

Apenas coadjuvante? Breves considerações sobre o percurso de Jorge Amado pelo cinema nacional

Douglas Rodrigues de Sousa¹

593

Resumo: Não é de hoje que a crítica literária analisa a obra de Jorge Amado a partir de estudos comparados ou da literatura e outras artes, sobretudo da arte cinematográfica. Esse fato se deve por Amado ser o escritor brasileiro mais adaptado, conseqüentemente, estudos diversos surgem em torno dessa temática. A relação do escritor com o cinema está para além das adaptações. Jorge trabalhou como roteirista e revisor de textos para o cinema, escreveu e assinou cenários das antigas chanchadas, o que o autor assinala como uma “aventura”, tempos heroicos da implantação da indústria cinematográfica no Brasil. De modo que analisar a trajetória do autor desconsiderando o elemento, ou, a arte do cinema, é algo quase improvável. Em *Navegação de cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei* (1992), ao rememorar estes episódios, na crônica *O coadjuvante*, escrita em 1988, Amado revela como foi o período de implantação da indústria cinematográfica no país, o envolvimento dos intelectuais da época, seus entusiasmos e esperanças, a busca pelo espírito nacional no cinema brasileiro. Desse modo, com base nos relatos cronísticos do escritor, pretendemos, com o presente estudo, apresentar um breve percurso de Jorge Amado pelo cinema brasileiro, tanto da perspectiva da história da implantação do cinema nacional, bem como das primeiras adaptações dos seus romances às telas. Afinal, autor e obra se confundem com a cinematografia brasileira do século XX.

Palavras-Chave: Jorge Amado. Literatura e Cinema. Indústria Cinematográfica. Adaptações.

1 Considerações iniciais: Jorge Amado e a implantação do cinema nacional

Jorge Amado fez parte do processo de implantação da indústria cinematográfica brasileira no que tange às produções de âmbito nacional². Nesse período, à custa de muito sacrifício, cineastas brasileiros lutavam pela produção e veiculação desse novo mercado para o país. Em *Navegação de cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei* (1992), ao rememorar esses episódios na crônica *O coadjuvante*, escrita em 1988, Amado revela como foi esse período para o país, o envolvimento dos intelectuais na época, seus entusiasmos e esperanças, a

¹ Mestre em Letras (Estudos Literários) – UFPI; Doutorando em Literatura – UnB. doug.rsousa@gmail.com

² Conforme Flora Süssekind em *Cinematógrafo de Letras* (1987) “Datam de 1896 as primeiras projeções do cinematógrafo no Brasil” (p. 26). Já as primeiras filmagens, ocorreram em 1898, segundo Paulo Emílio Sales Gomes em *Cinema: trajetória do subdesenvolvimento* (1996).

busca pelo espírito nacional no cinema brasileiro, “tempo da Atlântida³ e da Cinédia⁴, de tantos nomes inesquecíveis de inúmeros filmes feitos a base do sacrifício, da dedicação, do amor pelo cinema” (AMADO, 2012, p. 374).

Paralelo a esse clima de surgimento da indústria cinematográfica brasileira está também o período da implantação de um campo industrial⁵ mais amplo e do crescimento de sua produção durante a Revolução de 30, do nascer do Estado Novo, da efervescente urbanização. Tudo isso se deve, segundo Schwarcz e Starling (2015, p. 326) a um período que vem desde a década de 1910, em que ocorreu:

[...] um acelerado processo de substituição de importações - implementado durante a Primeira Guerra e no final desta - o qual, unido à crise da agricultura, levou a que cidades e indústrias ganhassem importância renovada no cenário nacional.

Portanto, o campo industrial que surgia e a dinamização da economia proporcionavam um aumento na produção cultural da nação. A década de 1930 vive momentos de rompimentos culturais e de consolidação de uma estética e projeto cultural brasileiro. Lafetá (2000) assinala esse período como a passagem de um “projeto estético” a um “projeto ideológico”, e no campo da produção literária o autor afirma ser este um dado decisivo:

[...] já que a literatura moderna está em relação com a sociedade industrial tanto na temática quanto nos procedimentos (a simultaneidade, a rapidez, as técnicas de montagem, a economia e racionalização da síntese). (LAFETÁ, 2000, p. 23).

³ “Em 18 de setembro de 1941, Moacir Fenelon e José Carlos Burle fundam a Atlântida Cinematográfica com um objetivo bem definido: promover o desenvolvimento industrial do cinema brasileiro. Liderando um grupo de aficcionados, entre os quais o jornalista Alinor Azevedo, o fotógrafo Edgar Brazil e Arnaldo Farias, Fenelon e Burle prometiam fazer a necessária união de um cinema artístico com o cinema popular”. Fonte: <<http://www.atlantidacinematografica.com.br/sistema2006/historia.asp>> Acesso em: 20 de junho de 2015.

⁴ “Sinônimo da tradição cinematográfica brasileira, símbolo das lutas pelo desenvolvimento da arte e da atividade no país e marco absoluto da incorporação de uma mentalidade industrial ao setor, a empresa fundada pelo jornalista Adhemar Gonzaga mantém-se ativa desde 15 de março de 1930”. Fonte: <<http://www.cinedia.com.br/cinedia.html>> Acesso em: 20 de junho de 2015.

⁵ Segundo Celso Furtado (2005, p. 197) “A produção industrial cresceu em cerca de 50 por cento entre 1929 e 1937 e a produção primária para o mercado interno cresceu em mais de 40 por cento, no mesmo período”.

Desse modo, ecos dos anos 30 ressoam até o presente da realidade artística do país, pois “é fato que a década de 30 deu-nos algumas das obras mais realizadas e alguns dos escritores mais importantes da literatura brasileira” (LAFETÁ, 2000, p. 31).

E, nessa década, como se comportava o incipiente cinema nacional? Gomes (1996) ao traçar a trajetória do cinema nacional classifica esse período como pertencente à terceira época do cinema brasileiro, dos anos de 1923 a 1933. Esse decênio é marcado também pelo surgimento da crítica em revistas publicadas semanalmente sobre a produção cinematográfica do país. Nesse papel sobressaem-se as revistas *Paratodos* e *Selecta*, que em 1923 eram “as revistas brasileiras que mais se interessavam por cinema” (GOMES, 1996, p. 50). As revistas realizaram campanhas sistemáticas em favor do cinema nacional, o que permitiu, segundo Gomes (1996), uma *organicidade e consciência* quanto a sétima arte brasileira:

É desse momento em diante que se manifesta uma verdadeira tomada de consciência cinematográfica: as informações e os vínculos fornecidos por essas revistas, o estímulo do diálogo e a propaganda teceram uma organicidade que se constitui como um marco a partir do qual já se pode falar em um movimento de cinema brasileiro. Mesmo as manifestações hostis – justas ou injustas – contra o filme de enredo revelaram o interesse pela nossa produção, praticamente ignorada num passado próximo. (GOMES, 1996, p. 51).

O autor enfatiza também duas características relevantes dessa fase do cinema brasileiro: aumento nas produções, quase o dobro em relação à década anterior, e a quebra do monopólio de produções cinematográficas do eixo Rio de Janeiro e São Paulo, estendendo-se a outras regiões do país, como Belo Horizonte, Recife, Rio Grande do Sul, Campinas e cidades do interior de Minas.

Desse modo, temos um quadro de um país que florescia industrial e culturalmente. As expansões do cinema nacional, a modernização da literatura, a esperança em uma nova república. Depois de 1930 o Brasil já não era mais o mesmo.

Os três primeiros decênios do século XX marcam uma reviravolta na cultura brasileira de então, especialmente na produção e implantação de uma arte que, além

de engajada, também refletia as várias diferenças sociais e econômicas do país. Ressalta-se, ainda, que esse é o período de surgimento de Jorge Amado como romancista: no ano de 1931, é lançado seu romance de estreia *País do Carnaval*, até o final desse decênio são lançados mais cinco romances do autor, *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar Morto* (1936) e *Capitães da Areia* (1937).

Na esteira em que analisamos o percurso literário e pessoal do autor Jorge Amado enviesado ao tema do cinema nacional, é preciso retomarmos ao ano de 1933, o que, segundo o próprio autor, é a data “mais precisa” do seu “início de relacionamento” com a sétima arte. O fato é que neste ano a atriz e produtora de cinema, Carmen Santos, pagou-lhe o valor de três contos de réis pelos direitos autorais de filmagem de *Cacau*, livro recém-publicado, que conforme Amado:

Além de que os três contos de réis, um dinheirão na época, foram muito bem chegados, essa proposta de filmagem significou o início de minhas relações com o cinema brasileiro e de uma amizade que durou enquanto Carmen Santos viveu: poucas pessoas me foram tão caras a meu coração (Ibidem, p. 373).

É preciso sublinhar que *Cacau* (1933) é o segundo romance do baiano antecedido por *País do Carnaval* (1931). Ou seja, já na sua segunda publicação enquanto romancista, de antemão Jorge tem um dos seus livros com os direitos autorais vendidos para o cinema. Adiante, o autor conta que a mesma produtora, Carmen Santos “haveria de adquirir opções sobre outros dois livros meus, *Mar Morto* e *ABC de Castro Alves*” (Ibidem, p. 373).

Analisando, pois, a trajetória de Amado pelo cinema é possível observar como o autor andou tão próximo da cinematografia brasileira nos horizontes de sua consolidação. Ainda, na análise da crônica *O coadjuvante*, extrai-se uma síntese do que foi essa fase para o cinema de então: “Naqueles idos, no Brasil recém-chegado da Revolução de 30, a febre do cinema se alastrava e se afirmava, abrindo caminhos que iam da produção das chanchadas tão brasileiras até as realizações de *Limite* e de *Barro humano*” (AMADO, 2012, p. 374).

A condição de sobreviver apenas do ofício de escritor era difícil. A crise política e social que envolvia a atmosfera do país em grupos cindidos entre esquerda e direita e da ditadura do Estado Novo forçava artistas e intelectuais a buscarem outras vias, que não fosse a literatura para se sustentarem. Jorge Amado deixa isso bem claro em seus relatos cronísticos:

597

A ditadura do Estado Novo fecha-me as portas, dificulta oportunidades de trabalho, tentei São Paulo, sem sucesso. Escrevo sob pseudônimo para *Carioca* e *Vamos Ler!*, revistas do grupo de A Noite, meus amigos Magalhães Junior e Antônio Vieira de Melo facilitam-me uns caraminguás semanais. Redijo diálogos para chanchadas, colaboro com Alinor de Azevedo e Moacyr Fenelon em cenários para filmes da Atlântida, Carmen Santos, a inesquecível, compra-me os direitos cinematográficos de *Mar morto*. Faço de um tudo e mais que tudo participo da atividade do pecê (AMADO, 2012, p. 283).

Diante de tal cenário, a relação de Amado com o cinema se estreita ainda mais. Nos trabalhos como jornalista ou redator-chefe o autor nada ou pouco ganhava. Ao contrário, nos trabalhos da recém-indústria cinematográfica, seja na venda de seus direitos autorais, redigindo diálogos para chanchadas ou assinando cenários de filmes, a remuneração é garantida e lucrativa. A reviravolta na carreira do escritor acontece com a primeira compra dos direitos autorais de seus livros por sua amiga, atriz e proprietária da Brasil Vita Filmes, Carmem Santos. Como assinala Amado, a produtora não realizou nenhum dos filmes: “mas os dinheirinhos dos contratos chegaram sempre na hora certa: para ser apenas escritor, para sobreviver em outro ofício, comi da banda podre” (Ibidem, p. 285).

O autor deixa claro, desde o início dos seus relatos, que o seu envolvimento com o cinema, no que se refere à venda dos seus direitos autorais, se deu primeiro ocasionado pela produtora Carmen Santos, a quem Jorge, em várias crônicas, reveste-se de uma profunda gratidão.

O período do Estado Novo e a oposição ao regime de Vargas custaram a Amado não somente as privações financeiras, como relatado em suas crônicas, como também resultou no fatídico episódio que marcou a história da literatura brasileira

com a incineração em praça pública, na cidade de Salvador, do romance *Capitães da areia*, no ano de seu lançamento.

Embora os tempos fossem turvos e a sombra do autoritarismo ameaçasse artistas e intelectuais dessa época, os anos 1930 foram a época da consolidação da grande classe de produtores de cultura. Os ruídos da Semana de Arte de 1922 desembocariam mais adiante na abertura de grandes nomes e expressões literárias. O Rio de Janeiro, além de capital do país, era um centro de convergência da *intelligentsia* brasileira. Pós *Belle Époque*, o Estado se modernizava ainda mais e agregava os diversos tipos na cena cultural. Além da indústria cinematográfica, que se consolida como anteriormente assinalado, cresce também a indústria da propaganda, com os reclames; da crítica de jornal, feita em sua maioria por escritores; e a indústria da fotografia.

Flora Sussekind, em *Cinematógrafo de Letras* (1987), detalha os anos iniciais desses expoentes da crítica cultural e demarca os anos 10, do século XX, como o início da crítica especializada em cinema: “Seria na década de 10 que se tornaria mais frequente a colaboração direta de alguns homens de letras com a então promissora indústria cinematográfica brasileira” (SUSSEKIND, 2006, p. 44). Tal colaboração conta com os literatos que realizavam as críticas da recém-indústria cultural, ou seja, a crônica que refletia o comportamento social e modernização desse período. Sobre esse novos horizontes técnicos que se instalavam no país, Sussekind (2006, p. 143) explica: “Mudanças que passaria pelo esmaecimento de seus contornos artesanais e, em sintonia com uma maior incorporação dos artefatos modernos à paisagem cotidiana, por uma (auto)exposição da literatura como técnica”.

Surge, então, o *Homus cinematographicus*, cunhado nas crônicas de João do Rio. O cronista reflete exatamente sobre o momento presente da modernização e da velocidade cultural e industrial que o país passava.

Jorge Amado não fica de fora dessa espetacularização que se iniciara nos começos dos anos do século XX.

Com o passar dos anos, a relação de Jorge Amado com o cinema se fortifica ainda mais. Ainda, a partir da análise da crônica do autor, podemos acompanhar a reviravolta em sua carreira como escritor, os momentos de sua consagração literária e o seu percurso como autor brasileiro mais adaptado para o cinema. Os motivos que contribuíram para que a obra do baiano se tornasse a mais recriada para as diversas mídias - minisséries, telenovelas, formato radiofônico, cinema, teatro, histórias em quadrinhos, cordel etc. - são os mais diversos. Primeiro, pela sua consagração mesma enquanto autor já bastante lido no território nacional e no exterior⁶; segundo, pelo enredo empolgante, tom aventureiro, a saga de seus personagens desbravadores e, mais tarde, o elemento do humor, o exotismo e as paisagens brasileiras, o calor e a sensualidade dos trópicos.

Essa reviravolta se dá no ano de 1962 quando a Metro-Goldwyn-Mayer⁷ comprou os direitos cinematográficos de *Grabriela, cravo e canela* (1958). Dessa data em diante temos não somente a inserção da possível obra de Jorge Amado no milionário mercado cinematográfico norte-americano, como também a compra, em dólares, de direitos autorais do autor, consequentemente sua distribuição a leitores dos Estados Unidos. É fato que quando MGM adquire os direitos cinematográficos de *Gabriela*, Amado já era lido nos EUA, embora pouco, como o próprio autor

⁶ Atualmente, não se tem um número exato da vendagem das obras de Amado. Primeiro, pelas mudanças de editoras, consequentemente, as constantes reedições. Até o ano de sua morte, em 2001, somava-se um total de 20,7 milhões de livros, com *Capitães da Areia* (4,3 milhões) liderando essa lista, segundo fontes do jornal *Folha de São Paulo*, disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u16304.shtml>> acesso em 23 de julho de 2015. No trabalho de Ilana Goldstein, *O Brasil best seller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional* (ed. Senac, 2003), a pesquisadora tenta levantar tais números, porém com recortes das editoras, aos quais ela teve acesso, e diante da questão temporal da realização da sua pesquisa, realizada entre os anos de 1995 a 2000. Segundo Goldstein (2003, p. 20): “A soma de todos os exemplares vendidos pela Record de 1975 a 1997 foi de 20.050.500 livros – sendo *Capitães da Areia* o campeão de vendas, com 4,3 milhões, por ser adotado em escolas do país. Quanto ao período anterior a 1975, a extinta Editora Martins alega ter perdido os arquivos. Mas tem-se uma pista no jornal *O Estado de São Paulo* de 4-5-1974, que publicou a manchete ‘Jorge Amado: 10 milhões de exemplares’. Adicionando os 10 milhões anunciados no jornal no ano de 1974 à cifra da Record de 20 milhões de 1975 até os dias de hoje, chegamos a uma estimativa de 30 milhões de unidades só no Brasil”. Em 2008, a Companhia das Letras adquiriu os direitos autorais das obras do autor. Em 2012, devido seu centenário, a editora relançou todas as obras de Amado com novas edições, capas, imagens, posfácio e atualizadas a partir do novo acordo da Língua Portuguesa, de 2009. Dessa forma, sem dúvida, a vendagem de obras de JA no Brasil já ultrapassou a marca dos 30 milhões de exemplares.

⁷ Metro-Goldwyn-Mayer Inc., ou MGM, é uma empresa norte-americana de comunicação de massa, envolvida principalmente com produção e distribuição de filmes e programas televisivos. Fundada em 1924.

destaca. Pouco lido principalmente em relação ao público da América Latina e Europa.

Mesmo diante de um ainda restrito e pequeno público leitor, o norte-americano, a aquisição desses direitos por uma empresa do porte da MGM demonstra a crença e o alcance da obra do autor face ao poderio de produção do imperialismo cinematográfico estadunidense, dos estúdios de Hollywood, sobretudo quando a literatura de Amado também era pouco traduzida e apreciada nos EUA, como relata o autor em depoimento a Alice Raillard:

Em 1937 - ou foi 38? -, *Suor* aparecera numa edição semiclandestina. Clandestina talvez não seja bem a palavra... A editora, a New America, era uma dessas pequenas editoras efêmeras, de esquerda, como as que havia nos anos que precederam a guerra - era a época da guerra da Espanha. O livro chegara às suas mãos por meio de uma jovem que estivera no Brasil - ela era bonita, eu me lembro. Ela leu *Suor*, traduziu, e ele foi publicado. Eu mesmo nunca cheguei a ver um único exemplar. Depois, em 1945, saiu nos Estados Unidos *Terras do Sem Fim* (sic), que teve certa acolhida, foi muito bem recebido pela crítica, mas muito pouco vendido. Depois foi *Gabriela* que figurou na lista dos mais vendidos do *New York Times* e de outros jornais americanos, e teve tal repercussão que a Metro se interessou por ele (AMADO, In: RAILLARD, p. 20, 1990).

Se pensarmos em termos políticos e editoriais até os dias de hoje, mesmo com a ampla difusão dos meios de comunicação, ainda é raro termos um autor latino com direitos cinematográficos vendidos ao mercado estadunidense⁸, que dirá nos anos 60. Isso reforça a propagação e o alcance da obra de Jorge pelo mundo. *Gabriela* foi publicada em 1958 e, quatro anos depois, os direitos para sua adaptação ao cinema já tinham sido adquiridos. Dessa vez, pago em dólares e por uma grande empresa. Ao analisarmos as memórias do autor e girarmos em torno do problema/objeto de pesquisa, das relações de Jorge Amado com o cinema, vem à tona cada vez mais a proximidade de Amado, da consolidação do seu conjunto e projeto literário e o envolvimento com o cinema. Ambas, obras literárias e transposições cinematográficas, andaram lado a lado.

⁸ Após Jorge Amado outro autor latino americano que teve suas obras bastante difundidas e adaptadas pela indústria cinematográfica norte-americana foi o colombiano Gabriel García Márquez, seguido pela chilena Isabel Allende.

Adentrar no mercado norte-americano e em sua indústria cinematográfica era render-se ao deus do capital e do imperialismo, que fora tão criticado pelo romancista ao longo de sua trajetória política e autoral. No momento em que Jorge vende os direitos de adaptação de um dos seus romances aos estúdios de Hollywood, o ficcionista curva-se ao sistema. Por outro lado, também vê isso como uma grande chance financeira e de divulgação dos seus livros. Acerca disso, Amado explica na crônica como se deu o processo da comercialização dos direitos cinematográficos de *Gabriela*, mas antes faz as suas ressalvas ideológicas ao imperialismo norte-americano:

601

Em meio à demagogia, verdade a granel: o desmascaramento, a denúncia da tentativa de domínio econômico e político, dos golpes militares em nossas pátrias da América Latina, ditaduras e ditadores feitos nas coxas dos embaixadores ianques, os Pinochets, os Videlas, a Redentora de 1964. Não me arrependo da artilharia gasta em artigos e discursos, pronunciamentos para desmascarar a impostura, denunciar a agressão, a face do imperialismo é mesquinha e sangrenta (AMADO, 2012, p. 63).

Jorge, como ex-militante e filiado ao Partido Comunista Brasileiro, que inclusive foi deputado federal pelo Estado de São Paulo, tem uma de suas obras compradas justamente pelo sistema que ele mais criticara. Embora na década da venda dos direitos para a MGM, Amado não fosse mais filiado ao partido, em nenhum momento, nos depoimentos do autor, ele esconde essa façanha - nem das negociações da venda, muito menos suas ressalvas críticas.

Com o dinheiro adquirido, Amado compra a sua casa do Rio Vermelho, realizando o seu sonho de uma casa em Salvador. Na mesma crônica, relata:

Repito contudo a dois por três que os bens materiais mais valiosos que possuo, eu os devo ao imperialismo, pilhéria de gosto duvidoso ao ver dos puritanos. Em verdade eu os devo ao meu trabalho - ao meu e ao de Zélia, não distingo nem separo: a casa do Rio Vermelho, na Bahia, a mansarda sobre o Sena, no Marais, em Paris (IBIDEM, p. 63).

Duas das grandes vaidades do autor foram conquistadas, como ele mesmo afirma, por meio do "imperialismo americano". A primeira, sua casa na Bahia: "Com

os dólares imperialista do cinema de Hollywood pude realizar o sonho de ter uma casa na Bahia” (IBIDEM, p. 64). Sua segunda grande realização, a aquisição do seu apartamento na França:

Em 1985 a editora Bantam, Nova York, pagou-me adiantamento relevante pelos direitos de tradução de *Tocaia Grande*, o preço desabitual mereceu comentário do New York Times, possibilitou-me a realização de outro sonho: um pieda-à-terre em Paris. Descontados os impostos e a comissão do agente, os cobres da Bantam, somados ao pé-de-meia de Zélia, suas economia, deram na exata para pagar a mansarda do Quai de Celestins: da janela vemos o Sena, a Notre Dame, a Torre Eiffel e na ilha de Saint Louis, bem defronte, o apartamento de Georges Moustaki (IBIDEM, p. 64).

Seja na venda dos direitos autorais para o cinema, para a adaptação cinematográfica, como foi o caso do romance *Gabriela, cravo e canela* ou da venda de *Tocaia Grande* para tradução, Jorge Amado tem suas obras cada vez mais difundidas e consumidas pelo público estadunidense. Se pensarmos sobre os processos de adaptação, o caso de *Tocaia* não deixa de ser o mesmo de *Gabriela*, afinal o que é a tradução de um romance para outra língua senão a sua translação do seu *locus* primeiro de criação para outro meio, nesse último caso, o linguístico.

O filme nunca chegou a ser realizado. Amado tentou por anos readquirir os direitos cinematográficos da obra. Segundo o autor:

A Metro demorou mais de vinte anos para realizar o filme, por duas vezes busquei recompor os direitos, na segunda tentativa ofereci o dobro do que recebera, por duas vezes a Metro recusou em cartas idênticas: “Não pensamos em nos desfazer dessa nossa mercadoria” (IBIDEM, p. 64).

Mesmo com a não realização do filme pela Metro-Goldwyn-Mayer, Jorge Amado foi o primeiro autor brasileiro a ter uma de suas obras adaptada para o cinema norte-americano. Isso viria a ocorrer na década de 1970. O livro transposto foi *Capitães da Areia* (1937). Para a película estadunidense passou para o nome de “The Sandpit Generals”, dirigido por Hall Bartlett. O filme guarda as particularidades de ter sido todo rodado em Salvador e arredores em 1969, mas com elenco de atores norte-americanos, exceto os figurantes que são brasileiros. Como é o caso do cantor e

compositor baiano, amigo de Jorge, Dorival Caymmi, que aparece no filme fazendo um papel de estivador. A trilha sonora é toda brasileira e composta por Caymmi.

Já em 1982, pelos estúdios da 20th Century Fox, temos um remake do filme *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto. Uma espécie de adaptação americana da referida obra, com colaboração do cineasta brasileiro. *Dona Flor* no cinema americano ganha o nome de “Kiss Me Goodbye”.

Em 1978, Luiz Carlos Barreto, que já tinha produzido o filme *Dona Flor e seus maridos*, em 1976, com direção de Bruno Barreto, faz outra proposta a Jorge Amado: dessa vez a compra dos direitos cinematográficos de *Tieta do Agreste* (1977). A compra seria paga em dólares, o que Jorge relata nas memórias da crônica “*Dólares à mão-cheia*”, de 1978. Por meio de um diálogo, entre o escritor e o produtor de cinema, acompanhamos os bastidores da negociata da compra:

Chega no início da tarde, abanca-se, tira o paletó, atira-me com a proposta que ele considera irrecusável, jamais se viu coisa semelhante no cinema nacional, cairei de costas, em delírio de grandeza assinarei:

- Venho te oferecer um contrato de 500 mil dólares pelos direitos de cinema de *Tieta*... - repete - ... 500 mil dólares. - O livro *Tieta do Agreste*, êxito nas livrarias, o filme *Dona Flor*, êxito nos cinemas.

Fita-me, estira as pernas, acende um charuto, sorriso de vitória na cara simpática de nordestino. Sorrio também, toco-lhe no joelho:

- Meio milhão de dólares, Luiz?

Puxa fumaça do charuto, executivo displicente, habituado ao trato de somas fabulosas, aos royalties incríveis, produtor de Hollywood e cercanias:

- Isso! Meio milhão...

- Meio milhão! E tens coragem de dizer que és meu amigo...

- Eu sou, não é de hoje.

- Dizes que és meu amigo e vens me fazer proposta dessa ordem, proposta de inimigo...

- Hein?

- Tu queres, Luiz, que eu passe o resto de minha vida a te cobrar esse dinheiro, tu a me enrolares até que eu morra de cansaço e de desgosto sem ter recebido sequer um dolarzinho de amostra. Não, tu não és meu amigo, Luiz.

Luiz Carlos se dá conta, o sorriso finório de executivo se dobra em boa gargalhada cearense. Sirvo-lhe um uísque, conversamos à la godaça, tarde de amigos, Luiz Carlos demora-se até a hora de ir para o aeroporto, Aurélio vai leva-lo. Na porta, os braços estendidos para a despedida:

- Quer dizer que não aceitas?

Esta foi a primeira peripécia de *Tieta* no cinema, existiram outras, nenhuma tão generosa em matéria de dólares à mão-cheia (IBIDEM, p. 61).

Mesmo com a significativa oferta do produtor, que encheria as mãos do escritor de dólares, Tieta não vai para o cinema nos anos 70. Bem mais tarde, a obra foi filmada, em 1996, pelo cineasta Cacá Diegues. O filme tem no elenco Sonia Braga, que já deu vida a tantas personagens de Amado, no papel de Tieta. Entre os detalhes cinematográficos, a riqueza e o colorido do filme, temos, pela primeira vez, a presença de Jorge Amado em filme transcrito de sua obra. Após o som do balanço dos chocalhos das cabras, bem no início, o escritor se encontra sentado no banco da praça de Santana do Agreste, cidade de Tieta, abrindo a narrativa fílmica lendo o primeiro capítulo do romance.

2 Considerações Finais: confissões do romancista

Falar ao público foi o que Jorge Amado sempre fez enquanto romancista, não à toa se tornou o brasileiro mais famoso mundialmente no campo da literatura, o mais traduzido, o mais adaptado. Pensar no espectador foi o que Jorge fez como ficcionista ao pensar sempre em seu leitor, ao povoar o país e o mundo com personagens e enredos que se fizeram tão reais – afinal, quem duvida que Santana do Agreste não exista, quantos estrangeiros desembarcaram no país com o intuito de conhecer tal cidade, ou ainda tomar um conhaque no bar Lanterna dos Afogados e apreciar a culinária de Gabriela e Dona Flor?

Para finalizar, uma confissão. Em outro relato de Amado, ao mencionar um sobrinho seu envolvido com a profissão do cinema, surge-nos a declaração do romancista:

Igual a mim, nasceu destinado à carreira cinematográfica, igual a mim as agruras da vida impediram-no de realizar a vocação. Ainda assim foi mais longe do que eu, não passei de obscuro coadjuvante do cinema nacional na fase heroica das chanchadas, fase áurea: não havia subvenções oficiais, mas havia público, espectadores. (IBIDEM, p. 225)

Foste tu, Amado, um cineasta frustrado? Não te satisfaz com teus inúmeros romances, personagens levados ao cinema, roteiros e cenários criados a partir da tua obra e teu nome mundo afora inscrito nas telas e lentes inspirando diretores e

espectadores? “O tempo vago de coadjuvante passou, estou aposentado” (AMADO, 2012, p. 375). Apenas um coadjuvante do cinema nacional? Diante da imensa obra adaptada às telas e da participação de JA nas relações com o cinema e a indústria cinematográfica brasileira, mesmo o autor não tendo, o que naturalmente escapava de sua confessada pretensão, produzido nenhum filme, fica difícil aderirmos ao “coadjuvantismo” por ele tantas vezes propalado em suas memórias. Jorge Amado foi - e é - personagem do cinema nacional. E a sua obra, longe de aposentar-se, está em constante recriação, assim como o autor e o seu extenso e variado percurso criativo.

3 Referências:

- AMADO, Jorge. *Navegação de cabotagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Trad. Annie Dymetman. São Paulo: Record, 1991.
- SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.