
Cinema e literatura no Brasil: o caso do período silencioso¹

Marcel Vieira Barreto Silva²

Resumo: Discussão sobre a relação entre cinema e literatura no Brasil durante o período silencioso (1895-1929). Avaliação de questões centrais para os estudos históricos de adaptação cinematográfica: Quais autores se adaptava? Por que esse recorte particular? Quais procedimentos narrativos e artifícios de linguagem cinematográfica eram utilizados? Entendimento do modo como os primeiros cineastas brasileiros lidavam com a literatura no período silencioso, quando o movimento modernista (que só seria adaptado devidamente no Cinema Novo) era contemporâneo a esse cinema brasileiro que ainda tateava em busca de seu lugar na cultura nacional.

Palavras-chave: cinema e literatura; cinema brasileiro; período silencioso

Abstract: Analysis of the relation between cinema and literature in Brazil during the silent period (1895-1929). Evaluation of fundamental questions to the historical studies of filmic adaptation, such as: Which literary authors were usually adapted? Why these particular choices? Which narrative procedures and artifices of the cinematographic language were used? This investigation can highlight the way in which our first filmmakers dealt with literature during the silent period, when the modernist movement (which would be properly adapted only in the Cinema Novo movement) was contemporary with this Brazilian cinema that still grappled in the search for its place into national culture.

Keywords: cinema and literature; Brazilian cinema; silent period

A bela época do cinema adaptado no Brasil

O primeiro filme brasileiro a ultrapassar a metragem curta do rolo único chama-se Os estranguladores, de 1908, produzido e dirigido por Antônio Leal. O filme, ao que consta, seria “baseado num crime notório” (VIANY, 1959: 29), que certamente deve ter ocupado as páginas dos jornais durante considerável

¹ Versão preliminar deste trabalho apresentada no VII ENECULT, Universidade Federal da Bahia, agosto de 2011.

² Professor Adjunto do Curso de Cinema e Audiovisual (UFC). Doutor (PPGCOM/UFF). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0442686312707756>

tempo. Os estranguladores serve como ponto de partida para o estabelecimento de um importante gênero que dominou os cinemas nos seus primeiros anos no Brasil, o chamado filme criminal, do qual se destacam obras como O crime da Mala, O crime dos Banhados e O crime de Paula Matos (Ibidem: 38). Se tomarmos, portanto, como os filmes emulavam não os crimes em si, mas a narração jornalística que popularizava os crimes na mente do público, podemos inferir que temos aqui casos bastante sintomáticos de adaptações literárias.

A importância dos jornais, revistas e periódicos era tamanha na disseminação dos relatos criminais, que, conforme comenta Jean-Claude Bernardet (2008: 70), “na primeira década do século, o Jornal do Brasil consagra imensos espaços aos crimes, e lança em 1902 uma história criminal em quadrinhos”. Estamos aqui envoltos numa ação que atravessa diversos meios e formas de representação, através de um tipo de narrativa extremamente ligada à realidade (afinal, os crimes realmente aconteceram), que cativavam a audiência numa espécie de catarse pública dos problemas sociais que as cidades brasileiras, em pleno processo de modernização, estavam enfrentando.

Quanto a Os estranguladores, as relações foram ainda mais intertextuais: não somente o caso do assassinato e do julgamento dos criminosos chega às telas através da mediação da narrativa do texto jornalístico, como também parte de uma peça teatral, escrita pelos jornalistas Rafael Pinheiro e Figueiredo Pimentel, chamada “A quadrilha de morte”. Trata-se, portanto, de um conjunto de meios expressivos (jornal, teatro, cinema) envolvidos na representação de uma mesma narrativa, capitaneada pelo interesse popular no assunto. Bernardet (Ibidem: 70) acrescenta que “esta é mais uma articulação a construir, que poderá modificar interpretações existentes a respeito dos filmes criminais, ou desse filme, por exemplo, no tocante à relação narrativa imprensa-cinema. O que torna ainda mais difícil isolar a representação cinematográfica dos crimes de sua representação jornalística e teatral”.

Isso significa que o primeiro filme brasileiro de metragem mais longa (estima-se que o filme possuía em torno de quarenta minutos) é uma adaptação, no mais amplo espectro do conceito: isto é, Os estranguladores compreende um processo de adaptação, que parte do crime real ocorrido, passa pelas emulações

narrativas nos jornais e, em seguida, no teatro, até ser concebido como uma narrativa cinematográfica; esse processo resulta em um filme, em cuja materialidade estão as marcas das escolhas estilísticas realizadas; possui, para tal, um conjunto de fontes reconhecíveis (relato jornalístico e literatura dramática), cujas narrativas vêm de outros meios de expressão (o jornalismo e o teatro).

Ao refletir sobre tal processo, buscamos compreender as maneiras como os filmes brasileiros, desde os seus primórdios, conceberam suas narrativas e suas estratégias de representação, não só através do diálogo com outras artes (sejam elas consagradas ou populares) e com outras formas narrativas (destaque para o jornalismo), mas também pela incorporação direta das obras, via processo adaptativo. Outro caso que merece destaque desse momento inicial do cinema brasileiro é o dos filmes cantantes, gênero cinematográfico que fez bastante sucesso no país entre 1908 e 1911 – a chamada Bela Época do Cinema Brasileiro. Os filmes cantantes são, na definição de Fernando Morais da Costa (2008: 37): “musicais de curta duração dublados na hora da exibição pelos atores posicionados atrás da tela”. Esses filmes traziam canções e, especialmente, trechos cantados de óperas famosas, representadas através de procedimentos rudimentares de dublagem ao vivo.

Não é o caso aqui de descrever os detalhes técnicos e as circunstâncias cinematográficas envolvidas na realização dos filmes cantantes – empreitada muito bem-sucedida por Fernando Morais da Costa (Ibidem: 36-74). Vamos aqui usar o exemplo de alguns filmes muito renomados na época – as duas versões de *A viúva alegre* (primeira de Labanca e Leal, 1909; e segunda de Auler, 1909) e *Paz e amor* (de Auler, 1910) – para ilustrar o modo como os processos adaptativos estavam presentes no cotidiano da prática e do consumo cinematográfico da época.

A primeira versão de *A viúva alegre*, de Labanca e Leal, embora não tenha tido o sucesso da versão posterior, destaca-se pela duração mais longa, composta por três atos e descrita como média-metragem (Ibidem: 46). O filme se baseia na opereta homônima de Franz Lehár, estreada em 1905, em Viena, e que logo se tornaria um sucesso de amplitude internacional – no cinema, por

exemplo, destacam-se as versões de Eric Von Stronheim (1925), de Ernest Lubitsch (1934), com Jeanette MacDonald e Maurice Chevalier, e de Curtis Bernhardt, estrelada por Lana Turner.

A opereta de Lehár estreou nos teatros brasileiros em 13 de julho de 1909, numa versão com texto adaptado pelo dramaturgo Arthur de Azevedo (VIANY, 1959: 30), enquanto que versão cinematográfica de Labanca e Leal para a opereta seria de 27 de julho de 1909 (ARAÚJO, 1976: 290-1). Roberto Moura (1987: 37), porém, afirma que a versão primeira de *A viúva alegre* havia sido dirigida por Eduardo Leite e Américo Colombo – Auler faria meses depois uma nova versão. A par essa confusão historiográfica de datas e autorias, o que nos interessa nesse caso é o grau de circularidade dos produtos culturais no início do cinema brasileiro, gerando inúmeras adaptações não apenas do palco para as telas – mas de outras línguas – aqui, o alemão – para o português, endossando o processo de adaptação intercultural como central para a formação cultural do país na transição do século XIX para o século XX.

A segunda versão de *A viúva alegre*, realizada menos de dois meses depois da anterior, em 09 de setembro de 1909 – e sobre a qual parece haver mais consonância entre os teóricos do período –, fora dirigida por Alberto Moreira, com fotografia de Júlio Ferrez, arranjos musicais de Costa Junior e com os cantores – que, lembremos, ficavam atrás do palco dublando os atores na película – Ismênia Matheus, Antonio Cataldi, Mercedes Villa e Santucci. Conforme aponta Fernando Morais (Ibidem: 47), citando o periódico *Gazeta de Notícias* de 28 de agosto de 1909 (ou seja, duas semanas antes da estreia do filme), *A viúva alegre* de Auler exibia pela primeira vez no mundo “uma opereta completa como solos e coros, como no teatro”. A metragem mais longa da película, em consonância com o amplo sucesso alcançado (que atinge, em pouco mais de três meses, o número de trezentas exhibições), colocam essa versão de *A viúva alegre* em posição de destaque para a consolidação do gênero cantante no Brasil. São, além disso, interessantes dois fatos que reiteram nossa reflexão sobre o processo adaptativo e seu lugar nas primeiras décadas do século XX no Brasil.

Primeiramente, podemos destacar a referência comentada por Fernando

Morais (Ibidem: 47-48) – e que já estava em Vicente de Paula Araújo (1976: 309) –, acerca de outras versões – hoje, não catalogadas – para a opereta de Franz Lehár. “Em 25 de setembro, Auler publica na Gazeta de Notícias um aviso ao público em que diz que ‘tendo surgido, de todos os cantos, várias viúvas alegres’, a única com coros e solos de grande orquestra era aquela exibida em seu cinema” (COSTA, 2008: 47). A referência a outras viúvas sendo realizadas enfatiza o processo contínuo de adaptação, maturado pelo sucesso obtido pela opereta no público brasileiro, e que se sustenta ainda pelo florescimento comercial que caracterizava a Bela Época.

Além disso, chama a atenção o fato de A viúva alegre ter sido um fenômeno que não se restringiu a suas exibições operísticas e a suas versões cinematográficas, mas de ter entrado no cotidiano simbólico do Rio de Janeiro e de São Paulo no início do século. Conforme apontava Vicente de Paula Araújo: “os mais belos trechos da partitura tornaram-se populares, não havendo piano que não os execute, nem entusiasmo que não os assobie com verdadeiro deleite” (ARAÚJO, 1981: 165). Não bastasse essa popularidade dos entrecos musicais no público carioca e paulista, a opereta foi também levada ao circo, com ressoante sucesso, principalmente, pela figura do seu ator, Benjamim de Oliveira, que, também em estilo circense, fazia uma versão fílmica de O Guarani para Antonio Leal.

Outro exemplo de destaque no período foi a versão de Paz e Amor, feita por Auler em 1910, um filme que misturava o estilo do gênero cantante, com o chamado teatro de revista. Muito popular nos palcos brasileiros na transição do século XIX para o século XX, a Revista tem suas origens na Commedia dell’arte italiana e no teatro popular francês do século XVIII. Suas primeiras manifestações estavam diretamente ligadas a formas populares de entretenimento, como o vaudeville, o teatro ligeiro, os espetáculos de dança. De acordo com a definição de Neyde Veneziano:

Revista é um espetáculo ligeiro que mistura prosa e verso, música e dança e que faz, através de quadros, uma resenha de acontecimentos, passando em revista os fatos da atualidade. O objetivo maior desse teatro é oferecer ao público uma alegre diversão. Mesmo assim, a

Revista é política e muito crítica. As músicas não necessitam ser especialmente compostas para cada espetáculo. Pode haver, na Revista, uma alternância de melodias novas com antigos êxitos populares. A Revista é um gênero fragmentado. Isso quer dizer que ela até tem uma historinha, que chamamos de fio condutor. Mas esse fio condutor servia, apenas, para dar unidade à Revista e para fazer a ligação entre os quadros. No início, a Revista tinha um enredo mais definido e bem cuidado. Com o passar dos tempos, foi sofrendo alterações e, pouco a pouco, a necessidade da história foi abandonada. A Revista transformou-se em show de variedades ou “revistas de virar a página” (VENEZIANO, 2006: 34-35).

A estrutura do teatro de revista, como vemos nessa definição, em muito se assemelha ao estilo de encenação do primeiro cinema, com quadros esparsos com pouca ou nenhuma unidade narrativa entre as imagens, focando mais no espetáculo visual que na narração de uma história. A ligação, portanto, da experiência cinematográfica com um gênero tão bem sucedido quanto a Revista, além de parecer inevitável nesse momento de fervoroso intercâmbio simbólico entre os meios de expressão, mostrou-se fundamental para a indústria do entretenimento no Brasil do início do século passado. Paz e amor, nesse momento, denota a estreita relação que se estabelece entre o destacado comércio cinematográfico da Bela Época e as outras formas de entretenimento popular, como o teatro e a música.

Não podemos esquecer que inclusive profissionais diretamente relacionados ao desenvolvimento do cinema no Brasil estiveram ligados ao teatro de revista, como foi o caso de Paschoal Segretto, homem de negócios que, junto a Cunha Sales, abriu em 1898 a primeira sala de cinema no Brasil. Segretto, que continuaria com os negócios cinematográficos até 1908, ainda que em escala menor, instalou diversas casas de diversão, focadas especialmente na apresentação de espetáculos de teatro ligeiro.

Esse envolvimento do cinema, que pouco a pouco se tornava um espetáculo autônomo de duração longa, com o teatro de revistas demonstra mais uma vez o modo imbricado de produção das experiências de

entretenimento no início do século XX. Paz e amor fazia uma síntese de espetáculo popular e crítica política – comum ao teatro de revista da época – focando suas ações no governo de Nilo Peçanha. Como acrescenta Roberto Moura (1987: 38-39), “seu entrecho incide diretamente sobre a vida política da corte republicana, retratada numa ridicularização parodística tão estapafúrdia que, se critica e provoca, também humoriza e dilui”. Com um sucesso retumbante, que inclui a marca publicitária de mais de mil exposições no Rio de Janeiro, além de registro de exposições em São Paulo e Salvador (COSTA, 2008: 59), Paz e amor se destaca no período da Bela Época exatamente pela síntese que consegue estabelecer entre cinema e teatro, política e vida social, humor e pastiche, isto é, concentra no bojo de sua produção uma estrutura dialógica, intertextual, e em que, ainda assim, o cinema consegue encontrar o seu lugar próprio dentro da vida cultural da cidade.

Com o fim da Bela Época, em 1911, resultado do esgotamento do gênero cantante e da dificuldade de inserção do filme nacional no mercado agora dominado pelo truste de Francisco Serrador com o capital estrangeiro, que dominava as salas de exibição em favor dos filmes norte-americanos, essa relação entre cinema e teatro diminui bruscamente. Paralelo a isso, o progressivo desenvolvimento de técnicas narrativas no cinema fez com que os realizadores tendessem a procurar histórias mais articuladas em começo, meio e fim, através especialmente do romance e do teatro românticos do século XIX. Essa relação será fundamental para entender os processos de adaptação nos anos seguintes, até a criação e consolidação da chanchada nos anos 1930 e a aventura industrial paulista dos anos 1940.

O romantismo no cinema brasileiro: nacionalismo e narratividade

Com o fim da explosão produtiva da Bela Época, tivemos um período de reorganização da atividade cinematográfica que, embora não tendo jamais reeditado o boom produtivo dessa primeira era, buscava formas de viabilizar a produção nacional num momento em que a progressiva entrada dos procedimentos narrativos no espetáculo cinematográfico, tornava dominante comercialmente o filme ficcional de metragem longa. Nesse período, em muitos

casos o investimento foi na narrativa literária como fonte para criação das películas, mesmo que ainda houvesse filmes criminais, como *O crime de Paula Matos* (dir. Irmãos Botelho, 1913), uma das raras realizações nos exíguos anos de 1913-15. O fato é que a produção demora a se articular novamente, tendo em vista a inviabilidade de concorrência com os filmes estrangeiros nas salas de exibição. Como esclarece Roberto Moura (1987: 51):

O cinema de ficção passa a se articular com outros interesses, já que sua comercialização se torna extremamente problemática. Em 1917 chegam a ser realizados 16 posados no país, para depois novamente cair a produção, já que a falta de retorno do investimento nas fitas termina por afastar novos realizadores.

Um dado que caracteriza esse período que vai de fins da década de 1910 até o início da década de 1930 é a recorrência de adaptações cinematográficas de romances românticos brasileiros, que se sustentava por uma dupla motivação: de um lado, o sucesso obtido pelos livros atravessava décadas, estabelecendo uma conexão direta com o público leitor; e, de outro lado, esses romances – em especial, os indigenistas – compunham em suas obras um painel identitário referente à formação do povo brasileiro. Nesse sentido, a ideia de nacionalidade expressa nessas obras estava tanto na busca de um contato mais direto com o público, quanto nas imagens identitárias que eram projetadas na tela – principalmente pela ampla utilização de tomadas externas, em locações, haja vista a carência de estúdios onde as filmagens pudessem ocorrer. Paulo Emílio Salles Gomes apresenta um olhar amplo sobre os filmes do período, cujas particularidades pretendemos esmiuçar mais adiante:

Na produção que se desenvolve a partir de 1915, o que chama logo a atenção é o número de fitas inspiradas na nossa literatura. *Inocência* e *A retirada de Laguna* foram baseadas nos romances de Taunay; de Bilac foi aproveitado *O caçador de esmeraldas*; e de Macedo, *A moreninha*. Bernardo Guimarães foi lembrado para as bases de *O garimpeiro*, enquanto de Aluísio Azevedo aproveitou-se *O mulato*, apresentado com o título *O cruzeiro do sul*. A obra de José de Alencar foi naturalmente o ponto de partida para maior número de filmes: *O guarani* (duas versões), *Iracema*, *Ubirajara* e *A viuvinha*. Um conto de Monteiro Lobato

serviu de inspiração para O Faroleiro. Já Medeiros Albuquerque, Cláudio de Souza e Coelho Neto escreveram enredos especialmente para o cinema, sendo que o de Coelho Neto era para um filme em série, Os Mistérios do Rio de Janeiro, do qual foi realizado só o primeiro episódio (GOMES, 1996: 41-42).

Para entender a profícua utilização da literatura, através das adaptações, nesse período do cinema brasileiro, precisamos compreender o sistema de produção – ou a ausência dele – que caracterizava a época, refletindo sobre os discursos implicados pelas adaptações dentro da diegese (a ênfase num discurso nacionalista, por exemplo) e fora dela (com a deliberada transferência de status da literatura para o cinema).

Nesse momento, a figura de Antônio Leal – o mesmo que fizera Os estranguladores, em 1908 – parece se destacar. Não só pelo fato de o primeiro filme de metragem mais longa no Brasil ter sido uma adaptação, como vimos anteriormente, mas porque sua produção sempre esteve em contato com a literatura dramática e romanesca. Ainda em 1908, por exemplo, ele documentou a realização da peça Sô Letero e Siá Ofrásia com seus produtos na exposição, que, por sua vez, era baseada na revista teatral O maxixe, de José Batista Coelho e Basto Tigre, que também respondiam, respectivamente, pela alcunha de João Phoca e D. Xiquote. Essa peça estava em cartaz no Teatro da Exposição Nacional do Rio de Janeiro de 1908 – um importante evento que comemorava o centenário da abertura dos portos brasileiros ao comércio internacional – e, ao que parece, o filme devia constar apenas de planos fixos capturando a encenação teatral.

Em seguida, Leal filmou o ator circense Benjamin de Oliveira como Peri em um espetáculo de pantomima exibido no Circo Spinelli e intitulado Os guaranis, influenciado, ao que parece, tanto pelo romance de José de Alencar, quanto pela ópera de Carlos Gomes. Conforme acrescenta Fernando Moraes da Costa (2008: 48), “Hernani Heffner comenta o grande sucesso da empreitada, e lembra que Benjamin de Oliveira tinha por hábito, desde 1903, encenar espetáculos teatrais no picadeiro, ‘desde pequenas pantomimas até tragédias

shakespearianas”.

O fim da Bela Época, de certa maneira, aumentou o interesse nas adaptações literárias do Romantismo brasileiro e Leal continuou nesse caminho ainda alguns anos. Em 1915, ele teria dirigido uma versão de *A moreninha*, a partir do romance de Joaquim Manuel de Macedo (MIRANDA, 1990: 187) e, no ano seguinte, uma adaptação muito bem sucedida de *Lucíola*, de José de Alencar, com a atriz Aurora Fúlgida. Esse último filme se destaca por ser produto de uma das primeiras tentativas de industrialização no cinema brasileiro, além de ter alcançado expressivo público em seu período de exibição. Alex Viany comenta sobre esse processo:

Construindo um estúdio de vidro, no Rio de Janeiro, segundo os melhores figurinos daqueles tempos, quando ainda se dependia principalmente da luz solar, Leal resolveu levar à tela o romance *Lucíola*, de José de Alencar. O sucesso foi extraordinário, e Edmundo Maia lembra-se da verdadeira força policial exigida para conter o público entusiasta durante a exibição no Rio, informando também que *Lucíola* teve certo êxito no estrangeiro (VIANY, 1959: 35).

No ano seguinte, Antônio Leal faria o que – ao que consta – teria sido o seu derradeiro filme, intitulado *Rosa que se desfolha*, adaptação da peça homônima de Gastão Tojeiro, “drama romântico sobre a ingenuidade de moça do interior enganada por um espertalhão da cidade grande (Rio de Janeiro), que tem final feliz com a moça voltando para seu noivo” (MIRANDA: *Ibidem*, 187). No entanto, esse investimento em adaptações literárias – a par o sucesso inicial que *Lucíola* proporcionou a seus produtores –, não foi capaz de sustentar o esforço industrial capitaneado por Antônio Leal, cujo destino não consta nas histórias sobre o cinema do período.

O sucesso de *Lucíola* abriu as portas para uma enxurrada de adaptações dos romances românticos brasileiros, cujas procedências e impactos tentaremos traçar, refletindo sobre o modo de produção dos filmes e a presença das matrizes literárias na feitura das obras. Logo após a empreitada industrial de Antonio Leal, outra figura se destaca no retorno da produção após a derrocada

da Bela Época e, paralelamente, na utilização da literatura romanesca: falamos aqui do profícuo diretor Luiz de Barros, cuja carreira, iniciada em meados dos anos 1910, se estenderia até os anos 1970. O início de sua atuação no cinema brasileiro está atrelado ao surgimento da produtora Guanabara, no Rio de Janeiro, que seria uma das principais realizadoras de filmes do período. Luiz de Barros estivera na Europa, estudando artes cênicas e acompanhando com entusiasmo a produção de filmes no continente. Logo após o seu retorno, já pela Guanabara, ele investe em uma adaptação de *A viuvinha*, de José de Alencar, numa empreitada pouco proveitosa, visto que o filme acabaria numa fogueira (MOURA, 1987: 52).

Nesse período, Luiz de Barros ainda realizou duas outras adaptações de textos de Alencar, ambas em 1919: *Iracema* e *Ubirajara*, romances indigenistas caracterizados como alegorias formativas do povo brasileiro e tendo como foco a heroização do índio. Mais uma vez, o processo adaptativo aqui se mostra diretamente associado à necessidade de construir um painel identitário brasileiro, alicerçado por um discurso nacionalista em chave romântica. Por fim, ainda pela Guanabara, Luiz de Barros realizou, em 1923, uma adaptação da célebre comédia opereta *A Capital Federal*, peça escrita por Arthur de Azevedo em 1897 cujo sucesso não foi suficiente para assegurar a sobrevivência da produtora, que fecha logo em seguida, obrigando a Luiz de Barros seguir para São Paulo.

E é na capital paulista que a história da adaptação cinematográfica no período silencioso brasileiro tem nova parada. Considerando que o período posterior ao fim da Bela Época também representou a estagnação da produção de filmes ficcionais (entre os anos 1913-14 não há registro de filmes, afora os documentários e cine-jornais realizados, em sua maioria, por imigrantes europeus), o investimento na adaptação como forma de reacender o processo produtivo se mostra análogo ao que ocorria no Rio de Janeiro: uma tentativa de atrair o público pelo discurso nacionalista e pelo sucesso já consagrado dos livros.

Paralelamente a essas adaptações, dois outros assuntos foram

fundamentais para sustentar a realização dos filmes numa cadeia plausível de produção e consumo: a guerra e os temas históricos. Apesar das suas especificidades, mesmo esses assuntos eram perpassados pelo contato com a literatura, a notar a presença de Olavo Bilac durante a realização de Pátria Brasileira, dirigida por Guelfo Andalò em 1917. Segundo Rubens Machado (1987: 101), Bilac “teria até dirigido algumas cenas num quartel, em particular uma em que o protagonista beija a bandeira nacional”. Outro caso é o de A retirada de Laguna, feito também em 1917 pelos irmãos Lambertini, filme que remetia a um incidente com soldados brasileiros durante a Guerra do Paraguai, e que havia sido retratado no romance homônimo de Visconde de Taunay.

Ainda podemos destacar dessa fase paulista o filme Os Faroleiros, realizado por Miguel Milano em 1920, a partir de um conto de Monteiro Lobato. A figura mais destacada desse processo, no entanto, é a de Vicente Capellaro, um ator italiano que visitara o Brasil por três vezes integrando uma companhia teatral, resolvendo, na última de suas viagens, permanecer no país. Aqui, ele se junta a Antônio Campos, um dos pioneiros do cinema brasileiro, tendo dirigido a película ficcional O Diabo, em 1908 – no estilo feérico de Méliès –, para realizar uma série de filmes adaptados de clássicos da literatura brasileira. A dupla dirige inicialmente, em 1915, uma versão de Inocência, a partir do romance do Visconde de Taunay. Luiz Felipe Miranda coleta um excerto de jornal da época, que disserta sobre o filme e que vale o destaque aqui: “O Jornal O Estado de São Paulo (17/11/1915) assim se expressou sobre o filme: ‘Os nossos costumes sertanejos, tão pitorescos e comovedores na sua simplicidade ingênua, acham assim um meio mais fácil e agradável de divulgação’” (MIRANDA, 1990: 80).

No ano seguinte, em 1916, a dupla se debruça sobre o tema indigenista em O Guarani, adaptado do romance de José de Alencar, contando o mesmo grupo de atores envolvidos na filmagem anterior. O filme marca ainda o fim da parceria entre eles, embora o investimento em adaptação literária continue a estruturar as realizações seguintes de ambos. Antonio Campos, por exemplo, realizou logo em 1917 um filme chamado O curandeiro, a partir de um conto de

Cornélio Pires, e em 1919, o filme *A caipirinha*, adaptado da peça de Cesário Mota levada aos palcos por Sebastião Arruda. Sobre o primeiro filme, Rubens Machado acrescenta, enfatizando a representação dos espaços fílmicos e a caracterização dos personagens:

Comentários na imprensa dão contas de cuidados com a fidelidade ao regionalismo, explorando com bela fotografia a paisagem rural das fazendas de café e o ambiente singular do caipira (...). Os comentários na imprensa também sublinham a grande diferença deste filme com outras fracassadas tentativas em que na verdade se viam cenas de costumes europeus e efeitos teatrais (MACHADO, 1987: 103).

É importante nos determos um pouco nesses comentários. O elogio ao filme aqui está definido por sua composição do espaço rural caipira, em contraposição a visadas de representação ainda europeias, e pela utilização de procedimentos mais próprios à linguagem cinematográfica, em detrimento de efeitos oriundos do teatro. Ou seja, trata-se da dialética entre conteúdo nacional e forma cinematográfica que continuaria sendo o objetivo de realizadores e críticos para a clara definição do que seria um cinema brasileiro. Não estamos afirmando a excelência do filme de Campos como marco simbólico de instauração do cinema brasileiro, mas queremos chamar atenção ao fato de que essa síntese entre forma e conteúdo passava, nesse momento, pela adaptação da literatura brasileira que estava empenhada em representar ambientes e personagens identitários da formação cultural brasileira. O índio, o sertanejo, o caipira colocam claramente a questão do nacionalismo no centro do processo formativo do cinema brasileiro nesse período. Bernardet (2008: 57) comenta que as preocupações nacionalistas que ocupavam o primeiro plano do debate literário a partir de meados do século XIX, não teriam se estendido ao cinema na *Bela Época*, enfatizando que

o tom nacionalista encontrado na historiografia cinematográfica referente a este período tem a sua origem não nas pesquisas realizadas pelos historiadores, mas na projeção do seu próprio conceito nacionalista de cinema brasileiro sobre o cinema e o público do início do século (Ibidem: 65).

Se isso vale para o cinema feito no Brasil até 1911, sem dúvida não vale para a maioria dos filmes feitos no restante do período silencioso, e isto por um motivo: o tema nacionalista ascende ao primeiro plano através da utilização das matrizes literárias, especialmente as românticas, que, desde o século XIX, encenavam o nacionalismo nas mais variadas vertentes.

Podemos verificar esse esforço nacionalista, por exemplo, na sequência da filmografia de Vicente Capellaro, que, semelhante ao que se deu com o antigo parceiro, continuou investindo em adaptações literárias. No ano de 1917, ele dirigiu *O cruzeiro do sul*, segundo consta, uma versão atualizada do romance *O mulato*, de Aluísio Azevedo, em que desempenha o papel principal junto com a atriz Georgina Marchiani. Depois ele segue para o Rio de Janeiro e na capital federal realiza uma primeira versão de *Iracema*, em 1918, que se incendiou antes mesmo da exibição, obrigando Capellaro a filmá-la no ano seguinte, com uma curiosa coincidência: o papel principal foi dado à célebre atriz teatral Iracema de Alencar, cujo nome remetia ao texto que adaptava.

Capellaro, que dividia a realização dos filmes com o trabalho num laboratório de revelação que lhe era próprio, dirigiu em seguida mais dois filmes adaptados de romances românticos: o primeiro, de 1920, chamava-se *O Garimpeiro* e era uma adaptação da obra homônima de Bernardo Guimarães; e o segundo, de 1926, era uma nova versão para *O Guarani*, feita, segundo Luiz Felipe Miranda (1990: 80), em seu retorno a São Paulo e em parceria com a Paramount. De fato, os romances indigenistas de José de Alencar representam grande quantidade de obras adaptadas, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo. Afora os filmes já citados, vale a pena mencionar outra versão de *O Guarani*, de 1920, feita por Alberto Botelho e João de Deus e sobre a qual há referência em nota de rodapé no livro de Alex Vianny (1959:42). Para finalizar, recorreremos a Rubens Machado, que sintetiza com clareza as relação entre cinema e literatura no período:

Os motivos desta presença da literatura podem ser explicados também pela dificuldade técnica na elaboração dos roteiros, ou mesmo por uma estratégia de produção que busque transferência de status. Mas é

de se estranhar, naqueles anos, o pequeno número de adaptações para a tela de textos teatrais, dada a passagem dos realizadores pela experiência dramática amadora. Considere-se que a ambientação dos romances e eventos históricos abordados sugere ou até exige tomadas ao ar livre, em grandes cenários naturais. É evidente que este pobre cinema de ficção que se reconstruía não tinha como (a exemplo dos filmes italianos) calcar-se em recursos cenográficos ou em filmagens de estúdio. Em todo caso, parece coerente que se utilizassem locações reais e espaços da natureza num momento em que se buscava a afirmação de valores brasileiros (MACHADO, 1987: 102).

A literatura moderna e o cinema

Há um fato, porém, que vale enfatizar acerca do período sobre o qual estamos nos debruçando (de fins da década de 1910 até início da década de 1930), e que representa com clareza a contraditória inserção do cinema brasileiro no campo da modernidade artística. Esse período compreende no país, em campos como os da literatura, da pintura e da música, um extraordinário momento de experimentações estéticas que alicerçam o surgimento do modernismo brasileiro. Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Heitor Villa-Lobos, só para ficar com nomes bastante conhecidos de cada campo, dialogavam diretamente com as vanguardas europeias, buscando uma síntese expressiva das investigações estéticas que empreendiam, com a experiência identitário-cultural do Brasil naquela época. É fundamental, ainda, destacar que todo esse processo criativo encontrou a devida visibilidade na Semana de Arte Moderna de 1922, ponto de partida para a definitiva inserção das formas modernas de representação artística no primeiro plano do debate cultural no país.

No entanto, o cinema brasileiro do período ainda tateava para a criação de um sistema de produção contínuo e articulado que desse vazão, de um lado, a preocupações estéticas próprias da modernidade artística e, de outro, a um contato mais direto com o público capaz de sustentar o investimento de capital numa empreitada cinematográfica. O cinema – e não só o brasileiro, diga-se de

passagem – sofre do problema de uma modernidade diacrônica, ou seja, enquanto gradativamente estabelece as bases para uma representação figurativa, realista e narrativa em suas obras, convive com as outras artes em um processo radical de quebra dessas mesmas estruturas de representação que há tanto marcavam a sua história.

Algo semelhante ocorre no Brasil com o Teatro. Se pensarmos que a modernidade teatral no Brasil só se manifesta de modo concreto com a encenação da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943 – e que o primeiro texto dramático moderno no Brasil, *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, escrito em 1933, só encontraria os palcos mais de três décadas depois, com a encenação de José Celso Martinez Corrêa para o Teatro Oficina, em 1968 –, percebemos a disjunção histórica que define os processos de modernização dos palcos e da literatura dramática brasileira.

Uma forma interessante de conceber essa contradição é a partir do conceito de “sistema literário”, desenvolvido por Antonio Candido para refletir acerca da formação da literatura brasileira. De acordo com o autor, o que ele chama de “manifestações literárias”, ou seja, as práticas concretas que se produzem individualmente, difere-se decisivamente da chamada “literatura propriamente dita”, ou seja, “um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase” (CANDIDO, 1981: 29). Isso significa que, para entender a literatura como “fenômeno de civilização” (Ibidem: 30), é fundamental compreender como se articula uma tradição capaz de permitir o entendimento organizado de textos sincrônicos de origens diversas. Candido considera que se destacam três fatores fundamentais para a construção dos “denominadores comuns” que interligam as obras sistematicamente:

A existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá

lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece, sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade (Ibidem: 29).

Isso significa que, para termos um sistema literário organizado e socialmente relevante, devemos compreender um envolvimento inextricável de escritores, leitores e obras, funcionando articuladamente como um sistema. Nesse sentido, podemos inferir que a modernidade teatral ambicionada por O Rei da Vela não se substancializa na década de 1930 devido à ausência de um sistema teatral que permitisse a sua concretização nos palcos – ou seja, não apenas a cena teatral estava pouco afeita ainda às linguagens modernas (restrita que estava à tradição do drama doméstico), quanto o público teatral, marcadamente burguês, não manifestava interesse substancial no processo. Por isso, a peça de Oswald de Andrade parece mais articulada, de forma orgânica, com os anos 1960 e, principalmente, com o movimento Tropicalista e seu deliberado retorno ao Modernismo dos anos 1920, do que com o período histórico em que realmente fora escrita.

Podemos utilizar o conceito de sistema para entender os esforços adaptativos nas décadas de 1910 e 1920 em favor da literatura romântica quando, de fato, os realizadores eram contemporâneos à literatura moderna. O momento pouco propício ao filme nacional – diante do predomínio ostensivo do filme norte-americano – é um dos primeiros motivos para explicar o fenômeno.

Em 1920, começa-se a ter as primeiras estatísticas oficiais brasileiras sobre o mercado cinematográfico, período em que foram exibidos 1.295 filmes, dos quais 923 eram norte-americanos. A exibição brasileira encontra-se totalmente dominada pelas películas estrangeiras (RAMOS; MIRANDA, 2000: 220).

Esse panorama sugere uma necessidade pungente de atrair o público para ver o filme nacional, e a estratégia nacionalista presente nas narrativas românticas, bem como o sucesso literário das obras perante o grande público,

justificavam o investimento nessas adaptações, que, através do esforço publicitário, carregam o status cultural e social das obras literárias para os filmes.

Outro motivo está na capacidade narrativa do cinema da época, que no Brasil ainda tateava por formas mais maduras de contar histórias. A falta de uma estrutura mais organizada de produção, que não apenas garantisse a continuidade comercial de produção e exibição dos filmes, mas também proporcionasse condições materiais para o desenvolvimento dos filmes (estúdios, câmeras, película virgem – lembremos que, com o estouro da Primeira Guerra Mundial, a venda de material filmográfico ficou sensivelmente debilitada), encaminhavam o processo criativo em favor de histórias que já existiam, cuja capacidade narrativa já estavam delineadas nos textos-fonte e cuja respeitabilidade social já estava devidamente alicerçada.

Resumindo, a relação conflituosa entre o cinema brasileiro e a modernidade artística no período pode ser explicada devido à ausência de um sistema cinematográfico – para atualizar a terminologia de Antonio Candido – que permitisse a produção e o consumo continuado de obras com preocupações estilísticas semelhantes, ainda que respeitando a singularidade autoral³. As estruturas clássicas de representação – narrativa teleológica, ilusão cênica, imagem figurativa e realista, identificação emocional do espectador – ainda estavam se consolidando no cinema, enquanto que nas outras artes elas desmoronavam.

Essa importante contradição é fundamental para entender os processos adaptativos no Brasil, principalmente quando, mais adiante, as questões da

³ Apesar da validade analítica de seu conceito, reconhecemos que a tese de Antonio Candido possui um problema central: como entender, na formação da literatura brasileira – e, conseqüentemente, do cinema – aqueles autores à margem do discurso oficial da época? É exatamente essa a crítica que Haroldo de Campos faz no livro *O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira*, em que disserta sobre a falha da tese de Candido na análise do lugar de Gregório de Matos na nossa formação literária. Uma utilização cega do conceito de sistema aplicado ao cinema brasileiro silencioso pode, de maneira semelhante, obliterar a importância de Limite, de Mário Peixoto, na relação entre modernidade, vanguarda e cinema no Brasil. Não é esse, portanto, o caminho que seguiremos aqui.

modernidade cinematográfica no país em fins dos anos 1950 em diante explodem no surgimento do Cinema Novo. Se os realizadores dos anos 1920 e 1930 buscavam na literatura da segunda metade do século XIX o material expressivo para a concepção de seus filmes, o Cinema Novo brasileiro dos anos 1950 e 60 investia primordialmente na literatura moderna que não lhe era mais contemporânea (*Vidas Secas* e *Macunaíma* são os exemplos mais sintomáticos). Parece que estamos sempre atrasados, adaptando o passado para investir no presente que, no entanto, nos escapa. É nesse vazio aberto entre o que somos e o que queremos ser, que parece estar, portanto, a melhor forma de entender a adaptação literária no cinema brasileiro.

Referências

- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2008.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: Momentos Decisivos*. 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1981.
- COSTA, Fernando Morais da. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Trajatória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- MACHADO, Rubens. O Cinema Paulistano e os Ciclos Regionais Sul-Sudeste (1912-1933). In: RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987. p. 97-128.
- MIRANDA, Luiz Felipe. *Dicionário de cineastas brasileiros*. São Paulo: Art Editora/ Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- MIRANDA, Luiz Felipe e RAMOS, Fernão. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo, Senac, 2000.
- MOURA, Roberto. A Bela Época (Primórdios-1912)/ Cinema Carioca (1912-1930). In: RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987. p. 09-62.
- VENEZIANO, Neyde. *De pernas para o ar: Teatro de Revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.