de 2021.

OLIVEIRA, Jurema. “O compadre de Ogun em *Os pastores da noite*”. In: CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da; REIS, Carlos (Orgs.). *Amado Jorge: um retrato de muitas faces*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018. p. 67-76.

PÓVOAS, R. *Da porteira para fora: mundo de preto em terra de branco*. Ilhéus: Editus: 2011.

PRANDI, Reginaldo. “Religião e sincretismo em Jorge Amado”. In: SCHWARCZ, L. M.; Goldstein, I. S. (Org.). *O universo de Jorge Amado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 46- 61.

SOTTA, Cleomar Pinheiro. “A literatura e o cinema: convergências e divergências”. In: \_\_\_\_\_. *Das letras às telas: a tradução intersemiótica de ensaio sobre a cegueira* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015. p. 156-230.

### **Referências cinematográficas**

*Orfeu Negro*. Direção de Marcel Camus. Brasil, França, Itália: Dispat Films/gemma/tupan Filmes, 1959.

*Otália da Bahia*. Direção de Marcel Camus. Roteiro de Marcel Camus e Jorge Amado baseado no romance *Os Pastores da noite* (1964).

### **Referências discográficas**

MARIA CREUZA. *Os Pastores da Noite* (Otália da Bahia) – Trilha Sonora de Filme Gravadora: RCA Victor. Ano: 1977. 44 min.

Recebido em: 21/07/2021

Aceito em: 21/12/2021

---

<sup>1</sup> Ao longo da vida recebeu alguns títulos dos próprios orixás, como o de Ogã e o de Obá, por ser considerado protetor das expressões religiosas de matriz africana.

<sup>2</sup> Religião afro-brasileira derivada de cultos tradicionais africanos.

<sup>3</sup> Orixá masculino estreitamente ligado a Exu, a quem mitos nigerianos atribuem a comunicação da metalurgia do ferro aos homens, com o que estes dominaram a natureza; manifesta-se na forma de um guerreiro.

<sup>4</sup> Oxalá, Orixalá, Orixaguinã, Gunocô ou Obatalá é o orixá associado à criação do mundo e da espécie humana. Apresenta-se de várias maneiras (qualidades) sendo as duas principais qualidades: a forma jovem, em que Oxalá é chamado de Oxaguiã e seus símbolos são uma idá (espada), um pilão de metal branco e um escudo.

<sup>5</sup> Refere-se à consciência.

<sup>6</sup> Ritual da religião tradicional yorubá e conseqüentemente das suas afrodescendentes, como o candomblé.

<sup>7</sup> Cineasta e roteirista francês, que dirigiu mais de cinquenta filmes entre 1933 e 1964.

<sup>8</sup> Cineasta, roteirista e ator francês, sendo reconhecido, principalmente, pelo trabalho realizado em documentários.

<sup>9</sup> Cineasta francês que retratou, especialmente, a França nos anos 40 e 50 destacando aspectos como a vida dos camponeses, a alta costura parisiense e a classe média suburbana.

<sup>10</sup> Cineasta espanhol, naturalizado mexicano, suas produções tem forte influência da abordagem surrealista.

<sup>11</sup> Prêmio de maior prestígio do Festival de Cinema de Cannes, entregue desde o ano de 1955 ao filme vencedor do Festival.

<sup>12</sup> Orixá do panteão nagô ou cada um dos entes espirituais que fazem de criados dos orixás e de intermediários entre estes e os homens, dados como de índole vaidosa e suscetível. Desde a África, assimilado pelos missionários cristãos ao diabo cristão, Exu faz também de entidade protetora e ligada aos ritos de divinação nas religiões afro-brasileiras.