



**DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS DE BRUNO BARRETO:
A CHEGADA NA ARGENTINA**

Benedito José de Araújo Veiga

Doutor em Literatura

Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS

bveiga@uol.com.br

Resumo

A questão de fronteiras, como rememora Homi Bhabha, em *O local da cultura*, é uma questão de conflitos e de permutas. A indústria cinematográfica brasileira desperta polêmicas ligadas à qualidade dos filmes do País e a sua distribuição nas telas nacionais. A década de 1960 é fundamental, com a repercussão do "cinema novo": filmes arrojados, como *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman, e *Todas as mulheres do mundo*, de Domingos de Oliveira, estão dispostos a conquistar o mercado interno entregue às multinacionais. Luiz Carlos Barreto, produtor de filmes do "cinema novo", mergulha também no "novo cinema novo", da década de 1970, como *Dona Flor e seus dois maridos*, dirigido por Bruno Barreto, que prioriza o lado estético e o comercial. A película, de sucesso no Brasil, parte à procura de idêntico resultado, mundo afora. A estreia no comércio argentino obtém resposta similar, repetindo os êxitos literários de Jorge Amado.

Palavras-chave: Indústria cinematográfica; *Dona Flor e seus dois maridos*; "cinema novo"; "novo cinema novo"; Bruno Barreto.

Abstract

The frontier matter, as remembered by Homi Bhabha at *O local da cultura*, is a matter of conflict and exchange. The Brazilian cinematographic industry rise controversy connected to the quality of national films and your distribution to national theater. The 60's is fundamental, with repercussion from "cinema novo": bold films, as Leon Hirszman's *Garota de Ipanema*, and Domingos de Oliveira's *Todas as mulheres do mundo* are prepared to conquest the national market which was under multinational control. Luiz Carlos Barreto, who is producer of "cinema novo" films, also dives in "novo cinema novo, from 70's, with *Dona*



Flor e seus dois maridos, directed by Bruno Barreto, that prioritizes the aesthetic and commercial side. The film, success in Brazil, looks for identical results worldwide. The premiere conquers similar results in the Argentine market, repeating the literary success from Jorge Amado.

Keywords: Cinematography industry; *Dona Flor e seus dois maridos*; "cinema novo"; "novo cinema novo"; Bruno Barreto.

Preliminares

Esta Comunicação busca refletir sobre os lançamentos de filmes nacionais, na década de 1970, os trabalhos efetivados, os custos de suas filmagens e a procura de retornos compensadores nas bilheterias. Tudo foi pensado e escrito observando os que investiram nas propostas de crescimento de uma indústria de filmes nascente, malgrado todos os dissabores políticos imperantes no País, sob o mando de uma ditadura militar cruel e nociva a todos os ideais de liberdade, principalmente as artísticas e políticas.

O produtor cinematográfico de *Dona Flor e seus dois maridos*, (DONA FLOR e..., 1976), Luiz Carlos Barreto, na Revista *Brazil Exchanger*, de dezembro de 1977/janeiro de 1978, medita e faz um balanço de idéias sobre o lançamento do filme. Estariam, sem dúvida, os interesses da produção, voltados para o mercado de consumo, reavivando uma batalha iniciada em solo brasileiro, antes do início de suas filmagens. As conquistas de prêmios internacionais são lembradas, ao lado da luta pela segurança interna do mercado, desde a segunda metade da década de 60.

Sem dúvida, Luiz Barreto retoma uma antiga discussão, presa ao falso argumento das companhias distribuidoras, sob o controle das multinacionais, a respeito da inaplicabilidade da portaria brasileira do Instituto Nacional de Cinema (INC), que, em julho de 1975, na defesa do produto interno, obrigaria a exibição de filmes nacionais ao menos, 23 dias por trimestre, em cada sala exibidora do País.

Luiz Barreto comenta a coragem e a sinceridade do grupo do "cinema novo" que assumiu esse processo de descolonização do cinema, em dois níveis: no cultural e no econômico, balançando, por algum tempo, as distribuidoras e exibidoras de filmes estrangeiros:

Uma atitude de indecisão interrompeu a escalada, tão bem iniciada com *Garota de Ipanema*, *Todas as mulheres do mundo*, etc., à conquista do mercado interno pelos filmes comerciais, mas sem concessão ao baixo comercialismo e sem um caráter oportunista ou predatório do mercado. Pressionado, encurralado em sua própria casa, o cinema brasileiro partiu para recuperar o tempo perdido e buscou soluções próprias para continuar a luta pela conquista do



seu mercado. A curto prazo, a solução foi produzir filmes de baixo custo e rentabilidade certa – as comédias explorando temas de sexo, e à medida que esses filmes iam fazendo sucesso, os produtores e exibidores trataram de batizar esses filmes de “pornochanchada”, acusando-os de baixo nível, atentatórios à moral etc., quando eles mesmos eram responsáveis pela entrada no Brasil dos *Super-machos*, *Os padres que queriam casar*, *As camas com música* e muitos outros. (BARRETO, *Brazil Exchange*, Dec. 1977 / Jan. 1978).

O ponto de vista crítico de Luiz Barreto – conhecedor e mesmo produtor do próprio “cinema novo”, como: *Vidas secas*, *A hora e vez de Augusto Matraga*, *O padre e a moça*, *Terra em transe*, *Como era gostoso o meu francês* – torna-o pioneiro e incentivador do “novo cinema novo”, dentro de uma perspectiva de lucro certo ou esperado para o gasto empenhado pelos produtores.

Nesse aspecto, *Dona Flor*, dirigida por seu filho, Bruno Barreto, constitui um exemplo, como mostra estudo nosso, já publicado pela Fundação Casa de Jorge Amado, em 2004:

A Dona Flor de Bruno Barreto se torna um marco na indústria cinematográfica nacional: o cinema brasileiro passa a ser considerado como um produto típico da indústria cultural, que conjuga componentes artísticos e industriais; a preocupação maior deixa de ser com o lado estético; destaca-se, também, o econômico. (VEIGA, 2004, p. 63).

Dentro dessa perspectiva, o novo filme de Bruno Barreto explorará a identificação cultural com o público amante de cinema, e não apenas o interno, ciente da grande força de mercado e de representatividade da obra de Jorge Amado em todo o mundo, sobretudo, o ocidental.

Nova proposta de cinema e seu momento

A propósito, Bruno Barreto, em entrevista concedida a Hella Schwartzopff e publicada no caderno “Aqui” de *O Estado de S. Paulo*, em 18 a 24 de novembro de 1976, declara sobre a composição de seu filme, respondendo da representatividade da cultura brasileira por ele reafirmada:

Dona Flor mostra isso. É um espelho. Deixa essa coisa aberta pro próprio espectador concluir por ele mesmo. Acho que o cinema deve tocar ao nível emocional. A emoção e a intuição são mais fortes que o raciocínio. Há uma coisa que flui de mim, nesse sentido. E fico uma fera quando me envolvo num filme. Nós temos uma cultura assimilada de fora, e assumimos uma posição alienada. Raramente a gente assume a nossa brejeirice, a nossa irreverência, a nossa alegria. (BRUNO BARRETO, *O Estado de S. Paulo*, 18/24 nov. 1976, p. 26).



O diretor da película estimula o saboreio de estereótipos, criados pelo colonizador, e, no momento, rentáveis para seu novíssimo produto. De certa sorte, o filme devolve/revolve uma espécie de marca do povo brasileiro, discutido numa outra leitura, que será, mais tarde, aventada nos estudos de Roberto DaMatta, "Do país do carnaval à carnavalização: o escritor e seus dois brasis", datados de 1997, e indicadores de dubiedades continuamente recusadas:

[...] por que temos que perpetuamente ler o Brasil como um Estado-nacional que tem dado errado e como uma sociedade sedutora e mágica que amamos? Por que, como dizia Tom Jobim, o Brasil é terrível para **morar** e maravilhoso para **viver**, ao passo que os Estados Unidos seriam o justo oposto, maravilhoso para morar e terrível para viver? (DaMATTÁ, *Cadernos de Literatura Brasileira: Jorge Amado*, mar. /1997, p. 134).

Portanto, a escolha do livro amadiano – “[...] meu pai já tinha comprado os direitos autorais do livro duas vezes [...]” (BRUNO BARRETO, *O Estado de S. Paulo*, 18/24 nov. 1976, p. 26) – veio atender a seu desejo de, em parte, discutir o significado do povo brasileiro e ao de fazer uma comédia leve, que observasse as características e contradições da baianidade (“Fui então pra Salvador e, junto com Jorge Amado, fiz o roteiro e passei a conviver intimamente com a cidade”) (Idem, *ibidem*), configuradas em seus personagens: Dona Flor (“Mas Dona Flor era um mistério, uma coisa nova”) (Idem, *ibidem*) e Vadinho (“E Vadinho era um personagem mais popular em Salvador do que Tiradentes em Ouro Preto. Todo mundo conhecia o Vadinho”). (Idem, *ibidem*).

Ao iniciar-se a década de 70, vivia-se no Brasil o momento mais inclemente de desrespeito às normas institucionais, implantado com o levante militar de 1964. Era o prolongamento dos governos ditatoriais: o do general Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), seguido de outro general Ernesto Geisel (1974-1979) e prosseguido de outro também general João Baptista Figueiredo (1979-1985).

O Brasil já não era, como escreviam observadores, sobretudo internacionais, o país do “milagre econômico”, na ânsia de vender o “boom do modelo brasileiro”, que, segundo os relatórios da BIC (Business International Corporation), tratava-se de uma área segura e rentável para investimentos. Descreviam a região como “uma base industrial sólida e variada, acelerando para o segundo estágio da industrialização”, que tornaria o País, como vaticinava Shelton H. Davis, em *Vítimas do milagre*: “competitivo nos mercados mundiais e talvez, no final da década de 70, o transforme numa potência econômica de peso, pelos padrões



globais” (DAVIS apud HABERT, 1996, p. 11).

Malgrado os elevados índices anuais do PIB (Produto Interno Bruto), de 11,3% de crescimento, em 1971, 10,4%, em 1972, e o recorde de 11,4%, em 1974, com liderança da produção industrial de bens de consumo duráveis – o último aparelho de som “três em um”, a recentíssima TV a cores e as ilusões da derradeira “novela das oito” –, outros números desnudavam a face real do milagre, como salienta Nadine Habert, em *A década de 70*: “Mais da metade dos assalariados recebiam menos de um salário mínimo” (HABERT, 1996, p.11).

A ditadura militar imposta desde 1964 era, então, senhora dos seus meios de tortura, opressão, aniquilamento das classes dos trabalhadores, dos estudantes, dos intelectuais que lhe opunham resistência. São dados desse Brasil de 70, conforme acrescenta a professora Habert: 72 milhões de brasileiros (67% da população) eram subnutridos; de cada 1.000 crianças nascidas vivas, 114 morriam em menos de um ano, tendência esta crescente nos anos seguintes; em meados da década, o Brasil foi considerado campeão mundial de acidentes de trabalho; o salário mínimo teria de ser quase 3 vezes maior do que era para equiparar-se ao de 1958 e, para isso, o último aumento deveria ter sido de 275% e não de pouco mais de 40%, como o que foi aplicado; para cobrir os gastos básicos, considerados mínimos, com nutrição, moradia, transporte, vestuário etc., o trabalhador de salário mínimo deveria trabalhar 466 horas e 34 minutos mensais, isto é, 15 horas e 55 minutos durante 30 dias por mês, além de mais outras provas da insuficiência quase geral (HABERT, 1996, p.11-39).

O início das filmagens de *Dona Flor* é também contemporâneo de renovadas mazelas democráticas e humanas, como a do assassinato do jornalista Vladimir Herzog, em outubro de 1975, no DOI-CODI em São Paulo, que provoca, segundo o relato de Sebastião Pereira da Costa, em *Não verás nenhum país como este*, um ato ecumênico, realizado na Catedral Metropolitana de São Paulo, reunindo desde rabinos judeus, pastores evangélicos e prelados católicos, com o público de mais de 8 mil pessoas:

A morte de Vlado [Vladimir] provoca a primeira grande reação popular contra as torturas, as prisões arbitrárias e o desrespeito aos Direitos Humanos. O ato ecumênico avalizara os protestos até então sem eco na opinião pública, pois quando sacerdotes de três religiões se confraternizam numa solenidade em que se lamenta a morte de um profissional estimado e competente, pai de família com uma infinidade de projetos culturais para o país e que em menos de 24 horas é eliminado como uma doença, sem qualquer chance de defesa, então é chegada a hora da indignação. (COSTA, 1992, p. 285).



O turbilhão desse momento de exceção social, política e econômica atinge o campo da produção cultural, marcada pelo clima de censura e repressão, de vigilância permanente, voltada, sobretudo, contra o pensamento crítico e inovador, que não se submetia à ideologia dominante. Depois do AI-5, de 13 de dezembro de 1968 – o coroamento do arbítrio legal contra a democracia –, não mais foi possível registrar culturalmente movimentos aglutinadores mais amplos; o clima de terror que atravessou o período, ainda assim, não impediu que se buscassem novas linguagens e novas formas de criação, sem esquecer, por exemplo, a montagem por José Celso Martinez Correia da peça *Roda viva*, de Chico Buarque.

Segundo o relato do folheto da coleção *MPB Compositores, 1 – Chico Buarque*, na redação de Wharrysson Lacerda:

1968 foi o ano em que a peça começou a ser encenada, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa. Teve vida curta. O recrudescimento do regime e as organizações de direita se encarregariam de tirá-la dos palcos. Em São Paulo, a Universidade Mackenzie, na rua Maria Antônia, em frente à USP, era um dos centros do temido CCC – Comando de Caça aos Comunistas. Uma organização que recrutava seus membros entre os jovens menos politizados (e geralmente mais ricos) e organizava ações violentas contra quem eles chamavam de comunistas ou inimigos do regime. Um desses alvos foi a peça de Chico. No dia 17 de julho, um dos grupos do CCC invadiu o Teatro Galpão, em São Paulo. Os cenários foram destruídos e os atores espancados. A montagem sobreviveu ainda até a apresentação em Porto Alegre. A estreia foi no dia 3 de outubro e, no dia seguinte, o hotel em que o grupo estava foi cercado e duas pessoas foram seqüestradas e soltas, mais tarde, num matagal distante. Depois, todos foram colocados num ônibus e mandados de volta a São Paulo. (LACERDA, 1996).

A ditadura militar ganhava forças e as organizações da direita começavam a se mostrar.

O trabalho com tipos populares, bem ao gosto de Jorge Amado (“Eu sou, no fundo, e, sobretudo, um romancista de vagabundos e putas... e trabalhadores”), (AMADO, 1981, p. 29), irá nortear a composição do filme *Dona Flor*, que será apreciado em sua trajetória quando comercializado.

Não se propõe, aqui, apenas a detectar imagens de subalternidade, subjacentes ou re-acesas, para submetê-las a um julgamento normalizante. Procura-se compreender e mostrar que a construção do poder colonial e seu regime de verdades são vias de mão dupla, das quais se servem tanto os ex-colonizadores quanto os ex-colonizados, mormente em situações de permutas e de comércio cultural.

Nas plagas da Argentina



A chegada de *Doña Flor y sus dos maridos* de Bruno Barreto, em Buenos Aires, aconteceu, preliminarmente, na “Semana do jovem cinema brasileiro”, como informa *La Opinión*, de 7 de outubro de 1978, em dezembro do ano anterior, o que “permitiu ao público e à crítica tomar contato com uma cinematografia forte, capaz de produzir obras de altíssima qualidade que não renunciavam à repercussão popular”.

Dona Flor foi exibido em um só dia, apesar de sua fama, sem ser esquecido o êxito do romance homônimo de Jorge Amado, o que criou expectativa no público “[...] a ponto de provocar verdadeiras aglomerações e queixas por quem não conseguiu entrada”. (NOTA DA REDAÇÃO, *La Opinión*, 7 out. 1978).

Prosegue a notícia: no Brasil, o filme obteve brilhantes resultados de bilheteria – “donde la vieron veinte millones de personas” (um exagero promocional) –, com assistência de êxito, “também nos Estados Unidos, Europa e nos países latino-americanos onde foi exibida”. No instante – provavelmente *Doña Flor* estréia no início da segunda quinzena de setembro de 1978 –, é anunciado o lançamento próximo no país vizinho, sob a distribuição da Argentina Sono Film, que dará a conhecer as melhores produções brasileiras pelo público argentino. Bruno Barreto aproveita: “Pretendi fazer uma comédia leve, picaresca e irreverente. [...] Um filme onde a sensualidade do povo brasileiro fosse mostrada e sentida”. (NOTA DE REDAÇÃO, *La Opinión*, 7 out. 1978). [Tradução do autor]

Das opiniões emitidas pelo público, sente-se uma grande procura do cinema brasileiro na Argentina, mostrando que os vínculos entre os povos pode se desenvolver pela permuta artística e cultural.

Desta forma, esclarece Pilar Escarrá, em seu artigo da revista *Somos*, de 22 de setembro de 1978:

E devia esperar mais, já que sua película é uma verdadeira jóia cinematográfica, cheia de encanto e de graça. A história é bem conhecida pelos leitores de Jorge Amado (que são muitos). O próprio escritor disse: “De todas as criaturas que criei em meus livros, nenhuma, senhora, mais calma e doce, mais suave e terna, que Dona Flor, a que teve dois maridos e a cada um se acomodou e obedeceu, sendo, como foram, tão diferentes um do outro”.

Depois, a articulista faz um resumo do enredo do filme, situando época (“en los años 30”) (ESCARRÁ, *Somos*, 22 set. 1978) e lugar (“de Bahia”) (Idem, *ibidem*), marcando a presença desconcertante de Vadinho, a partir do início da história (“danza disfrazado de bahiana, junto con sus amigos. De pronto, cae muerto en medio de la calle, en su grotesco disfraz”) (Idem, *ibidem*), fala também de Dona Flor



(“encantadora mujer”) (Idem, ibídem) e de Teodoro Madureira (“un farmacéutico amante de la música clásica”). (Idem, ibídem).

Finalizando, a jornalista experimenta uma propaganda, com proporções inversas e inexistentes: “En Brasil la vieron casi cinco [na imprensa, mais de 10 milhões] millones de personas. En Estados Unidos, más de seis” [é o que afirma a mídia]. (ESCARRÁ, *Somos*, 22 set. 1978). [Tradução do autor]

A própria articulista entra na relação dos divulgadores da película, no caso, sem acrescentar excessos: *Dona Flor* de Bruno Barreto foi, na verdade, desde sua estreia, o filme mais visto no Brasil, com mais de 10,5 milhões de espectadores - de 1976 a 2010 -, só sendo superado por *Tropa de elite 2: o inimigo agora é outro*, com direção de José Padilha.

Reflexões, portanto, antenadas com a contemporaneidade, na passagem “das utopias ao mercado”, como escreve Néstor García Canclini — estudioso argentino sobre o fenômeno cultural nos países latino-americanos —, em *Culturas híbridas*:

As sociedades modernas necessitam ao mesmo tempo da *divulgação* — ampliar o mercado e o consumo dos bens para aumentar a margem de lucro — e da *distinção* — que, para enfrentar os efeitos massificadores da divulgação, recria os signos que diferenciam os setores hegemônicos. (GARCIA CANCLINI, 1998, p. 37).

O jornal *La Nación*, em nota da redação, de 22 de setembro de 1978, louva a “descontração e vivacidade do filme brasileiro”. Além de um apanhado da trama fílmica, destaca ainda “[...] o transporte para a tela da atmosfera mágica da Bahia, com suas supertições, seus ritos, suas vizinhas intrometidas e seus malandros de cabaré [...]”. Sobre o trio central de personagens observa a notícia, com sensibilidade e espírito crítico:

Difícilmente, por exemplo, poder-se-ia imaginar um Vadinho mais irreverente, mais vagabundo, mais endiabradamente simpático que José Wilker; dificilmente poder-se-ia pedir mais medida, mais gentileza, mais acanhamento que Mauro Mendonça concede a seu doutor Teodoro. [...] O temperamento quente de dona Flor se advinha por traz de sua beleza. A jovem atriz exhibe esta mistura de ingenuidade e violência, de sensualidade e doçura, de candura e feminilidade que caracterizam o festejado personagem de Jorge Amado. (NOTA DE REDAÇÃO, *La Nación*, 22 set. 1978). [Tradução do autor]



Como outra vez salienta García Canclini:

Na verdade, toda arte supõe a confecção de artefatos materiais necessários, a criação de uma linguagem convencional compartilhada, o treinamento de especialistas e espectadores no uso dessa linguagem e a criação, experimentação ou mistura desses elementos para construir obras particulares. (GARCÍA CANCLINI, 1998, p. 38).

Jaime Potenze, no jornal *Losado* em 23 de setembro de 1978, mostra seu escrito sob o título *Doña Flor y sus dos maridos*, no qual, sua descrença inicial nos caminhos atuais da filmagem continental, é substituída por outra explicação:

É possível que a característica do cinema brasileiro contemporâneo seja sua adesão a temas estritamente nacionais, o que em uma indústria latino-americana é um engano de consideráveis proporções. Conosco aconteceu o mesmo nos tempos de *Viento norte*, *Prisioneros de la tierra* ou *Pampa bárbara*, mas isto parece história antiga, já que a última película que recordamos com produção argentina é *A Patagônia rebelde*. Pareceria que há uma autocensura para tratar de temas adultos, e nós explicamos por que.

Potenze esclarece que a trama do filme decorre do romance homônimo de Jorge Amado,

[...] trata-se de uma comédia descontraída que procura descrever alguns costumes da classe média da cidade [do Salvador]. Barreto se enganou, pois o filme descreve toda uma idiosincrasia popular, detendo-se em três personagens que são, em princípio, a protagonista e seu primeiro marido, sem deixar depois de encarar os procedimentos do segundo, muito diferentes. Mas, precisamente nele, prende-se o encanto do filme. [Tradução do autor]

Seguindo nos comentários, o responsável pela nota fala de construções identitárias da baianidade, representadas, por exemplo, numa imagem da mulher: “Dona Flor – prodigiosamente encarnada por Sônia Braga – honra seu nome. É uma mulher singela, professora de arte culinária em uma escola chamada *Sabor e Arte*, e com uma irrefreável vocação para o casamento”; e num cenário da Bahia, “Tinha que se referir ao clima, ao sol, à magia da cidade, talvez, a mais fascinante do mundo, onde convivem em gostoso sincretismo todos seus habitantes”. (BRUNO BARRETO, *O Estado de S. Paulo*, 18/24 nov. 1976, p. 26).

Não deixa, no entanto, o autor do artigo de referir-se a influências e méritos do diretor. E arremata:



A forma como Barreto introduz a câmera, desde cenas da cidade até o funeral, seguindo ensinamentos de Antonioni, em *O passageiro*, é magistral. [...] Bastaria este filme – não houvesse outros de paridade exemplar – para comprovar que o Brasil é um país capaz de produzi-los excepcionalmente. (POTENZE, *Losado*, 23 set. 1978). [Tradução do autor].

Recai-se, de novo, em GARCÍA CANCLINI:

As convenções que tornam possível que a arte seja um fato social, ao mesmo tempo que estabelecem formas compartilhadas de cooperação e compreensão, também diferenciam os que se instalam em modos já consagrados de fazer arte dos que encontram a arte na ruptura das convenções. (GARCÍA CANCLINI, 1998, p. 40).

Do sucesso de público da exibição de *Doña Flor*, sabe-se por informações de periódicos, como *O Globo*, de 15 de agosto de 1979: “O filme brasileiro *Dona Flor e seus dois maridos* está em primeiro lugar este ano na Argentina. Já foi visto por 601.188 pessoas, superando os filmes *Super-homem* (508 mil espectadores) e *Franco atirador* (486 mil)”. (NOTA DE REDAÇÃO, *O Globo*, 15 ago. 1979).

Encaminhamentos

Homi Bhabha, em *O local da cultura*, oferece um ensinamento para reflexão, convivência, aceitação ou recusa:

Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso. (BHABHA, 1998, p. 21).

Como se vê nas recepções variadas de *Dona Flor* – em, pelo menos, grandes centros do mundo cultural e artístico da América Latina –, a alteridade pós-colonial, objeto de desejo e de escárnio das metrópoles ou das periferias, continua abrindo valas nas fronteiras das identidades, que se deslocam sem



parar e permitem que o universo do desconhecido/conhecido se torne pouco ou muito amado/odiado, a depender dos *processos de subjetivação*.

Referências

AMADO, Jorge [Entrevista a Antônio Roberto Espinosa, editor de Literatura Comparada, em junho de 1981, em sua casa, no Bairro do Rio Vermelho, em Salvador]. In: JORGE AMADO: literatura comentada. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico por Álvaro Cardoso Gomes. São Paulo: Abril Educação, 1981. p. 3-34.

BRUNO BARRETO. Bruno Barreto apresenta *Dona Flor* [Entrevista a Hella Schwartzkopff]. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18/24 nov. 1976. Caderno Aqui, p. 25-28.

BARRETO, Luiz Carlos. *Dona Flor and her two husbands*. *Brazil Exchange*, New York, p. 10-11, Dec. 1977/ Jan. 1978.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: EDUFMG, 1998.

COSTA, Sebastião Pereira da. *Não verás nenhum país como este*: um relato cronológico das violências e do arbítrio; a censura, as negociatas, a corrupção impune. Rio de Janeiro: Record, 1992.

DaMATTA, Roberto. Do país do carnaval à carnavalização: o escritor e seus dois brasis. *Cadernos de Literatura Brasileira: Jorge Amado*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 3, p. 120-135, mar./1997.

DAVIS, Shelton H. Apud HABERT, Nadine. *A década de 70*: apogeu e crise da ditadura militar brasileira. 3. ed. São Paulo: Ática, 1996 (Série Princípios; 222).

DONA FLOR e seus dois maridos. Direção: Bruno Barreto. Produção: Luiz Carlos Barreto, Newton Rique, Cia. Serrador. Intérpretes: Sônia Braga, José Wilker e Mauro Mendonça e outros. Roteiro: Eduardo Coutinho e Leopoldo Serran. Música: Canção-tema de Francisco Buarque de Holanda. Música composta e regida por Francis Hime. Rio de Janeiro: c 1976. 1 DVD (118 min), color. Baseado no romance *Dona Flor e seus dois maridos* de Jorge Amado.

ESCARRÁ, Pilar. *Doña Flor y sus dos maridos*. *Somos*, Buenos Aires, 22 sept. 1978.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. 2. ed. Tradução Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 1998. (Ensaio Latino-americanos, 1).

HABERT, Nadine. *A década de 70*: apogeu e crise da ditadura militar brasileira. 3. ed. São Paulo: Ática, 1996 (Série Princípios; 222).

LACERDA, Wharrysson. O Brasil delicado começa a desaparecer. *MPB Compositores – Chico Buarque*, São Paulo, Globo, n. 1, p. 10-11, 1996.

NOTA DA REDAÇÃO. *Desenfado y frescura en un cautivante filme brasileño*. *La Nación*, Buenos Aires, 22 sept. 1978.



NOTA DA REDAÇÃO. *Dona Flor*, filme mais visto na Argentina. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 6, 15 ago. 1979.

NOTA DA REDAÇÃO. Picaresca e irreverente, llega *Doña Flor y sus dos maridos*. *La Opinión*, Buenos Aires, 7 ago. 1978.

POTENZE, Jaime. *Doña Flor y sus dos maridos*. *Losado*, Buenos Aires, 23 sept. 1978.

VEIGA, Benedito. A *Dona Flor* de Bruno Barreto. In: ALVES, Ivya (Org.). *Em torno de Gabriela e Dona Flor*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2004. p. 59-77.