

## UM ROMANCE E UM ROTEIRO OU COMO SE FAZ UMA OBRA: A RECRIAÇÃO FÍLMICA DE *TENDA DOS MILAGRES* POR JORGE AMADO E NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Douglas Rodrigues de Sousa<sup>\*</sup>  
doug.rsousa@gmail.com  
Universidade Estadual do Maranhão

---

**Resumo:** Este estudo explora a colaboração entre o romancista Jorge Amado e o cineasta Nelson Pereira dos Santos na elaboração do roteiro do filme *Tenda dos Milagres* (1977). A partir da análise de uma cena dos datiloscritos preservados na *Fundação Casa de Jorge Amado*, investigamos as nuances e os questionamentos suscitados pelo processo criativo do filme. O roteiro revela o que foi (ou não) incluído nas cenas e nos convida a refletir sobre os métodos de produção escolhidos pelos criadores. Por fim, abordamos o roteiro como uma obra em constante transformação, fruto de uma construção coletiva e repleta de significados em evolução.

**Palavras Chaves:** *Tenda dos Milagres*; datiloscritos; recriação; Jorge Amado; Nelson Pereira dos Santos.

### 1 Entrando na Tenda: o enredo dos Milagres

O romance *Tenda dos Milagres* (1969), de Jorge Amado, começa com uma localização precisa: a ladeira do Tabuão, número 60, no Pelourinho, em Salvador, Bahia. Nesse ambiente riquíssimo em diversidade cultural e histórica, Amado constrói uma de suas obras mais complexas e simbólicas, ambientada no coração da Bahia, onde a cultura popular e as tradições afro-brasileiras se entrelaçam com o sincretismo religioso e a vida cotidiana.

A narrativa é apresentada inicialmente por um preâmbulo que situa o leitor nesse cenário pulsante, uma verdadeira universidade livre nas palavras do autor. O narrador em terceira pessoa conduz o leitor pelas ruelas e costumes do Pelourinho, destacando desde o início a mistura cultural que caracteriza o lugar: rodas de samba, mitologia afro-baiana, santos católicos e orixás convivendo lado a lado. Essa mistura é simbolizada pela *Tenda dos Milagres*, espaço onde se agradece a santos e orixás

---

<sup>\*</sup> Atualmente é professor da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) nos cursos de graduação e pós-graduação em Letras. Doutor em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB), Mestre em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí (UFPI) e Pós-Doutor pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI) com bolsa da CAPES.

por bênçãos recebidas. Aqui, não há distinção entre o erudito e o popular, e os personagens são igualados em sua importância para a narrativa e a cultura do local.

O protagonista da história, Pedro Archanjo, surge como o intelectual autodidata, um defensor da cultura popular e da miscigenação, em contraste com o saber institucionalizado representado pela Faculdade de Medicina da Bahia. Esse contraste entre a sabedoria popular e o conhecimento acadêmico formaliza o conflito central do romance: a disputa entre a valorização da cultura do povo e a opressão exercida pelas elites intelectuais, que desconsideram o saber oriundo das tradições afro-brasileiras.

O enredo se desenrola em duas camadas narrativas. A primeira ocorre em 1969, ano do centenário de Pedro Archanjo, quando um professor da Columbia University, o Nobel James D. Levenson, encomendou uma pesquisa sobre a vida de Archanjo. A segunda camada se passa no início do século XX, acompanhando a vida de Archanjo e suas lutas intelectuais e sociais. Esses dois tempos são costurados pela voz de Fausto Pena, poeta e jornalista encarregado da pesquisa, que, ao investigar a vida de Archanjo, se depara com as lacunas e contradições da história.

Archanjo, conhecido como Ojuobá (olhos de Xangô), é um símbolo da resistência cultural e da luta pela miscigenação, tema central da obra de Jorge Amado. Ele defende a ideia de que a cultura brasileira, especialmente a baiana, é fruto da mistura entre raças, religiões e saberes. No entanto, sua vida é marcada pela marginalização e pelo desprezo da elite acadêmica, que o ignorou em vida, mas o redescobre de maneira irônica após sua morte.

A recriação de Pedro Archanjo como personagem central de *Tenda dos Milagres* pode ser vista como uma síntese das preocupações de Amado com a miscigenação e a cultura popular. Archanjo é uma figura que representa a soma de diversas influências, desde o escritor Manuel Quirino até o compositor Dorival Caymmi, incorporando a diversidade cultural e racial da Bahia. A mestiçagem, um dos temas mais recorrentes na obra de Amado, é aqui tratada como a essência da formação da identidade brasileira.

O romance, portanto, vai além de ser apenas uma narrativa sobre a vida de um personagem. Ele se apresenta como uma obra síntese do pensamento amadiano sobre o Brasil, em que a mistura de raças e culturas é exaltada como uma riqueza, enquanto a opressão e o preconceito são denunciados. As discussões sobre raça, cultura e identidade são tratadas de forma aberta, em um diálogo constante entre o popular e o erudito, o passado e o presente, o local e o global.

*Tenda dos Milagres* revela-se, assim, como um manifesto em defesa da cultura popular e contra os preconceitos e dogmas que tentam reduzir a complexidade da sociedade brasileira. Em suas camadas narrativas, o romance mescla realidade e ficção, erudição e oralidade, em um movimento contínuo que busca, acima de tudo, retratar o Brasil em sua pluralidade e mestiçagem, reafirmando a importância dessas características na formação da identidade nacional.

## **2 *Tenda dos Milagres* ou o início da cinenarrativa: o roteiro na zona fronteiriça**

Estamos circundados de signos. À nossa volta é inúmera e constante a quantidade de construções sógnicas erguidas pela humanidade ao longo dos anos como forma de expressão e representação. Além dos já existentes, novos são criados e outros recriados. O tempo todo, de formas variadas, e nos mais diversos meios, signos artísticos assumem nova roupagem, modificam-se, transformam-se em novos componentes e assumem características que os permitem atravessar por anos, conservando seus conteúdo e mensagem. Os diálogos interartísticos que, na contemporaneidade, ganharam tantos e novos sinônimos e denominações, tornaram-se uma das áreas mais férteis de estudos exatamente por exercer essa renovação e contato de um ponto a outro, na quebra de gêneros e arquétipos, a tão propalada correspondência entre as artes. Tudo, pois, é passível de tradução, renova-se, transforma-se, reconfigura-se.

A nossa volta tudo é recriado; matérias que brotam da vida. Um personagem real que vira ficção, um quadro que se transmuta em filme, um filme que se transforma em livro, um livro que é transcrito em peça teatral. Na ciranda das criações, a recriação vem embutida e é acionada junto. Valores e lutas das tradições artísticas são levantados cada vez que uma nova obra é (re)construída ou recriada:

No processo dialético e dialógico da arte não há como escapar à história. A arte se situa na urdidura indissolúvel entre autonomia e submissão. Filha de sua época, a arte, como técnica de materializar sentimentos e qualidades, realiza-se num constante encontros, encontro-desencontro consigo mesma e sua história (Plaza, 2013, p. 05).

*Enfrentamento, encontro e desencontro* seriam esses os aspectos dialéticos da construção artística? Pensamos dessa maneira (ou melhor, nos perguntamos) ao nos

defrontarmos com um texto retirado de seu *lócus* originário e transferido a outro eixo de gênero textual: um romance vertido em roteiro cinematográfico. Palavras que se potencializam para constituírem imagens.

Se o roteiro serve como guia, aquele que demarca ou indica o caminho a percorrer, estamos no meio desse caminho, desse processo. Analisar o filme a partir de seu roteiro de criação é percorrer meandros da aventura da criação, que salta do livro às telas. Como assevera Eisenstein: “Na verdade, para conseguir seu resultado, uma obra de arte dirige toda a sua sutileza de seus métodos para o *processo*” (2002a, p. 21, grifo do autor). Estamos diante do processo de recriação de uma obra, na faixa fronteira das obras e sua dialética, a dialética da transformação. De modo que: “consequentemente, no método real de criação de imagens, uma obra de arte deve reproduzir o processo pelo qual, na própria vida, novas imagens são formadas na consciência e nos sentimentos humanos” (Eisenstein, 2002, p. 22). Esse primeiro passo é dado em imagens reconstruídas por Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos no roteiro do filme *Tenda dos Milagres*.

Ao nos apossarmos de dois textos sobre a obra *Tenda dos Milagres*, que antecede a narrativa fílmica, flagramo-nos diante de dois prototextos – romance e roteiro – que guardam em suas estruturas princípios geradores a se desdobrarem em um terceiro sistema, o cinema. Esse princípio gerador reforça o que Julio Plaza (2013) denomina de operação de substituição e tradução, o sentido de um signo revelado em outro:

O que dessas afirmações pode ser extraído, em primeira instância, é que toda operação de substituição é, por natureza, uma operação de tradução – um signo se traduz em outro – condição, aliás, inalienável de toda interpretação: o sentido de um signo só pode se dar em outro signo (Plaza, 2013, p. 27).

O caráter semiótico deste trabalho é iminente, fortemente marcado pelas mudanças sígnicas da palavra em ação, a potência da obra se desnudando em várias camadas e mantendo a sua essência sígnica. Nesse sentido, buscamos entender o que Kristeva (2012) chama de “funcionamento específico das palavras” dentro dessa mudança sígnica:

A descrição do funcionamento específico das palavras nos diferentes gêneros (ou textos) literários exige, pois, um procedimento translínguístico: 1. concepção do gênero literário como sistema semiológico impuro, que “significa sob a linguagem, mas jamais sem ela”; 2. operação efetuada com

grandes unidades de discurso-frases, réplicas, diálogos etc. – sem forçosamente seguir o modelo linguístico – justificado pelo princípio da expansão semântica. Poder-se-ia, dessa maneira, levantar e demonstrar a hipótese de que *toda evolução dos gêneros literários é uma exteriorização inconsciente de estruturas linguísticas em seus diferentes níveis*. O romance, em particular, exterioriza o diálogo linguístico (Kristeva, 2012, p. 142).

Desse modo, o romance ao ser roteirizado acompanha essa evolução dos gêneros literários ao assumir características e marcas próprias. Pensando nisso, não tratamos mais os datilografados como romance, mas como uma construção textual com outra finalidade: ser levado ao cinema. O roteiro do filme *Tenda dos Milagres* é um material que dispõe de múltiplas potencialidades de análise e de uma expressiva profusão de fios que se conectam e se reconfiguram em novo material literário, que desafia a ordem do tradicional modelo de roteiro para o cinema. Por isso pensamos o roteiro, como incentiva Eisenstein (2002), como elemento do *processo* da criação, em sua relevância científica e nas suas possibilidades de exploração, e, por que não, também na sua originalidade. Afinal, quando o romance é alçado à instância de roteiro cinematográfico outro tratamento deve ser dado e a sua (re)leitura passa a ser outra.

Porém, nesse percurso, é preciso observarmos o roteiro cinematográfico enquanto matéria sígnica. Sua apreensão como gênero, sua materialidade, seu uso e, no caso do nosso objeto de estudo, como um material (gênero) transmutado para outro. Mas, em cotejo, essas duas artes<sup>1</sup> são analisadas dentro de suas potencialidades sígnicas sem entrarmos no mérito – muito menos na comparação valorativa - de uma ser mais importante ou maior do que a outra. Por isso, uma das primeiras chaves de compreensão e análise é saber distinguir e situar os sistemas sígnicos. Sendo assim, acreditamos, como defende Clüver: “ler um texto como tradução de outro texto envolve uma exploração de substituições e semiequivalências, de possibilidades e limitações” (Clüver, 1997, p. 43).

O roteiro de TM<sup>2</sup> nos impele a percorrer os caminhos da adaptação em dois sentidos: o primeiro, romance que se transforma em roteiro; em seguida, o roteiro em si que assume novas dimensões quando levado aos écrans. Para tal, evocamos mais uma vez as ideias de Clüver (2006, p. 17) quando afirma que: “Em todo caso, no

---

<sup>1</sup> Utilizamos essa expressão para abranger as duas modalidades textuais, romance e roteiro, por entendermos que o roteiro do filme *Tenda dos Milagres* tem um valor artístico que sustenta por si mesmo.

<sup>2</sup> Abreviação do nome da obra *Tenda dos Milagres*.

estudo de transformações e adaptações intermediáticas, deve-se, de preferência, partir do texto-alvo e indagar sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia”. Portanto, esse vórtice que envolve esses signos é constantemente pensado e repensado, e sempre tomando o texto-alvo, o romance, como ponto de partida.

O desafio reside em extrair das entranhas textuais dos datiloscritos os elementos para uma análise primeira desse material. O que pode nos fornecer um roteiro fílmico esquecido em páginas amareladas e com outras faltando? Persequimos essa pergunta ao elaborarmos as nossas investigações, que atravessam ainda pelo conjunto da obra amadiana, potencialmente vertida para o cinema.

A análise que realizaremos não passa pela comparação de uma arte à outra no sentido de buscarmos o que falta ou o que sobra, o que é fiel ou não, mas privilegiamos um diálogo intersemiótico que contemple e respeite cada signo em seu formato. Nesse ponto, cabe retomarmos à citação de Hutcheon (2013), quando alerta que:

Embora isso pareça senso comum, é importante lembrar que, na maioria dos conceitos de tradução, o texto original possui autoridade e primazia axiomáticas, e a retórica da comparação tem sido com frequência a de fidelidade e equivalência. (Hutcheon, 2013, p. 40).

Ainda, na mesma obra de Linda Hutcheon (2013), em *Uma teoria da adaptação*, trata da autoria coletiva, especialmente em torno do roteiro de obras adaptadas. A autora, a partir da pergunta “Quem é o adaptador?”, demonstra a força plural que toda adaptação guarda por trás, afirmando que, se nenhum texto é imóvel, a sua transposição ou recomposição também não o é. Segundo a teórica, ao ser refeita, a obra de arte mobiliza artifícios na sua releitura, os quais não dependem apenas de uma escolha, mas das circunstâncias e contextos que os adaptadores fazem e para onde irão levar as suas produções. Hutcheon analisa adaptações não só para o cinema, mas também de espetáculos musicais, óperas, peças de teatro e conclui que: “As complexidades das novas mídias mostram que a adaptação, nesse caso, também é um processo coletivo” (Hutcheon, 2013, p. 118). Diante afirma e pergunta a partir de uma citação de Richard Corliss:

O cinema e a televisão talvez sejam as mídias mais complicadas de todas nesse aspecto. Será que o principal adaptador é o tantas vezes ignorado roteirista, que “cria (ou adapta criativamente) o enredo de um filme, os personagens, os diálogos e o tema”? (Corliss, 1974, p. 542 *apud* Hutcheon, 2013, p. 119).

Adaptador e roteirista são colocados lado a lado pela autora. As colocações de Hutcheon (2013) nos abre, então, a principal porta de entrada para um filme: antes de se realizar como matéria audiovisual, temos uma semente embrionária chamada roteiro. Toda adaptação é fruto, resultado de uma mudança de signo, e o roteiro recriado a partir de uma obra literária é resultado dessa mudança. Mas que especificidades um romance roteirizado guarda?

Antes de nos voltarmos a uma cena – aqui escolhida como recorte de análise - dos datiloscritos<sup>3</sup> de *Tenda dos Milagres* como resultado de uma adaptação com finalidades imagéticas – ser levado às telas, transformar-se em imagens -, vamos refletir sobre o roteiro em sua acepção e origem. Traçar as diferenças entre o gênero roteiro e os demais gêneros artísticos, sobretudo os de expressão literária, é o que os manuais especializados nesse tipo de abordagem fazem constantemente, até para demarcar que esse tipo de gênero atende a um público e um propósito. Embora o roteiro tenha marcações cênicas, dramatúrgicas e enredo provindos do teatro e da literatura, o que alguns tradicionais teóricos de linguagem cinematográfica sempre frisaram é o fato de ele não ser convencionalmente literatura. Distinção que Doc Comparato faz ao afirmar que: “Existe também uma diferença entre roteiro literário e roteiro técnico” (Comparato, 2009, p. 33). Outros teóricos mais antigos, como Syd Field, também formulam essa distinção a fim de evidenciar essas fronteiras: “O que é um roteiro? Bem, não é um romance e certamente não é uma peça de teatro” (Field, 2001, p. 11)<sup>4</sup>. Em uma definição de Doc Comparato (2009), em seu famoso livro *Da criação ao roteiro: teoria e prática*, o autor esclarece ainda:

De maneira muito geral podemos dizer que essa forma escrita a que chamamos roteiro é algo muito efêmero. Existe durante o tempo que leva para se converter num produto audiovisual. Embora haja roteiros editados em forma de livro, atualmente até existem coleções ou sites dedicados a isso, o roteiro propriamente dito é como se fosse **uma crisálida que se converte em borboleta** [...] (Comparato, 2009, p. 29).

---

<sup>3</sup> Um **datiloscrito** é um documento que foi escrito à máquina de escrever. Trata-se de uma versão física do texto, geralmente usada em esboços, roteiros ou manuscritos, em que o autor ou os envolvidos no projeto faziam revisões e anotações manuais. No caso do seu estudo sobre *Tenda dos Milagres*, os datiloscritos preservados são as versões preliminares ou intermediárias do roteiro do filme, com modificações feitas à caneta durante o processo de criação.

<sup>4</sup> Atualmente, por questões comerciais e visando à publicação, os roteiros tendem a um formato técnico, claro, para atrair o leitor.

Ao elaborar a metáfora da crisálida que se transforma em borboleta, Comparato admite a função mediadora do roteiro: “O roteiro é o princípio de um processo visual e não o final de um processo literário[...]” (Comparato, 2009, p. 28). Além disso, acaba por suscitar a discussão literária do objeto roteiro, o que contemporaneamente prossegue em pauta, especialmente pelo fato de escritores<sup>5</sup> de carreira se especializarem cada vez mais na produção de roteiro para o cinema. Muitos anos, pouco estudados, ou visto como algo perecível, os roteiros de cinema, sobretudo ao serem publicados, têm hoje mais espaço no que tange às discussões midiáticas. No caso da proposta do nosso trabalho, o citado objeto tem papel relevante ao demonstrar o processo de recriação do filme. Desse modo, pensando de acordo com Salles (2010), entendemos que:

Sob a perspectiva processual, roteiros são vistos, portanto, como uma etapa do processo que, de certa forma, tem a função de tornar o filme possível. No roteiro, o filme já está sendo feito. Trata-se de um mapa, com contornos ainda não totalmente definidos, que carrega algumas tendências do futuro filme. É instigante pensar que o mesmo roteiro pode gerar diferentes filmes, dependendo, por exemplo, do momento da filmagem e da equipe envolvida. Nesse contexto, podemos falar de roteiro como espaço de possibilidades, que indica caminhos para o filme. Não podemos nos esquecer, também, da relevância do roteiro como documento mediador, entre um processo individual do roteirista e a coletividade da equipe de filmagem, atores etc (Salles, 2010, p. 173).

Esse espaço de possibilidades, que indica a autora, é o que nos norteia ao avançarmos sobre o material de análise. É evidente que todo o conteúdo do romance adaptado não foi levado à tela. A obra sofre adaptações e adequações, exigência que o gênero comporta e o tempo que o cinema requer, além da manifestação, desde a sua concepção, da coletividade, afinal: “O roteiro é uma arte de criação coletiva, que depende de atores, produtores, diretor e outros profissionais. Sendo, portanto, a semente de um **processo de imaginação**” (Comparato, 2009, p. 23, grifos do autor). Comparato deixa claro que o roteiro cinematográfico atende a paradigmas que não dependem exclusivamente da vontade do seu criador, como de toda uma equipe. Nessa mesma linha, David Bordwell e Kristin Thompson (2013) dizem o mesmo:

---

<sup>5</sup> Como exemplo, citamos o envolvimento do Jorge Amado enquanto roteirista e revisor de textos para o cinema, ver: AMADO, Jorge. *Navegação de cabotagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Atualmente, podemos falar de outros autores que, além de romancistas, também fizeram roteiros para o cinema como Patrícia Melo, Rubem Fonseca, Marçal Aquino, entre outros.

O roteiro passa por várias etapas, incluindo o tratamento, que é uma sinopse da ação. Depois o roteiro é trabalhado em uma ou diversas versões extensas, e em uma versão final ou roteiro de filmagem. Retrabalhar o texto diversas vezes é comum, e os escritores muitas vezes têm de se resignar a ver os seus trabalhos reformulados inúmeras vezes (Bordwell; Thompson, 2013, p. 51).

Essas etapas de criação constituem o momento em que o filme, ainda como roteiro, já começa a ser pensado, começa a se realizar em imagens que formarão o que mais tarde será o grande painel do filme. Por isso, o caráter imagético do roteiro é marcante, daí as evidentes distinções do gênero roteiro com os demais, mesmo utilizando-se elementos do romance e da dramaturgia.

Para tal, entendemos que perscrutar e analisar os signos artísticos cravados nessa zona fronteira nos pede um particular entendimento sobre a cultura de cada arte, não incorrendo apenas no caminho chamado por “frequência” da fidelidade e equivalência, conforme explica Hutcheon (2013).

Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos (Xavier, 2003, p. 62).

Ismail Xavier clareia, assim, as nossas ideias sobre o que buscamos, pois a atualização da obra *Tenda dos Milagres* é um desafio tanto para o romancista como para o cineasta - primeiro no plano do roteiro, nas gravações, em seguida na edição e finalização do filme, quando o processo faz a recriação das imagens a serem construídas a partir e além do romance.

Desse modo, começamos a enfrentar a discussão do roteiro em seu formato: do processo de criação da película, da confluência de ideias entre cineasta e romancista, da chamada “redes de criação”, “que se mantêm no ambiente marcado pelo inacabamento e interações, aparecem como um sistema aberto que exhibe tendências, como a construção e satisfação de um projeto poético” (Salles, 2015, p. 157). Esse projeto poético se evidencia quando nos detemos nas páginas dos datilografados do roteiro e entramos na ciranda da recriação literário-cinematográfica, que lega ao público uma das mais importantes e consagradas películas da cinematografia nacional, *Tenda dos milagres*.

## 2.1 *Tenda dos milagres*: o roteiro transfundido

Começamos este tópico citando a matéria<sup>6</sup> de *O Globo*, de 1977, que descreve uma sessão fechada de exibição do filme *Tenda dos Milagres*. A notícia jornalística traz como título “*Tenda dos Milagres*” com o coração na mão:

Confirmando e até superando os entusiasmos que estavam rolando entre a classe artística, *Tenda dos Milagres*, Nelson Pereira dos Santos foi consagrado por uma formidável ovação numa de suas últimas exposições no Meridien, antes de entrar em circuito. Muitas das palmas, espantos e admirações eram dos não menos Carlos Diégues, Arnaldo Jabor e Alex Viany. Emocionados. Ainda sob a grande emoção que brota torrencial em todo o trabalho, comentávamos que a “*Tenda*” tem a força de um verdadeiro manifesto do Cinema Novo – 1977. Um manifesto político, cultural, histórico, estético, racial, democrático e com os verdadeiros sentidos da brasilidade poucas vezes tão generosa e grandiosamente em música, filme, peça, livro ou poema. Finalmente Jorge Amado teve um filme digno de seu talento de escritor – sobretudo – de seu amor pelas belezas, pobres e grandezas do povo da Bahia, do Brasil e de Aruanda. “*Tenda dos Milagres*” é uma fita de cinema realizada a partir de um livro de literatura, com a colaboração do escritor e cineasta. É um filme! Um grande filme e vendo-o e ouvindo-o todos entenderão como é possível fazer cinema a partir de um “roteiro” sob a forma de livro, sem cair na adaptação vagabunda e desimaginativa, sem trair os cenários onde transcorre a ação, sem adocicar a linguagem brusca e poética do povo, sem abrir mão do pessoal e do novo. Sem deixar de falar em linguagem Cinema (som e imagem); uma ideia na cabeça e o coração na mão. Uma das mais belas, criativas, originais e comoventes exaltações de uma civilização mágica e mulata; uma celebração da integração e integridade do povo brasileiro. Breve nas telas (*Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 29 de setembro de 1977).

Recebido com louvor, aplausos e admiração, como descrito na matéria, o relato do jornal sublinha alguns pontos que interessam à nossa pesquisa. Após descrever a sessão, o –redator fala da realização do filme: ‘*Tenda dos Milagres*’ é uma fita de cinema realizada a partir de um livro de literatura, com a **colaboração** do escritor e cineasta” (grifo nosso). E complementa: “[...] todos entenderão como é possível fazer cinema a partir de um ‘roteiro’ sob a forma de livro, sem cair na adaptação vagabunda e desimaginativa”. Para além da linguagem adjetivosa e do tom celebrativo, as palavras “colaboração” e “roteiro” (está entre aspas na matéria) parecem já conferir um destaque para a realização do filme.

A crítica contemporânea analisa esses processos de criações e recriações a partir desses substratos, que fornecem ao crítico material para o embasamento das

---

<sup>6</sup> A matéria se encontra na *Fundação Casa de Jorge Amado*, em Salvador, em uma pasta que contém recortes de jornais, à época, sobre a crítica do lançamento do filme.

suas análises, o que Salles (2015) denomina como “crítica de processo”. Em outro livro, *Arquivos de criação: arte e curadoria* (2010), a autora destaca que: “É importante estar alerta para uma diferenciação sutil, mas importante para o crítico de processo: podemos ter informações sobre a produção do filme em questão, assim como do processo de criação do cinema em geral” (Salles, 2010, p. 177).

Considerando-se o cinema por excelência uma arte híbrida e coletiva, deparamo-nos com o roteiro produzido por dois artistas. Daí a necessidade de levantarmos argumentos (fontes) vários para ilustrarmos o momento que antecede às gravações, os fios que ligam a obra a seu contexto e execução. Recorremos, então, a fontes como recortes, matérias de jornais, extras do DVD e entrevistas concedidas pelo cineasta e o romancista para compormos esse primeiro painel acerca da produção do filme.

Começamos essa abordagem denominando de *transfundido* o roteiro em questão, por ter sido empreendido por um romancista e um cineasta. Tal fato abre precedentes e perguntas diversas quando nos debruçamos sobre o material. Surgem dúvidas se as escolhas que estão no papel foram de Amado ou de Santos. Sabe-se que Amado não participa do processo de filmagem. Santos vai a campo, nas ruas de Salvador, dar vida à película de *Tenda dos Milagres*. E aí, evidentemente, muito do que existe no roteiro quando levado à tela se modifica, mas até chegarmos ao filme como objeto sígnico, o romance roteirizado provoca leituras que abrem significativas chaves de entendimento a respeito da película.

Pensamos o roteiro de TM como um material *transfundido* por ser concebido a quatro mãos, tomando o adjetivo de empréstimo da crítica em que Jorge Amado declara que “o sangue de Nelson que corre ali dentro há um pouco de meu sangue”<sup>7</sup>. Se nenhum texto permanece imóvel, fechado em si, enclausurado, o romance em questão é movimentado, posto a deslizar por fronteiras narrativas que ultrapassam os limites de um romance, sofre adaptações e recebe uma linguagem fílmica. O roteiro do filme, além de abrir dúvidas e questionamentos sobre a criação da película, desvela o que pode ter ido (ou não) à cena e nos provoca a refletir sobre os mecanismos de

---

<sup>7</sup> Essa citação foi retirada de entrevista concedida pelo autor para o Jornal “O Dia” em 15/11/1977 e será comentada no próximo tópico.

produção que os autores escolheram. Esse caminho nos leva, ainda, a olharmos o roteiro em questão como uma construção coletiva.

Retomando a ideia da situacionalidade do roteiro como gênero *transfundido*, disposto nessa zona fronteira dos gêneros de expressão da criação humana, ao elaborarmos ideias comparativas entre os modos de narrar, descrever, dar vida às cenas, histórias, empreendidos na literatura e no cinema, o roteiro do filme *Tenda dos Milagres* se situa como subgênero que incorpora a função romancista e roteirista na sua produção. A ação da palavra imagética como linguagem visual é levantada pelos criadores na produção. Se ao adaptador cabe um profundo conhecimento sobre o texto e o universo do autor a ser recriado, essa relação extrapola esses conceitos e fronteiras, pois se realiza, por meio do “presencismo” existente entre Amado e Santos, no afinamento de ideias entre os dois, nas escolhas e acertos para o roteiro do filme.

Sendo assim, para averiguarmos esse estreitamento de opiniões na construção do roteiro de TM, entendemos, conforme Salles, que (2015):

[...] é interessante pensar que a rede da criação se define em seu próprio processo de expansão: são as relações que vão sendo estabelecidas durante o processo que constituem a obra. O artista cria um sistema a partir de determinadas características que vai atribuindo em um processo de apropriações, transformações e ajustes; que vai ganhando complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas. O que buscamos é a compreensão da tessitura desse movimento, para assim entrar na complexidade do processo (Salles, 2015, p. 33).

O roteiro de TM, enquanto obra que se encontrava em processo antes de se materializar na tela, é nosso objeto de análise, considerando os seus ajustes, cortes e acréscimos. O tratamento transcriativo dado à obra literária pelo romancista e pelo cineasta está explícito na própria escritura do roteiro e nos acréscimos feito à caneta por Jorge Amado<sup>8</sup> em algumas páginas dos datiloscritos. Por entendermos a parceria um aspecto importante, citamos artigos e entrevistas nos quais os roteiristas expõem o que pensavam no momento da concepção do roteiro e da produção fílmica, além de levarmos em consideração a atmosfera da criação em seus aspectos sociais e políticos. Nessa esteira, mais uma vez, recorremos a Salles (2015) para

---

<sup>8</sup> A funcionária da *Fundação Casa de Jorge Amado*, Marina Amorim, nos confirmou a informação de que a caligrafia, anotações feita à caneta, nos datiloscritos do roteiro de *Tenda dos Milagres* é do escritor.

referendarmos nossas escolhas e pensamentos sobre a temática e o caminho aqui percorrido:

Sob esta perspectiva, todos os registros deixados pelo artista são importantes, na medida em que podem oferecer informações significativas sobre o ato criador. A obra não é fruto de uma grande ideia localizada em momentos iniciais do processo, mas está espalhada pelo percurso. Há criação em diários, anotações e rascunhos (Salles, 2015, p. 36).

Juntamos, então, indícios desse processo de criação, amparando-nos nesses arquivos que guardam o pensamento de Amado e Santos sobre cinema e literatura, o diálogo do romancista com a cinematografia, e do diretor com a literatura e como isso repercute nas escolhas para a realização do filme.

Partindo dessa ideia, destacamos primeiro uma fala de Jorge Amado publicada no Jornal *O Dia*, no qual relata a sua experiência de trabalho com Nelson Pereira dos Santos e ainda comenta sobre o processo de criação do livro e do filme *Tenda dos Milagres*:

[...] nada do que está no livro, do que está no filme é inventado. São coisas que se passaram e que foram recriadas por mim e depois por Nelson. Eu recriei no livro, dentro das minhas limitações, e Nelson recriou no filme, com seu imenso talento e sua grande qualidade de cineasta. Nossa relação durante a adaptação de *Tenda dos Milagres* foi ótima. Porque Nelson não briga. Nelson concorda e depois faz o que quer. A relação foi inteiramente diferente. Porque eu nunca me meto em adaptação de livro meu, para nenhuma forma de comunicação [...] mas com Nelson não, com ele eu discutia muito, conversei muito, palpitei muito. Mas o Nelson fez uma coisa inteligente, me botou para trabalhar, enquanto isso ele filmava. Ele fez exatamente o que deveria ter feito – fez sua adaptação. Ele naturalmente conversou muito comigo, discutiu muito comigo. Eu disse tudo o que pensava e como pensava e ele fez exatamente o que achou que deveria fazer. O filme *Tenda dos Milagres* é uma obra de Nelson Pereira dos Santos, pensado, criado e concebido por ele. Mas não deixa de ser meu. Afinal, no sangue de Nelson que corre ali dentro há um pouco de meu sangue (Amado, Jorge. Jornal *O Dia*. 15 de novembro de 1977).

Mais uma vez a recorrência da parceria entre os dois é evidenciada na fala do romancista. Amado volta à questão de que não palpita em obras adaptadas de seus livros, no entanto, com Santos, sentiu-se à vontade para tal exercício. E faz, ainda, questão de frisar que a obra *Tenda dos Milagres* (filme) foi *pensada, criada e concebida* por Santos. Estaria o romancista eximindo-se ou furtando-se de sua participação na produção do roteiro do filme? Ou apenas um depoimento apologético com a finalidade de promover o trabalho de Santos? Mas a expressão que nos chama

a atenção para uma análise do filme, retomando aquilo que apontamos, aparece quando o autor pontua, ao final da sua fala, que essa produção não deixa de ser sua também, “afinal, no sangue de Nelson que corre ali dentro há um pouco de meu sangue”. Entendemos essa assertiva como a demonstração das tendências e recorrências que ligam as suas obras ao conjunto cinematográfico do diretor, ou seja, o *presencismo* da arte de Amado que corre nas veias e no sangue de Santos.

Apesar dessa relação “presencial” entre os dois, o diretor Nelson Pereira dos Santos, ao falar nos extras do DVD do filme *Tenda dos Milagres*, demarca algumas dificuldades na construção do roteiro <sup>9</sup>: “Nesse livro do Jorge a dificuldade toda foi no roteiro. De fazer o roteiro, porque são muitos personagens, são muitas histórias, e em épocas diferentes. Estamos no presente, depois vamos para o passado remoto” (Santos, Nelson Pereira, DVD extras *Tendas dos Milagres*, Regina Filmes).

O relato do cineasta sobre a dificuldade de lidar com a imensa quantidade de personagens do livro se apresenta ainda mais perceptível quando notamos que estamos diante de um filme adaptado de um dos romances mais sofisticados do ponto de vista da técnica narrativa jorgeamadiana. O livro *Tenda dos Milagres* se constrói a partir de duas camadas temporais que enlaçam passado e presente na reconstrução da vida de Pedro Archanjo, o protagonista do romance. Tal artifício literário, ao ser traduzido para o cinema, requer cortes e avanços temporais, com mudanças de focos e elipses em torno do enredo cinematográfico. Uma nova linguagem passa a ser assumida, então, na narrativa fílmica. Sobre o quesito linguagem, na reportagem *A Tenda de Nelson, percorrendo festivais*, em entrevista concedida ao jornalista Casimiro Xavier de Mendonça, no jornal *O Estado de São Paulo*, Santos discorre sobre esse tempo narrativo do livro amadiano e como foi resolvida essa questão ao transmutar o romance para o cinema:

A linguagem do escritor é tão importante como o próprio filme. E a forma de contar está intimamente ligada ao pensamento do autor. Esta mistura de presente, passado, passado remoto, obedece à estrutura do livro. E não creio que isto seja difícil para o público. Por exemplo, o filme começa e termina com um momento de televisão. Como o ligar e o desligar de um aparelho. A televisão está sempre misturando tudo. Já é o espetáculo quando você liga o aparelho mas não é necessariamente o programa que você está querendo assistir. Essa sensação, esse ritmo está presente no filme. Mas porque o

---

<sup>9</sup> Esse depoimento se encontra na versão mais recente dos extras do filme *Tenda dos Milagres*, uma versão remasterizada e distribuída, bem como patrocinada pela Petrobras. O projeto envolveu a recuperação de dezenove filmes do cineasta.

romance permitia e também procurei incorporar numa linguagem de cinema a forma narrativa do livro (*O Estado de São Paulo*, 23/09/1977).

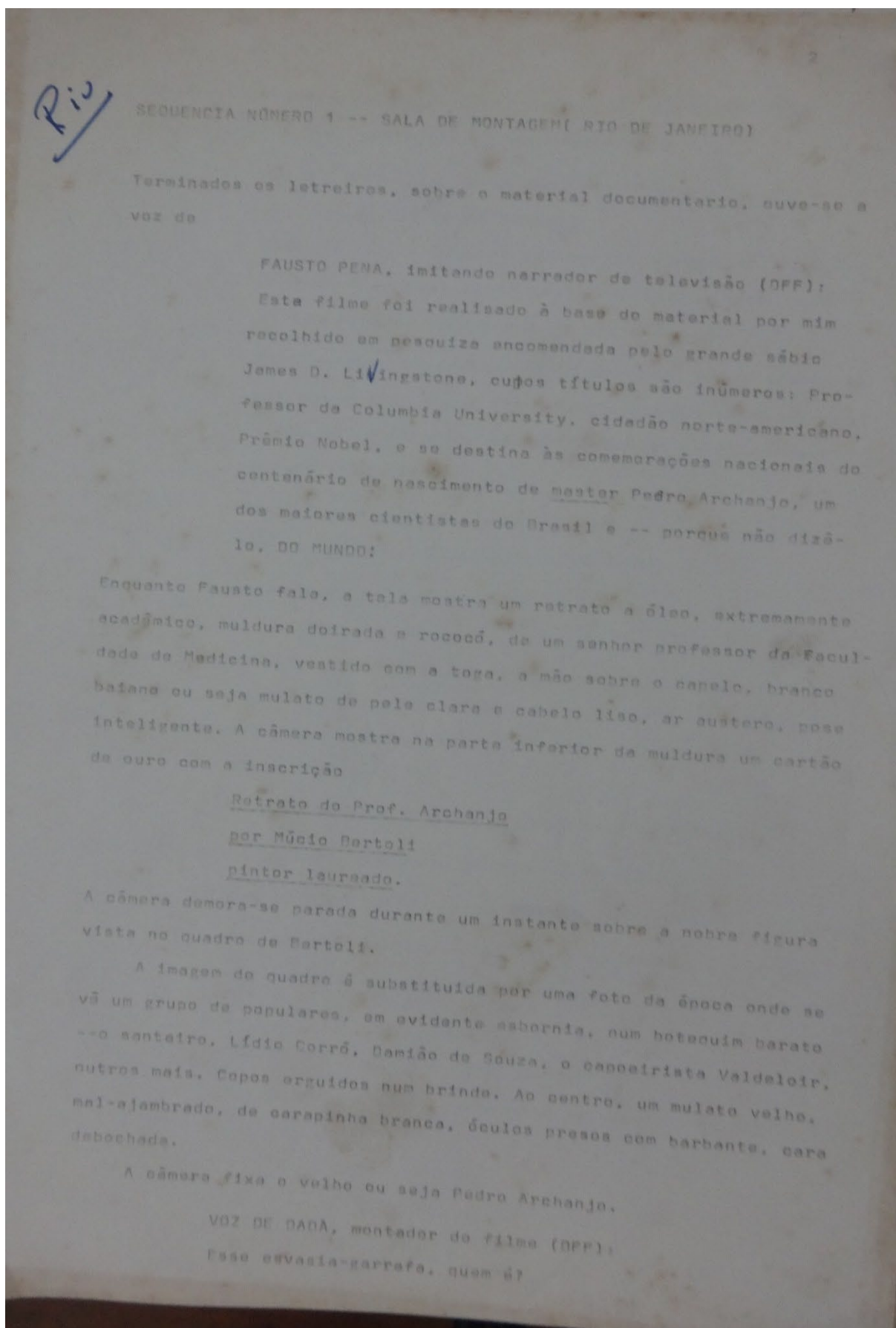
Ao refletir sobre a linguagem do romance para o plano fílmico, NPS<sup>10</sup> mostra o imbricamento de uma obra com a outra. Como afirma no depoimento reproduzido, sem desperdiçar os elementos narrativos do romance, mas os adaptando à esfera da linguagem audiovisual, o cineasta aproveita para recriar os tempos narrativos do romance de uma forma também metalinguística, isto é, se no romance temos o personagem-autor Fausto Pena que escreve um livro, na recriação fílmica, há a montagem de um filme dentro do filme. Esse recurso de contar o enredo -, puxado no romance pela voz de Fausto Pena, a quem foi incumbido de coletar dados da vida de Pedro Archanjo e anotar tudo, - no filme é transferido para uma sala de montagem.

Selecionamos para este artigo a cena – o datiloscrito - que demonstra um desses tempos narrativos do romance e que foram levadas ao roteiro, destacando os mecanismos de montagem utilizados pelos adaptadores, além de algumas das escolhas realizadas na feitura desse novo material sígnico.

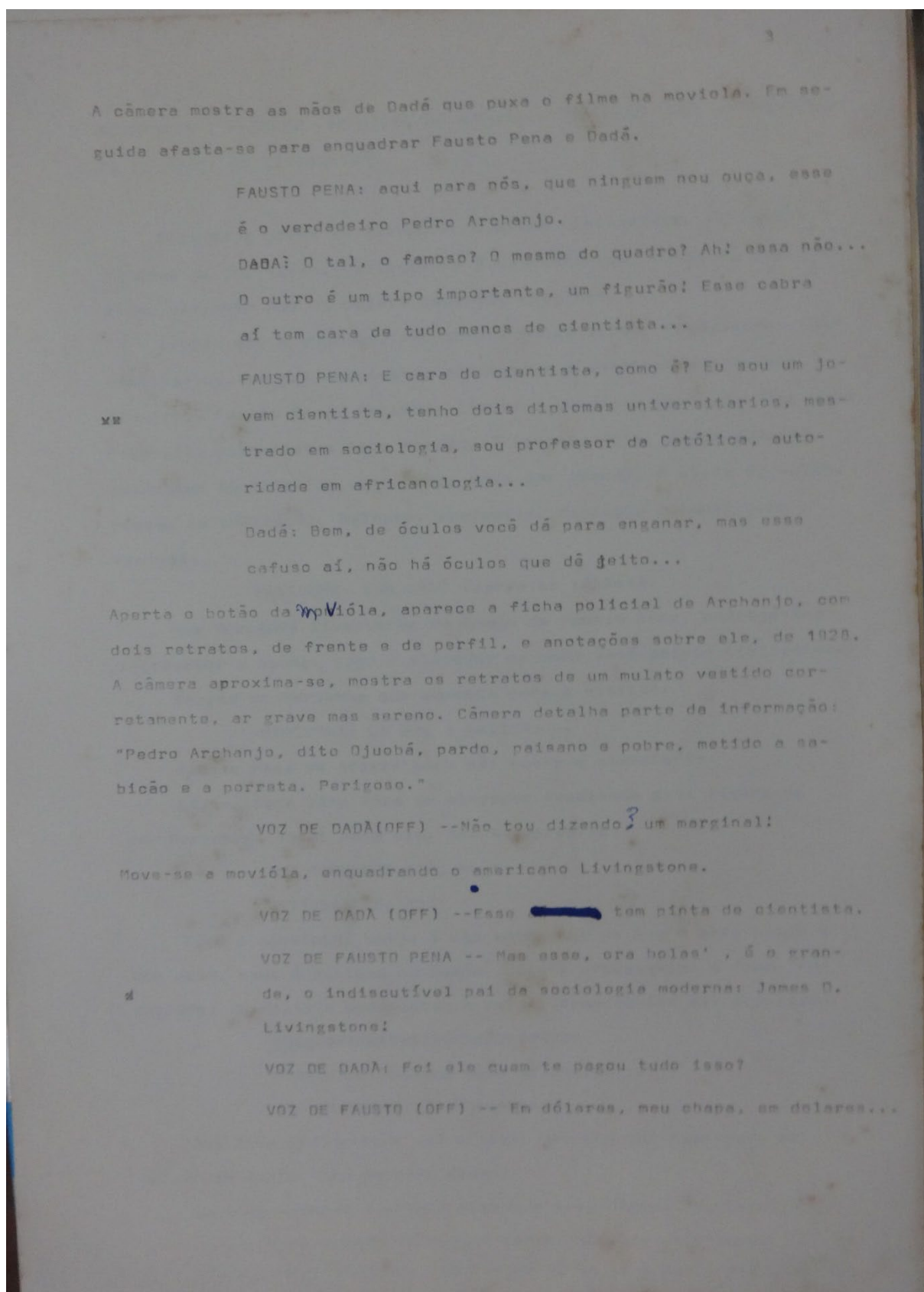
No roteiro, o recurso de recriação mencionado na entrevista do cineasta é logo usado na primeira cena denominada **SEQUÊNCIA NÚMERO 1 – SALA DE MONTAGEM (RIO DE JANEIRO)**. Vejamos como esse recurso é colocado nas páginas do roteiro:

---

<sup>10</sup> Abreviação do nome de Nelson Pereira dos Santos.



**Figura 1.** Imagens obtidas pelo pesquisador nos arquivos da *Fundação Casa de Jorge Amado* – Salvador – BA.



**Figura 2** Imagens obtidas pelo pesquisador nos arquivos da *Fundação Casa de Jorge Amado* – Salvador – BA.

Na **sequência número 1**, encontramos o personagem-narrador Fausto Pena com seu assistente de montagem, Dadá, em uma sala, montando uma espécie de documentário sobre a vida de Pedro Archanjo. Compreendemos que a resolução do fator tempo, ou o que já chamamos aqui de as camadas narrativas do romance, são solucionadas numa redução que se expressa na montagem da narrativa fílmica. O começo da transformação de livro em filme se passa na simbólica sala de montagem. Nessas primeiras páginas percebemos que os diálogos e as descrições de como se realizará a cena ocupam quase a mesma quantidade de caracteres. O personagem Dadá, que aparece primeiro em voz *off*, é acrescentado ao roteiro, trava diálogo com Fausto Pena e levanta as mesmas dúvidas, que estão no romance, sobre quem foi Pedro Archanjo.

Já nesta primeira sequência que abre o datiloscrito, a importância de Fausto Pena, assim como no romance, é também aqui relevante. No romance e no roteiro, aquele no plano da escrita e este na produção do filme, Pena funciona como a consciência narrativa que conduz o leitor/espectador a descobrir a vida de Pedro Archanjo e, nesse processo, ele também vai descobrindo o baiano. Ao cotejar as fontes, essa primeira cena descrita é retirada do segundo capítulo do livro e transferida para o roteiro em que temos a apresentação de Fausto Pena – escritor em primeira pessoa – para os seus leitores. Nessa passagem, ficamos sabendo como o cientista norte americano James D. Levenson chegou a Fausto Pena, como se deu a negociação da pesquisa e a coleta do material. Logo nas primeiras páginas do romance, é perceptível, no presente capítulo, a decorrência dos fatos, como se o narrador – Fausto Pena – tivesse “passando a limpo” para o leitor o início de uma história já acontecida. Daí acreditamos que tal escolha de transferência sígnica ter sido levada para a sala de montagem do filme como mecanismo de solução para as mudanças temporais. Na sala de montagem – descrita no roteiro - Fausto Pena já obtivera o material da pesquisa, ali se concentra em juntar os fatos, limitar o enredo e cumprir sua missão, que é redescobrir Pedro Archanjo. No roteiro os recriadores dão a entender que é um filme sobre Archanjo montado por Pena.

No roteiro, percebemos essa atmosfera da sintaxe amadiana, a forma gramatical de como o autor se expressa em seus livros preservada tanto na descrição quanto nas falas dos personagens no roteiro. A cena, descrita no livro, é suavemente distribuída em duas páginas dos datiloscritos; e o segundo elemento, o personagem Dadá é adicionado à narrativa, e a ele é também lançado trechos do romance que se

fazem diálogos em sua voz, como, por exemplo, a seguinte passagem, que no romance consta em primeira pessoa na voz de Pena: “Este trabalho foi-me encomendado pelo grande James D. Levenson, e pago em dólares” (Amado, 2008, p. 17).

No roteiro o diálogo a partir dessa frase é feito da seguinte maneira:

Voz de Dadá: Foi ele quem te pagou tudo isso?

Voz de Fausto (OFF) – Em dólares, meu chapa, em dólares...

(Trecho retirado do datiloscrito do roteiro do filme *Tenda dos Milagres*)

Percebemos que a inserção de mais um ator à cena é um recurso utilizado pelos adaptadores para transpor o enredo do livro de modo que não ficasse apenas à figura de Fausto Pena tecendo comentários do início ao fim. Nesse primeiro momento do roteiro, em cotejamento com o livro de Amado, percebemos cortes narrativos e a adição de personagens para a transposição cinematográfica.

Podemos ainda observar, nessa primeira cena do roteiro, um quadro da figura de Pedro Archanjo em destaque:

Enquanto Fausto fala, a tela mostra um retrato a óleo, extremamente acadêmico, moldura doirada e rococó de um senhor professor da Faculdade de Medicina, vestido com a toga, a mão sobre o capelo, branco baiano ou seja mulato de pele clara e cabelo liso, ar austero, pose inteligente. A câmera mostra na parte inferior da moldura um cartão de ouro com a inscrição

Retrato do Prof. Archanjo  
por Múcio Bartoli  
pintor laureado

A câmera demora-se parada durante um instante sobre a nobre figura vista do quadro de Bartoli.

(Trecho retirado do roteiro *Tenda dos Milagres*)

A primeira aparição de Pedro Archanjo, portanto, é sugerida no datiloscrito a partir do quadro em destaque. Por se tratar de um resgate histórico, documental do baiano, uma moldura do bedel da Faculdade de Medicina é indicada como um registro temporal. Nessa mesma descrição cênica podemos observar como a movimentação de câmera aparece descrita e sua forma de atuação no contexto da filmagem, o que os manuais sobre roteiro chamam de “indicações técnicas”. Essas indicações

técnicas, no primeiro momento do roteiro, não aparecem de forma separada, pelo contrário, estão junto com as descrições de cena.

É importante observar que nessa primeira sequência, o personagem Fausto Pena que é de grande importância na narrativa, não é descrito em suas características e aspectos físicos. Não encontramos, no roteiro, nada que diz respeito à aparência física da personagem Pedro Archanjo enquanto há a descrição de Levenson como aparece no romance.

O que fica premente nessa **sequência número 1** do roteiro é o gatilho acionado em torno da vida de Pedro Archanjo. Observamos, nessa curta análise da cena aqui escolhida do datiloscrito, que o transporte para uma sala de montagem cinematográfica é o modo como os roteiristas encontraram a fim de aproveitar os recursos narrativos do romance. Além de ser também uma forma de inserir o telespectador na busca da reconstituição da vida de Pedro Archanjo.

Na sala de vídeo temos um plano em que há o diálogo entre as personagens Dadá e Fausto Pena e, enquanto eles apontam no vídeo a figura do norte-americano, há um corte e o início da **sequência 2** em que aparece o personagem Levenson:

VOZ DE DADÁ (OFF) – Não tou dizendo um marginal:

Move-se a moviola, enquadrando o americano Livingstone.

VOZ DE DADÁ (OFF) – Esse tem pinta de cientista

VOZ DE FAUSTO PENA – Mas esse, ora bolas, é grande, o indiscutível pai da sociologia moderna: James D. Livingstone

(Trecho retirado do roteiro *Tenda dos Milagres*)

O diálogo serve para situar o telespectador da mudança que vai ocorrer. Doc Comparato (2009) chama esse recurso de “ganchos de diálogos” que, segundo o autor, “mantêm o público em suspenso e servem de ponte para o próximo capítulo [...]” (Comparato, 2009, p. 183). Da fala das personagens, demonstrada no diálogo, engata-se a sequência seguinte, em que temos uma entrevista coletiva na qual o norte-americano concede para falar da pesquisa que ele encomendou sobre Pedro Archanjo e da sua importância como intelectual que o influenciou com suas ideias sobre mestiçagem. A quantidade de personagens do tempo presente da narrativa aumenta, assim como os diálogos. Aqui temos a divisão temporal que acontece no romance, e passamos a perceber com mais nitidez que se trata agora de outro foco

narrativo. Outras cenas, sequências, acontecem tanto no roteiro como no filme, mas o recorte que empreendemos aqui, a partir da análise de duas páginas do roteiro datilografado, nos fornece uma noção preliminar das escolhas e do processo de recriação, roteirização do filme *Tenda dos Milagres*<sup>11</sup>.

### 3 Considerações Finais... fios futuros

Os datiloscritos em questão, preservados em uma pasta na *Fundação Casa de Jorge Amado*, em Salvador, Bahia, encontra-se com 89 páginas, algumas numeradas outras não, em bom estado de conservação. Nesse artigo demonstramos parcialmente, por meio de uma cena do roteiro que foi levada ao filme, os elementos de escolha e produção desse roteiro a quatro mãos. É fato que nem tudo que está roteirizado vai à cena, vira elemento fílmico, ou, muitas vezes, se gravado é recortado, retirado no processo de montagem.

As revelações que nos vêm à tona com este estudo são visíveis a partir dos datiloscritos do roteiro do filme que demarca a parceria e a relação do Jorge Amado com o cinema nacional por meio da proposta de Nelson Pereira dos Santos em recriar *Tenda dos Milagres*. Ainda, percebemos que o material nos fornece rastros do processo de realização da obra, tanto que fica evidente nas marcações de Amado, algumas vezes à caneta, em páginas dos datiloscritos. As rubricas de Amado ao roteiro constata sua marca e participação nesse processo de construção. Além da ideia aqui apontada do roteiro em questão ser um material *transfundido* em que o autor e o diretor trabalham conjuntamente, as múltiplas faces do romancista e cineasta que se juntam nessa caminhada do diálogo interartístico, do processo de criação.

Muito ainda há por se investigar em torno desse material raro e esquecido, apontamos esses primeiros desdobramentos, mas ficando em aberto fios que serão desenvolvidos e trazidos à crítica e análise dos estudos de crítica genética, semiótica,

---

<sup>11</sup> Quem desejar aprofundar nas análises de mais cenas, inclusive cotejadas com o romance e o filme dos datiloscritos em questão, ver a tese do autor intitulada: "*Tenda dos Milagres – romance roteiro e filme: recriação e presença*", defendida na Universidade de Brasília – UnB, Departamento de Teoria Literária e Literaturas – Tel. Na tese, ainda, tem-se as imagens completas digitalizadas do roteiro nos anexos.

estudos do texto e criação artística do país, além, é claro, do forte potencial histórico do objeto em questão.

**A NOVEL AND A SCRIPT OR HOW A WORK IS DONE: THE FILM RE-  
CREATION OF TENDA DOS MILAGRES BY JORGE AMADO AND NELSON  
PEREIRA DOS SANTOS**

**Abstract:** This study explores the collaboration between novelist Jorge Amado and filmmaker Nelson Pereira dos Santos in writing the script for the film *Tent of Miracles* (1977). By analyzing a scene from the typescripts preserved at the Jorge Amado House Foundation, we investigate the nuances and questions raised by the film's creative process. The script reveals what was (or wasn't) included in the scenes and invites us to reflect on the production methods chosen by the creators. Finally, we approach the script as a work in constant transformation, the result of a collective construction and full of evolving meanings.

**Key words:** Tenda dos Milagres; typed forms; recreation; Jorge Amado and Nelson Pereira dos Santos

### Referências

AMADO, Jorge. *Tenda dos Milagres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Trad. Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, Editora da USP, 2013.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade*, n. 2, 1997.

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: Arbex, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 102-166.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro: teoria e prática*. 2. ed. São Paulo: Summus, 2009.

EISENSTEIN, Sergei M. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Otoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Trad. Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Trad. Lucia Helena França Ferraz. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. V. 2.

SALLES, Cecilia Almeida. *Arquivos de criação: arte e curadoria*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

SALLES, Cecilia Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte, 2015.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Douglas Rodrigues de. *Tenda dos milagres: romance, roteiro e filme: recriação e presença*. 2017. 253 f., il. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac e Instituto Itaú Cultural, 2003.

### Filmes:

**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.

*Recebido em 17/05/2025*

*Aceito em 05/03/2026*

*Publicado em 05/05/2026*