



CINEMA E LITERATURA: ALIADOS NA CONSTRUÇÃO DA SÉTIMA ARTE NACIONAL

Margarida da Silveira Corsi¹

RESUMO: Tendo em vista as inúmeras tramas literárias transpostas para o cinema, este artigo apresenta uma história do cinema brasileiro tendo a literatura como importante aliada dos diretores e produtores, em que a adaptação é uma prática tão comum quanto a de produzir filmes. Assim, na seqüência, retomamos algumas transposições oriundas da literatura como forma de comprovar a importância da arte literária para a formação da arte cinematográfica brasileira. Palavras-chave – literatura; cinema; transposição; nacional.

INTRODUÇÃO

Com relação à transposição da arte literária para o cinema, lembremos que Marília da Silva Franco (1984:116) aproxima a ficção cinematográfica da ficção literária ao afirmar que, no cinema, “verdade, magia e consumo tornam-se os pilares sobre os quais se assentam as bases da indústria cinematográfica”. Franco comenta que os pilares do cinema, apesar de aparentemente contraditórios, fundamentam-se na verdade e na transcendência concernentes ao ser humano, indicando que a essência da ficção cinematográfica está relacionada à sua capacidade de sedução e de convencimento do espectador. É desse convencimento que depende o consumo de qualquer forma de arte.

Nessa busca de fantasia e de ficção tão própria do homem apoiou-se Méliès para explorar recursos e números de magia e, assim, atrair o público-espectador de sua época. Com esse mesmo intuito, “Méliès elegeu a literatura como base para suas peripécias e deu ‘verdade cinematográfica’ às fantásticas aventuras de Júlio Verne” (FRANCO, 1984: 117).

Depois de Méliès, muitos outros se apoiaram em textos literários para a exploração dos possíveis recursos cinematográficos e para chamar a atenção dos espectadores. O próprio D.W. Griffith usou a literatura para “desenvolver sua gramática visual”. Com isso, “o romance *The clasman*, de Thomas Dixon, serviu de argumento para o filme mais importante da história do cinema – *Nascimento de uma nação*², 1915” (FRANCO, 1984: 119).

¹ Doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil(2007) professor não-titular da Universidade Estadual de Maringá, Brasil

² *The birth of a nation*

Franco afirma ainda que a maior parte dos filmes americanos é baseada em obras literárias, o que nos leva a considerar a literatura a grande parceira do cinema, em cuja história a associação com textos literários colaborou para o desenvolvimento de uma linguagem específica: no princípio com os letrados, e depois com o som e a montagem. Acrescentamos, neste caso, que a ficção, imbuída de fantasia e verossimilhança, é o ponto alto dos dois gêneros, o que pode significar que o filme está, de certa maneira, apoiado nas bases da prosa literária.

Comenta Hohlfeldt (1984:129) que “a relação entre literatura e cinema é muito antiga [...]” e lembra que aquela antecede a este. Ana Maria Balogh (1996: 24) afirma que “o Brasil não foge à regra, e a nossa filmografia é extremamente rica em adaptações”, atestando a importância de uma pesquisa pautada numa prática tão comum na cultura brasileira.

O CINEMA BRASILEIRO E LITERATURA: UMA RELAÇÃO HISTÓRICA

No início do século XX, essa preferência dos produtores e diretores por obras literárias deveu-se, em primeiro lugar, à dificuldade de se ter bons roteiristas. Mas ela pode ainda estar relacionada ao fato de se configurar como uma facilidade para a inclusão do elemento nacional na tela do cinema, além de possibilitar o uso de cenários naturais, o que tornava as filmagens menos dispendiosas, já que a construção de estúdios era inviável para a época. Acreditamos também que o aproveitamento da literatura pode estar relacionado ao fato de esta trabalhar temas já reconhecidos pelo público, o que o cinema, principalmente o comercial, também faz para se aproximar mais do espectador. E, como afirma Érika Bauer (informação verbal), “os cineastas buscam na literatura o contato com a cultura, uma forma de compreender o país e sua história”.³ É possível pensar nas vantagens expostas acima principalmente no que concerne à questão cultural e histórica da nação, o que se percebe na preferência por obras com temática relacionada ao elemento nacional.

Além disso, as transposições literárias para o cinema têm origem juntamente com o surgimento do cinema brasileiro. Nesse trajeto, as obras de José de Alencar têm estado presentes desde o início, como numa parceria entre um dos iniciadores da prosa ficcional no país (com ênfase para os traços da nacionalidade) e os iniciadores do cinema brasileiro.

Ainda na primeira década do século XX (em 1908), o primeiro romance brasileiro a chegar ao cinema foi *O Guarani*, de José de Alencar, sob o título *Os Guaranis*, produzido por Labanca, Leal e Cia. *O Guarani*, assim como grande parte dos romances adaptados para o cinema, trata do passado histórico da nação, o que pode explicar as suas várias adaptações para o cinema. Esse pode ser ainda um dos

³ Em entrevista, no dia 19 de fevereiro de 2005, em Brasília.

motivos de os produtores escolherem também outros romances de Alencar para servirem de argumento para a produção cinematográfica.

A proximidade entre as formas ficcionais da literatura e a ficção audiovisual também pode ser considerada relevante para justificar o fato de o cinema brasileiro ter nas formas literárias uma fonte inesgotável de inspiração. Poderíamos, neste momento, destacar que, segundo Andrew, “de todas as formas literárias, o romance é o mais próximo do cinema [...], introduz seus conceitos familiares de cinemático e não-cinemático” (2002: 103), mostrando a vida em suas várias nuances.

A partir de 1910, o cinema nacional tem várias produções ficcionais baseadas em textos literários. Vale ressaltar, nesse caso, que José de Alencar é um dos autores mais requisitados pelos produtores e diretores de cinema. Depois de *Os Guaranis* (1908), há muitas novas versões cinematográficas do romance *O Guarani*. Uma delas é feita por Paulo Benedetti, em 1912, mas baseada na ópera homônima⁴, de Carlos Gomes. Temos notícia de outra possível filmagem incompleta da ópera⁵ feita em 1909, por Auler.

Na seqüência veio *Inocência* (1915), de Vittorio Capellaro, baseada no romance homônimo de Taunay, e ainda *A moreninha* (1915), de Antônio Leal, inspirada na obra de Macedo. Além disso, em 1916 Vittorio Capellaro e Antonio Campos apresentaram mais uma versão do livro de Alencar, na qual o próprio diretor interpretou Peri, e Giorgina Marchiani fez Ceci. Participou ainda da produção um grupo de amadores italianos, familiares de Antônio Campos. Os índios eram representados por mulatos seminus pintados de amarelo e salpicados de penas. Da obra de Alencar, nesse momento, há ainda *A viúvina* (1916), do italiano Stamoto; *Lucíola* (1916), supostamente dirigida por Franco Magliani. Segundo Roberto Moura, Antonio Leal foi o responsável pela produção da versão desse “melodrama urbano baseado no texto de José de Alencar, com a atriz Aurora Fúlgida”, a qual “fez bastante sucesso, apaixonando a cidade e justificando filas que teriam que ser contidas pela polícia” (1987, p. 51).

Outra produção que marca o período é *O mulato*, de Aluísio Azevedo, que, no cinema, passou a intitular-se *O Cruzeiro do Sul* (1917), de Capellaro. Houve ainda *Iracema* (1919), também de Vittorio Capellaro. Segundo Rubens Machado (1987), Barros também realizou adaptações da literatura como *Iracema* (1919), com Adhemar Gonzaga no papel de Martin. No mesmo período, temos as produções de *Ubirajara* (1919), de Paulino Botelho; *O garimpeiro* (1920), de Capellaro; e *Os fareiros* (1920), de Miguel Milano, baseado num conto de Monteiro Lobato. Segundo informações de Fernão Ramos (1987), há outra versão de *O Guarani*, de 1920, feita por Alberto Botelho. E mais uma de 1926, também de Capellaro⁶. Há

⁴ Notícia dada por Guido Bilharinho (1997), fonte da maior parte das informações relacionadas às adaptações da literatura para o cinema.

⁵ Segundo informação de Fernão Ramos (1987).

⁶ O desencontro entre algumas informações nos faz acreditar que pode haver equívoco com relação ao número ou à data de produção das adaptações dos romances alencarianos para o cinema. De

ainda *A carne* (1924), de Leo Marten, e *A escrava Isaura* (1929), de Antônio Marques Costa Filho.

Temos abaixo quadro ilustrativo das produções cinematográficas baseadas em obras literárias no início do século XX e da história do cinema:

Título do romance	Autor do romance	Ano da produção	Diretor ou produtor	Título do filme
<i>O Guarani</i>	José de Alencar	1908	Labanca, Leal e Cia	<i>Os Guaranis</i>
<i>O Guarani</i>	José de Alencar	1908	Auler	<i>O Guarani</i>
<i>O Guarani</i>	José de Alencar	1912	Paulo Benedete	<i>O Guarani</i>
<i>Inocência</i>	Visconde de Taunay	1915	Vittorio Capellaro	<i>Inocência</i>
<i>A moreninha</i>	Joaquim Manoel de Macedo	1915	Antonio Leal	<i>A moreninha</i>
<i>O Guarani</i>	José de Alencar	1916	Vittorio Capellaro e Antonio Campos	<i>O Guarani</i>
<i>A viúvinha</i>	José de Alencar	1916	Stamoto	<i>A viúvinha</i>
<i>Lucíola</i>	José de Alencar	1916	Frnaco Magliane/ Anotônio Leal	<i>Lucíola</i>
<i>O mulato</i>	Aluísio Azevedo	1917	Vittorio Capellaro	<i>O cruzeiro do Sul</i>
<i>Iracema</i>	José de Alencar	1919	Vittorio Capellaro	<i>Iracema</i>
<i>Iracema</i>	José de Alencar	1919	Luis de Barros	<i>Iracema</i>
<i>Ubirajara</i>	José de Alencar	1919	Paulino Botelho	<i>Ubirajara</i>
<i>O Garimpeiro</i>	Bernardo Guimarães	1920	Vittorio Capellaro	<i>O garimpeiro</i>
<i>Os faroleiros</i>	Monteiro Lobato	1920	Miguel Milano	<i>Os faroleiros</i>
<i>O Guarani</i>	José de Alencar	1920	Alberto Botelho	<i>O Guarani</i>
<i>A carne</i>	Julio Ribeiro	1924	Leo Marten	<i>A carne</i>
<i>A escrava Isaura</i>	Bernardo Guimarães	1924	Antonio Marques Costa Filho	<i>A escrava Isaura</i>
<i>O Guarani</i>	José de Alencar	1926	Vittorio Capellaro	<i>O Guarani</i>

Quadro 1: A literatura no início da história do cinema nacional

Fonte: autora

Como se pode constatar, em quase vinte anos, dos dezoito filmes com inspiração literária produzidos no Brasil onze se basearam em obras de Alencar e seis em *O Guarani*, comprovando a estreita ligação do cinema com a arte literária do escritor e, em especial, com o romance *O Guarani* – uma narração da colonização e da hipótese do surgimento do homem brasileiro. A história do cinema nos mostra ainda que Alencar continuou, nas décadas seguintes, a atrair os produtores e diretores de cinema até 1996, quando Norma Bengell produziu a versão mais recente de *O Guarani*.

qualquer forma, vale ressaltar que a preferência pelo autor oitocentista é um forte indício da importância dos clássicos da literatura para a produção cinematográfica do primeiro momento.

É preciso enfatizar que grande parte das obras adaptadas para o cinema tinha em comum a representação do ideal de nacionalidade brasileira, com a exploração de imagens da floresta, do indígena, entre outras, além de serem fartas de aventura, elementos bastante freqüentes nas obras do Romantismo e do Realismo brasileiros, e que atraíam não só os cineastas como também o público espectador.

Esses são exemplos da ficção literária brasileira tornando-se ficção cinematográfica. Não somamos, nesse caso, os textos teatrais, nem os poéticos, e nem mesmo as obras estrangeiras que ou foram adaptadas ou inspiraram obras no cinema. A importância literária para as produções cinematográficas comprova-se, em primeiro lugar, pelo fato de, segundo Guido Bilharinho (1998), um dos gêneros de filmes das décadas de 10 e 20 ser rotulado de “baseado em romances brasileiros” (1998: 20). Os gêneros e os temas da época citados por Bilharinho são: 1) filmes patrióticos; 2) históricos; 3) baseados em romances brasileiros; 4) de crimes e criminosos; 5) ousados; 6) de caráter religioso; 7) desenho.

Segundo Rubens Machado,

os motivos desta presença da literatura podem ser explicados também pela dificuldade técnica na elaboração de roteiros, ou mesmo por uma estratégia de produção que busque transferência de status. [...] a ambientação dos romances e eventos históricos abordados sugere ou até exige tomadas ao ar livre, em grandes cenários naturais. [...] 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: 02).

A falta de recursos, que inviabiliza a construção de estúdios, e as dificuldades de produzir os roteiros em virtude da inexperiência dos nossos produtores aproximaram o cinema nacional da literatura. Esse aproveitamento pode ter contribuído para uma característica do início da filmografia nacional, ou seja, o aproveitamento da paisagem brasileira e da expressão cultural da nação – temas muito presentes nos romances de Alencar levados ao cinema.

Essa produção cinematográfica baseada em textos literários – principalmente em romances – diminuiu a partir da década de 1930, quando a conquista do som configurou-se como o fato mais importante do cinema, provocando a preferência por musicais, além dos dramas, das comédias, dos filmes de futebol e históricos.⁷

Não há como deixar de afirmar, entretanto, que a literatura não desapareceu das telas do cinema brasileiro. Nesse momento, baseado no romance *Senhora*, de Alencar, filmou-se, entre outros, *Onde a terra acaba* (1932), drama de Otávio Gabus Mendes. Mais uma vez Alencar é apresentado à grande tela. Houve também “*Alma do Brasil* (1932), de Líbaro Luxardo, extraído do livro *A retirada da Laguna* (1871), de

⁷ Vale lembrar que o primeiro filme a aproveitar a técnica do som foi *Acabaram-se os otários*, de Luís de Barros, de 1929.

Visconde de Taunay” (BILHARINHO, 1997: 55). Tivemos ainda uma nova versão de *Iracema*, do russo Jorge S. Konchin.

A década de 1940 não priorizou a literatura, uma vez que seu maior sucesso se deu com a chanchada, mas, entre os temas e gêneros usuais (comédia, comédia musical, drama, chanchada), tivemos alguns exemplos de uso do objeto literário pelo cinema. Adaptações importantes do período foram: *Pureza* (1940), baseado em obra homônima de José Lins do Rego, produzido por Chianca de Garcia, da *Cinédia*, com Paulo Gracindo, Grande Otelo e roteiro de Milton Rodrigues; *Romance de um mordedor* (1944), baseado em *Vovô Morungaba* (1938), de Galeão Coutinho, por José Carlos Burle; *Terra violenta* (1948), baseado em *Terras do sem fim* (1942), de Jorge Amado, por Paulo Machado, interpretado por Anselmo Duarte e Maria Fernanda; *Caminhos do Sul* (1949) é baseado em romance homônimo de Ivan Pedro de Martins, de 1946, por Fernando Barros.

Apesar da aparente preferência pelas obras contemporâneas, os cineastas não deixaram de requisitar os grandes clássicos do século XIX. Nesse momento foram filmados *O Cortiço* (1945), por Luís de Barros, conferindo à *Cinédia* um prêmio de direção e outro de produção. Houve ainda *A escrava Isaura* (1949), por Eurides Ramos; *Inocência* (1949), por Luís de Barros e Fernando de Barros, além de *Iracema* (1949), por Vittorio Cardinali e Gino Talamo.

O aproveitamento dos textos literários fez parte também da década de 50 do cinema. Dessa época há o drama psicológico *A sombra da outra* (1950), de Watson Macedo, baseado em *Elza e Helena* (1927), de Gastão Cruls. *Lucíola, anjo do lodo* (1951) é o resultado da adaptação feita por Adhemar Gonzaga, dirigido por Luís de Barros e estrelado por Virgínia Lane, o qual provocou escândalo por conta de uma cena de nudez. Segundo João Luís Vieira, a cena, “apesar de apenas insinuada por uma silhueta refletida na parede, foi o bastante não só para provocar sua interdição para menores de 18 anos, como para retirar o filme de cartaz, sob campanha pública liderada pelo então democrata-cristão Jânio Quadros” (1997: 171). A história da interdição do filme não foi longe, pois a defesa de intelectuais e o corte de uma cena de nudez levaram-no de volta à tela.

Ainda dessa década temos *Floradas na serra* (1954), drama baseado em obra homônima de Diná Silveira de Queirós (1938), por Luciano Salce; *Cara de fogo* (1958), de Galileu Garcia, proveniente do conto “Carantonha”, de Afonso Schmidt; *Chão bruto* (1958), de Dionísio Azevedo, adaptado do romance de mesmo nome de Hernani Donato; *Sinhá moça*⁸ (1953), de Tom Payne e Osvaldo Sampaio, uma adaptação do romance de Maria Dezzoni Pacheco; *Paixão de gaúcho* (1957), de Valter George Durst, baseado em *O gaúcho*, de Alencar, mais um exemplo da atração que o autor de *Lucíola* e *O Guarani* exerceu sobre os cineastas brasileiros.

Além dos dramas supracitados, houve algumas comédias inspiradas em literatos: *O comprador de fazendas* (1951), baseado em Monteiro Lobato, dirigido

⁸ Segundo Afrânio Mendes Catani (1987), esse é um filme histórico.

por Alberto Pieralisi; e *Ossos, amor e papagaio* (1956), de Carlos Alberto, Sousa Barros e Cesar Memolo Jr, baseado no conto “A Nova Califórnia”, de Lima Barreto.⁹ Do gênero policial destacou-se *Presença de Anita* (1951), de Ruggero Jacobbi, extraído do romance de Mário Donato (1948). Devemos citar ainda *O saci* (1953), filme infantil baseado em Monteiro Lobato, produzido por Rodolfo Nanni.

Romances de sucesso transpostos para as lentes cinema-novistas foram: *Vidas secas* (1963), de Néelson Pereira dos Santos; *Ganga zumba* (1963), a partir do romance homônimo de João Felício dos Santos (1962), por Calos Diegues; *Menino de engenho* (1965), baseado em José Lins do Rego, por Valter Lima Júnior; *O padre e a moça* (1966), de Joaquim Pedro de Andrade, a partir de um texto de Carlos Drummond de Andrade; *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1966), de Roberto Santos Rosa, do conto homônimo incluído em *Sagarana* (1946), de Guimarães Rosa. Segundo Afrânio Mendes Catani, este último filme “narra o lento processo de recuperação e transformação de um arrogante vaqueiro, que se vê humilhado de forma brutal. A imagem do Nordeste e o universo do cangaço, como pólos de atração do personagem excluído de seu meio social, estão presentes neste filme” (1987: 351).

Uma produção de relevância do período foi *Macunaíma* (1969), baseado no romance de mesmo título de Mário de Andrade (1928), por Joaquim Pedro de Andrade, considerado o início de uma série de muitos filmes representativos da História do Brasil. Há ainda *Seara vermelha* (1963), de Jorge Amado (1946), por Alberto D’Aversa; *O grito da terra* (1964), baseado em obra homônima de Ciro de Carvalho Leite, por Olnei São Paulo; e *Selva trágica* (1964), do romance de Hernani Donato, por Roberto Faria. É importante ressaltar que os filmes adaptados da prosa de ficção literária pelos cineastas cinema-novistas, na sua maioria, tiveram o mérito de agradar aos críticos da arte cinematográfica.

São dramas produzidos também no período: *Esse rio que eu amo* (1961), “composto de episódios baseados em contos de Aníbal Machado (“A morte da porta-estandarte”), Machado de Assis (“Noite de almirante”) e Orígenes Lessa (“Duas estórias”)” (BILHARINHO, 1997: 96). Citamos ainda *Viagem aos seios de Duília* (1964) e *O menino e o vento* (1966), a partir de contos de Aníbal Machado; *Crônica da cidade amada* (1965), inspirado, segundo Bilharinho (1997), em várias histórias da literatura brasileira, sendo esses quatro dramas de Carlos Hugo Christensen.

Outro exemplo de adaptação literária para o cinema é *Um ramo para Luísa* (1964), de J. B. Tanko, inspirado em romance de José Condé; *Viagem ao fim do mundo* (1967), de Fernando Coni Campos, inspirou-se em *Memórias póstumas de*

⁹ Nesse período surgiu um dos maiores diretores e comediantes do cinema brasileiro: Mazzaropi. É também nesse momento que se justifica o talento da dupla Oscarito e Grande Otelo. Precisamos ressaltar ainda o fato de ter sido a chanchada o gênero cinematográfico mais cultivado na década.

Brás Cubas; e *Um homem e sua jaula* (1968) é proveniente do romance *Matéria de memória* (1962), de Carlos Heitor Cony.

De Maurice Capovilla há a transposição do romance *Bebel que a cidade comeu*, de Inácio Loyola Brandão, com o novo título de *Bebel, a garota propaganda* (1967). Com base no romance de Carlos Heitor Cony, Gerson Tavares fez *Antes, o verão* (1968). *Bonitinha, mas ordinária* (1963), de José Pereira de Carvalho, foi baseado em Nelson Rodrigues, e *Capitu* (1968), de Paulo César Saraceni, foi feito com base em *Dom Casmurro*.

Das comédias, vale a pena destacar *O homem nu* (1967), de Roberto dos Santos, baseado em conto homônimo de Fernando Sabino. Do gênero policial cita-se *Morte em três tempos* (1964), de Fernando Coní Campos, inspirado em “Estranha morte de Luba”, de Luís Coelho. Do *Nordestern* (filmes de cangaço), tivemos *O cabeloira* (1963), de Milton Amaral, a partir de romance de Franklin Távora.

Na década de 70, apesar da forte presença do cinema experimental e do sucesso da pornochanchada, foi no chamado cinema convencional que pudemos encontrar alguma resposta acerca da transposição da literatura para o cinema. No drama produziu-se *Como era gostoso o meu francês* (1971), que explorou o mesmo tema da crônica do descobrimento *Viagem ao Brasil*, de Hans Staden; *Tenda dos milagres* (1977), de título homônimo ao da obra de Jorge Amado, na qual se inspirou Néelson Pereira dos Santos, produtor dos dois filmes citados. Santos também foi buscar inspiração em *O alienista*, de Machado de Assis, para realizar *Asilo muito louco* (1970).

Citamos ainda *São Bernardo* (1971), de Leon Hirszman, inspirado em Graciliano Ramos; *Guerra conjugal* (1974), de Joaquim Pedro de Andrade, baseado em contos de Dalton Trevisan; *Lúcia McCartney, uma garota de programa* (1970), de David Neves, a partir de contos de Rubem Fonseca. De Roberto Santos temos *As Três mortes de Solano* (1975), baseado no conto “A Caçada”, de Lygia Fagundes Telles. Citamos também *Doramundo* (1976), de João Batista de Andrade, inspirado no romance de mesmo nome de Geraldo Ferraz (1956); *A casa assassinada* (1970), de Paulo César Saraceni, proveniente do trabalho feito a partir do romance *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso.

Do período ainda constam *Sagarana, o duelo* (1973), de Paulo Tiago; *Os condenados* (1973), inspirado em romance homônimo de Oswald de Andrade, de 1922, por Zelito Viana; *A estrela sobe* (1974), do romance de Marques Rebelo, por Bruno Barreto; *Fogo morto* (1976), por Marcos Farias. De Alencar destacamos *Lucíola, o anjo pecador* (1975), produzido por Alfredo Palácios e A. P. Galante, com roteiro e direção de Alfredo Sternheim, fotografia e câmera de Antônio Meliande, cenografia e figurinos de Laonte Klava. E ainda: Fauze Mansur dirigiu uma nova versão de *O Guarani* (1979), de David Cardoso. Carlos Coimbra realizou *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1977), com Helena Ramos no papel principal. Essas três últimas produções são da *Servicini*, de Galante.

Poderíamos citar também que Eduardo Escorel faz *Lição de amor* (1975), inspirado no romance *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade. Roberto Palamari e Antônio Calmon foram responsáveis por *O predileto* (1975), baseado em obra *Totônio Pacheco*, de João Alfonsus. Há também *A lenda de Ubirajara* (1975), mais um filme feito a partir de uma obra de Alencar, por André Luís de Oliveira. Na comédia temos *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto.

Segundo Ramos, a partir de 1974 as produções cinematográficas baseadas na literatura e na história compreendem grande parte das produções do período: “O pós-74 é pródigo em adaptações literárias, em retomadas de momentos da história e cultura brasileiras” (1987: 422). Nesse contexto, até os filmes eróticos aderem à literatura. Ortiz Ramos comenta que

[...] uma paixão violenta por José de Alencar parece assolar o setor na aproximação com o oficialismo cultural. E o clima erótico penetra em produções como *Um Homem célebre* (dir. de Miguel Farias Jr, a partir de Machado de Assis, 1976), ou *O Cortiço* (dir. de Francisco Ramalho Jr, 1979), com astros de telenovela como Bethy Faria e Mário Gomes. São todos filmes que trazem na sua estrutura os germes do oportunismo e da voracidade comercial, cristalizando o que podemos chamar de “cultura de ocasião”, num namoro simultâneo com mercado e Estado (RAMOS, 1987: 423).

O incentivo do governo e a opção por textos literários e históricos estiveram também relacionados às propostas de incentivo ao cinema e ao surgimento da Embrafilme (1974-1990), que, nesse contexto, representou o governo no apoio às produções nacionais, sobretudo aquelas vinculadas à ideologia da classe média, da elite e do Estado brasileiro.

A longa coleta de filmes adaptados da literatura já é uma evidência da extensa produção do período, principalmente no que se refere às muitas obras patrocinadas pela Embrafilme, o que não exclui produções de elevado nível artístico. Acrescentamos ainda que, nesse momento, foi explorada a maior parte dos gêneros iniciados anteriormente, além de novos gêneros, como a ficção científica.

A década de 1980, entretanto, foi um momento de afirmação do drama como gênero de maior relevância nas produções de valor crítico, apesar do grande influxo do pornô. Entre os dramas produzidos no período, tivemos alguns provenientes das adaptações de textos literários: *Memórias do cárcere* (1983), do romance de Graciliano Ramos; *Sargento Getúlio* (1983), do romance de João Ubaldo Ribeiro, por Hermano Penna; *Gabriela* (1983), de Jorge Amado, por Bruno Barreto; *O beijo da mulher aranha* (1985), de Manuel Puig, por Hector Babenco; *Luzia Homem* (1987), do romance de Domingos Olímpio, por Fábio Barreto; *Jubiabá* (1986), baseado no romance de Jorge Amado, os dois últimos de Néelson Pereira dos Santos.

De Hector Babenco, *Pixote, a lei do mais fraco* (1980) foi baseado no romance *Infância dos mortos*, de José Louzeiro. Desse período ainda temos *Brás Cubas* (1985), de Júlio Bressane, inspirado na obra de Machado de Assis; *Quarup* (1989), de

Rui Guerra, a partir do romance homônimo de Antônio Callado (1967); *Noites do sertão* (1984), de Carlos Alberto Prates Correia, inspirado na novela “Buritis”, de *Corpo de baile* (1956), de Guimarães Rosa; *Quincas Borba* (1986), de Roberto Santos, baseado no romance homônimo de Machado de Assis; *Inocência* (1982), de Walter Lima Júnior, a partir de obra homônima de Visconde de Taunay; *A hora da estrela* (1985), de Susana Amaral, inspirada em texto homônimo de Clarice Lispector, entre outros. Poderíamos afirmar que as adaptações literárias do período foram mais freqüentes entre os dramas, que, aliás, foi o gênero mais reconhecido pela crítica, tentando amplo diálogo com o público.

Na década de 90, a literatura continuou sendo uma aliada do cinema nacional. A história e as paisagens nacionais, bem trabalhadas por grandes literatos, constituíram um atrativo para a conquista do público. Das produções do período é o drama que mais uma vez se destaca como principal gênero. São adaptações do momento *A terceira margem do rio* (1994), de Néelson Pereira dos Santos, da obra de Guimarães Rosa; *A causa secreta* (1994), de Sérgio Bianchi, baseado em conto homônimo de Machado de Assis, do livro *Várias histórias*; *As meninas* (1995), de Emiliano Ribeiro, inspirado em romance de mesmo nome de Lygia Fagundes Telles, de 1973; *Quatrilho* (1995), do romance de José Clemente Pozentato, por Fábio Barreto.

Realçamos que 88 anos depois da primeira adaptação de *O Guarani* (1996) para o cinema, Norma Bengell retomou o tema e levou a história de Peri e Ceci mais uma vez para as telas do cinema brasileiro. É ainda desse período *Tieta* (1996), de Carlos Diegues, proveniente do conhecido romance de Jorge Amado; *O que é isso companheiro?* (1996), de Bruno Barreto, inspirado em romance do mesmo nome de Fernando Gabeira; *Um céu de estrelas* (1996), de Tata Amaral, baseado em obra homônimo de Fernando Bonassi; *Sombras de julho* (1996), de Marco Altberg, inspirado na obra de Carlos Herculano Lopes; *Polícarpo Quaresma, herói do Brasil* (1997), de Paulo Tiago, a partir de *Triste fim de Polícarpo Quaresma* (1916), de Lima Barreto; *Guerra de Canudos* (1997), de Sérgio Resende, baseado no romance *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha; *A ostra e o vento* (1997), de Walter Lima Júnior, inspirado no romance homônimo de Moacir C. Lopes, de 1964; *Bela dona* (1997), de Fábio Barreto, baseado no romance *Riacho doce* (1939), de José Lins do Rego. Temos ainda *O enfermeiro* (1998), de Machado de Assis, por Mario Farias e *Estorvo* (2000), de Chico Buarque, por Ruy Guerra. No gênero comédia citamos *O homem nu* (1996), de Hugo Carvana.

A partir dessa década, foram aproveitados textos de vários estilos de épocas, para fazer um retrato histórico do país, anteriormente registrado nas páginas dos romances. Esse aproveitamento é coerente com o momento, em que as questões relacionadas à cultura das nações são prioritárias para os grandes críticos e produtores das artes. Tudo isso ainda contribui para a divulgação dos costumes nacionais, assim como para a valorização da cultura e da história brasileira. Num

período mais recente, a literatura continua sendo aproveitada, mas agora nos parece que a preferência pelas obras do século XX se faz notória.

Temos a seguir quadro ilustrativo de algumas adaptações literárias para o cinema no fim do século XX:

Título do romance	Autor do romance	Ano da produção	Diretor ou produtor	Título do filme
<i>A terceira margem do rio</i>	Guimarães Rosa	1994	Nelson Pereira dos Santos	<i>A terceira margem do rio</i>
<i>A causa secreta</i>	Machado de Assis	1994	Sérgio Bianchi	<i>A Causa secreta</i>
<i>As meninas</i>	Lygia Fagundes Telles	1995	Emiliano Ribeiro	<i>As meninas</i>
<i>Quatrilho</i>	Clemente Pozentato	1995	Fábio Barreto	<i>Quatrilho</i>
<i>O Guarani</i>	José de Alencar	1996	Norma Bengell	<i>O Guarani</i>
<i>Tieta</i>	Jorge Amado	1996	Carlos Diegues	<i>Tieta</i>
<i>O que é isso companheiro?</i>	Fernando Gabeira	1996	Bruno Barreto	<i>O que é isso companheiro?</i>
<i>Um céu de estrelas</i>	Fernando Bonassi	1996	Tata Amaral	<i>Um céu de estrelas</i>
<i>O homem nu/A nudez da verdade</i>	Fernando Sabino	1996	Hugo Carvana	<i>O homem nu</i>
<i>Sobras de julho</i>	Carlos Herculano Lopes	1996	Marco Altberg	<i>Sobras de julho</i>
<i>Triste fim de Polícarpo Quaresma</i>	Lima Barreto	1997	Paulo Tiago	<i>Polícarpo Quaresma, herói do Brasil</i>
<i>Os sertões</i>	Euclides da Cunha	1997	Sérgio Resende	<i>Guerra dos Canudos</i>
<i>A ostra e o vento</i>	Moacir C. Lopes	1997	Valter Lima Junior	<i>A ostra e o vento</i>
<i>Riacho doce</i>	José Lins do Rego	1997	Fábio Barreto	<i>Bela dona</i>
<i>O enfermeiro</i>	Machado de Assis	1998	Mario Farias	<i>O enfermeiro</i>
<i>Estorvo</i>	Chico Buarque	2000	Ruy Guerra	<i>Estorvo</i>

Quadro 2: A literatura brasileira no cinema

Fonte: autora

O quadro acima ilustra bem o fato de que, nos últimos anos, tanto quanto nos primeiros anos da história do cinema, a literatura foi fonte de inspiração relevante para os produtores do audiovisual. Em sete anos de produções cinematográficas, constatamos 16 transposições da literatura para o cinema. Poderíamos citar ainda muitas outras baseadas na literatura se nos detivéssemos apenas nesse aspecto. Aliás, a atração dos cineastas pela ficção literária parece ter aumentado

significativamente nas últimas décadas do século XX, proporcionalmente às produções do período.

AS TRANSPOSIÇÕES DE *O GUARANI* – UM EXEMPLO DA ATRAÇÃO DO CINEMA PELA FICÇÃO LITERÁRIA

Em *Como e por que sou romancista*, Alencar confessa que iniciou sua carreira de romancista com a publicação de dois singelos romances românticos: *Cinco minutos* e *A viúvinha*. Seu grande sucesso, porém, foi *O Guarani*, lançado em 1857, que revelou seu talento admirável, mostrando que “não era um principiante a hesitar na solução desse ou daquele problema narrativo”, mostrando-se, logo de início, “um romancista senhor de seu ofício, dono de uma técnica que não fora antes revelada e, mesmo depois, só seria ultrapassada por Machado de Assis” (COUTINHO, 1986: 254). O mesmo romance que o consagrou como exímio contador de histórias também foi o mais adaptado pelos cineastas brasileiros do início do século XX. As várias adaptações de *O Guarani* para o cinema demonstram a grande relevância de Alencar para a história da sétima arte brasileira.

Para desvendarmos as razões de tantas transposições de *O Guarani* para o cinema, em primeiro lugar devemos rever a importância do elemento nacional para as produções em questão, já que o maior projeto de Alencar foi promover a construção de uma identidade nacional por meio da ficção literária. *O Guarani* apresenta uma narração heróica das peripécias de Peri nos tempos do Brasil-colônia, em que o índio da tribo Goitacás supera inúmeros obstáculos para salvar a amada Cecília dos inimigos: a tribo dos aimorés e os agregados revoltosos, comandados por Loredano, aventureiro e ex-carmelita. Na ficção de Alencar, o amor de Ceci e Peri sugere a união do índio com o europeu e a origem do primeiro representante da nação. Na trama cinematográfica, a história da colonização do país está evidenciada na obra e na paisagem que apresenta.

Outro dado importante diz respeito à estrutura do romance, que, sendo baseada na fórmula do folhetim oitocentista, apresenta uma visão maniqueísta da luta entre o herói e seus inimigos, aspecto que também coincide com a fórmula hollywoodiana da ficção. Além disso ocorre o *happy end*, bastante usual no romance folhetim e nos filmes de bilheteria. Assim, o narrador sugere que, após derrotar os inimigos e salvar Cecília, Peri é recompensado com o amor¹⁰. O romance conclui-se com o fechamento da fórmula adotada posteriormente por Hollywood, contendo o equilíbrio inicial, a ruptura, o sofrimento, o encontro providencial, o suspense e o final feliz.

Outros aspectos folhetinescos do romance tidos como ideais para a transposição para o cinema são a técnica do corte, o uso da analepse e da prolepse, da aventura, do suspense e do heroísmo dos protagonistas, configurando

¹⁰ Acerca da união dos protagonistas tratamos no capítulo da análise.

características bem aproveitadas pelos cineastas. Relevante também é a linguagem popular utilizada pelo autor romântico, facilitando a versão para o outro meio de comunicação de massa. A clareza das palavras do narrador de Alencar traz à tona uma pintura do cenário nacional do tempo da colonização.

As primeiras palavras expostas na obra esboçam a maestria lingüística do autor, capaz de descrever a paisagem nacional sob o prisma do ideal romântico de nação. Vejamos a seguir o trecho em que o rio Paquequer é descrito pelo autor, compondo uma cena aproveitada com bons resultados pela produtora do filme em 1996:

De um dos cabeços da *Serra dos Órgãos* desliza um fio de água que se dirige para o norte, e engrossado com os mananciais que recebe no seu curso de dez léguas, torna-se caudal. É o *Paquequer*: saltando de cascata em cascata, enroscando-se como uma serpente, vai depois de espreguiçar na várzea e embeber no Paraíba, que rola majestosamente em seu vasto leito (ALENCAR, 1995: 15).

O trecho citado compõe um dado do retrato da natureza local, enfatizando, com figuras de estilo como a metonímia, a prosopopéia e a hipérbole, as riquezas naturais que circundam a fortaleza dos Mariz. São muitas cascatas por onde saltam “majestosamente” as águas límpidas de correntezas caudais provenientes de um dos cabeços da Serra.

As palavras citadas acima, expõem traços humanizantes da natureza e um ritmo capaz de pontuar cada movimento das águas cristalinas do Paquequer, servem ainda como argumento para a conquista dos leitores do romance publicado no rodapé do *Diário do Rio de Janeiro*. “Foi o *Guarani*, que escrevi dia por dia para o folhetim do *Diário*, entre os meses de fevereiro e abril de 1857, se bem me recordo” (ALENCAR, 1959: 147).

O modo de descrever as paisagens brasileiras num período em que os europeus desbravaram as terras longínquas aguça a curiosidade dos leitores, que, no auge das produções folhetinescas, formaram filas na Corte brasileira para descobrir o que se passaria na tira seguinte do romance publicado diariamente. Foi o que desejou Alencar quando escreveu *O Guarani*. O resultado não poderia ser melhor, pois a cada página seu romance causava furor nos leitores da época.

O suspense acerca do destino das personagens foi outro elemento marcante da obra, atribuindo ao primeiro grande sucesso de Alencar uma característica interessante para as obras transpostas no cinema. Um pouco desse suspense buscamos na cena da caçada que começa com a descrição de Peri. O narrador apresenta-o: “Em pé, no meio do espaço que formava a grande abóbada de árvores, encostado a um velho tronco decepado pelo raio”. É em meio a esse painel vivo da natureza que os leitores podem visualizar o perfil do “índio na flor da idade”. Expondo a beleza e a altivez, características marcantes do herói, temos um retrato

do indígena local no período da colonização. “Sobre a alvura diáfana do algodão, a sua pele, cor de cobre, brilhava com reflexos dourados [...]”. A coragem é apresentada de modo a explorar o perfil heróico de Peri. De “talhe delgado e esbelto [...]”, Peri enfrenta o animal selvagem que “ali por entre a folhagem [...]” deixava entrever suas “ondulações felinas de um dorso negro, brilhante, marchetado de pardo”. As palavras de Alencar, nesse momento, dão certo ar de suspense lírico à narrativa, mostrando que “durante um curto instante, a fera e o selvagem mediram-se mutuamente, com os olhos nos olhos um do outro [...]” (1995: 28). Nesse trecho enfatizam-se o suspense, a emoção, o pitoresco e a coragem do protagonista, constituindo outra vez elementos muito propícios para o cinema.

Também interessante para a ficção cinematográfica é o uso da analepse, que pode ser aproveitada como *flashback*¹¹ no filme. No capítulo “Iara”, por exemplo, Peri tem a palavra para narrar a história de sua tribo. E começa dizendo: “Era o tempo das árvores de ouro. A terra cobriu o corpo de Ararê, e as suas armas, menos o seu arco de guerra” (1995:95). Nesse instante, o leitor/espectador deleita-se com a história do herói e com a bravura da tribo Goitacás exposta na poesia de Alencar. De modo similar, em muitas outras passagens há o retorno a episódios importantes para a composição do perfil das personagens e para o desvendamento de mistérios concernentes a elas e aos fatos narrados.

O costume indígena é um elemento utilizado por Alencar para a composição da nacionalidade explorada na obra e que também pode servir de argumentos na tela cinematográfica, especialmente quando aproveitado como elemento exótico. O capítulo “A revelação” mostra Peri entregando-se à morte para salvar Cecília dos inimigos. O plano do herói era envenenar seu corpo e servir de alimento aos aimorés, o que só seria possível, segundo Alencar, porque “o costume dos selvagens, de não matar na guerra o inimigo e de cultivá-lo para servir ao festim da vingança, era para Peri uma garantia e uma condição favorável à execução do seu projeto” (1995:245). Trata-se de um episódio que nos remete à antropofagia dos índios brasileiros, a qual, desde a narração dos primeiros viajantes, chama a atenção dos estrangeiros sobre o país, por seu aspecto exótico.

Além do heroísmo de Peri, que a cada página está envolvido em uma nova aventura, correndo “mil perigos, arriscando-se a despedaçar-se nas pontas dos rochedos e a ser crivado pelas flechas dos selvagens [...]” (1995:197), outro elemento bem aproveitado pelo cinema são as batalhas entre os aimorés e os habitantes do Paquequer, e aquelas entre os aventureiros companheiros de Loredano e os homens de Aires Gomes. Para esses homens bravios, “Morrer com as armas na mão, batendo-se contra o inimigo, era para eles uma coisa natural, uma idéia a que sua vida de aventuras e de perigos os tinha afeito” (1995:251). A coragem

¹¹ Cena que revela algo do passado, para lembrar, situar ou revelar enigmas.

e a destreza desses homens são exemplificadas na descrição da luta comandada por D. Álvaro, no capítulo VII, “Peleja”, do romance de Alencar:

Álvaro e os seus nove companheiros divididos em duas colunas de cinco homens, com as costas apoiadas às costas uns dos outros, estavam cercados por mais de cem Aimorés que se precipitavam sobre eles com um furor selvagem.

Mas as ondas dessa torrente de bárbaros que soltavam bramidos espantosos iam quebrar-se contra essa pequena coluna, que não parecia de homens, mas de aço; as espadas jogavam com tanta velocidade que a tornavam impenetrável; no raio de uma braça o inimigo que se adiantava caía morto (1995:257).

A cena descrita pelo narrador mostra, por meio da hipérbole típica da linguagem do autor, o heroísmo de D. Álvaro e de seus comandados. Outro elemento bastante aproveitável para as produções cinematográficas, e que encontramos no romance alencariano, é o vilão. Loredano, homem sarcástico, astuto, forte e de espírito mordaz, é caracterizado da seguinte forma:

Um rosto moreno, coberto por uma longa barba negra, entre a qual o sorriso desdenhoso fazia brilhar a alvura de seus dentes; olhos vivos, a fronte larga, descoberta pelo chapéu desabado que caía sobre o ombro; alta estatura, e uma constituição forte, ágil e musculosa, eram os principais traços deste aventureiro (1995:24).

O vilão é um homem inteligente, forte e formado pela religião – ex-carmelita –, mas desprovido de crença, capaz de qualquer ação vil para conseguir o tesouro desejado, mostrando-se disposto a roubar, enganar e matar para alcançar seus objetivos. É o que se percebe nas palavras a seguir: “Fez um gesto a Rui Soeiro e a Bento Simões para que o seguissem; e apertando ao seio o fatal pergaminho, causa de tantos crimes, lançou-se pelo campo” (1995:109).

A presença provocadora de Loredano, grande orador instruído pelos monges carmelitas, possuindo na alma “a força de resolução e a vontade indomável capaz de querer o impossível e de lutar contra o céu e a terra para obtê-lo [...]” (1995:86), valoriza a astúcia do protagonista – Peri que precisa usar de seus conhecimentos acerca da floresta natural para salvar sua amada e defender a casa do amigo colonizador. Não é por acaso que Peri descobre o plano do vilão e previne o amigo D. Álvaro dos perigos que correm os habitantes da casa.

Entre Peri e Loredano também se dá a disputa por Ceci. Apaixonado pela mocinha, o vilão põe tudo a perder ao desejá-la para si:

A imagem dessa bela menina, casta e inocente, produziu naquela organização ardente e por muito tempo comprimida o mesmo efeito da faísca sobre a pólvora. [...] Sentiu que essa mulher era tão

necessária a sua existência quanto o tesouro que sonhara (1995:101).

Ceci é a heroína desejada por Loredano, Álvaro e Peri. Assim, “os longos cabelos loiros”, “os grandes olhos azuis”, “os lábios vermelhos e úmidos”, o “hálito doce e ligeiro” e “a tez alva e pura” compõem o perfil ideal da heroína romântica que exerce atração sobre os três homens, compondo mais um argumento ideal para a trama cinematográfica.

Um amor diferente do que sentem Álvaro e Loredano é compartilhado pelos protagonistas. Ceci e Peri são impulsionados pelo sentimento mútuo, conforme determinam as perspectivas românticas. É por intermédio de um amor casto que os heróis conseguem se salvar da morte, enfrentando as forças da natureza e do homem para concretizá-lo.

O final trágico e, ao mesmo tempo, heróico e promissor dos habitantes do Paquequer atribui à narrativa um sentido de continuidade. Assim, “quando o sol, erguendo-se no horizonte, iluminou os campos, um montão de ruínas cobria as margens do Paquequer [...]” (1995:273), indicando que a vida continuaria em outro lugar. As cenas que se seguem mostram exclusivamente os heróis marchando em direção a um novo recanto, o que constitui mais um elemento para comprovar a relação entre os elementos folhetinescos e os cinematográficos.

A descrição dos rios e das árvores passa a ser o cenário ideal para os acontecimentos que se seguem. É no alto da palmeira que os heróis se aproximam, numa demonstração de ternura e bons sentimentos. Assim, “ela embebeu os olhos nos olhos de seu amigo, e lânguida reclinou a loura fronte. [...] Fez-se no semblante da virgem um ninho de castos rubores e límpidos sorrisos: os lábios abriram como as asas purpúreas de um beijo soltando o vôo” (1995:296). Os gestos da heroína são glamorizados pelas metáforas do autor, que compara os lábios e o semblante da virgem a asas e ninhos, compondo assim um cenário perfeito para a explosão sentimental entre o indígena e a filha do colonizador, e sugerindo que dessa união nasceria uma nova raça. O índio, o português e a terra formariam, então, o Brasil dos mestiços.

O romance de Alencar, no seu ímpeto de alcançar os leitores dos jornais em 1857, apresenta muitos elementos desenvolvidos depois pelo cinema, tendo a presença do vilão, oposto ao herói, como algo fundamental para a ruptura e para dar à ficção a dramaticidade necessária à tematização do mito do sonho norte-americano perpetuado no cinema hollywoodiano, por meio de uma fórmula com aparência de universal. Tudo isso nós encontramos na história de Peri e Ceci, confirmando que o filme, assim como o romance, é uma descrição romantizada da história da nação, outro argumento muito utilizado pelo cinema norte-americano de hoje e de todos os tempos. É tendo em vista esses elementos que muitos cineastas levaram a trama alencariana à grande tela, e que Norma Bengell (1996) transpôs o romance *O Guarani* para o cinema.

CONCLUSÃO

A partir das observações e dos dados apresentados acima, reiteramos que grande parte das adaptações da literatura para o cinema se dá a partir de obras literárias consagradas pela mídia e junto ao público, comprovando que o cinema aproveitou a literatura consagrada para se afirmar diante do público e da crítica, e que a literatura popularizou-se com sua exposição nas telas do cinema. Trata-se de adaptações que se dão também por coincidências entre as estruturas da trama literária e as da cinematográfica, ou em virtude do aproveitamento de argumentos pertinentes a ambos. Exemplos dessa afirmação são as transposições dos romances de Alencar, que deram origem a 21 filmes durante a história da cinematografia nacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.
- BALOGH, A. M. **Conjunções, disjunções, transmutações**: da literatura ao cinema e à TV. São Paulo: Annablume; ECA-USP, 1996.
- BAUER, Erika. **Érika Bauer**: depoimento. [fev.2005]. Entrevistadora: M. S. Corsi, 2005. 1 cassete sonoro (60 min).
- BILHARINHO, Guido. **Cem anos de cinema brasileiro**. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 1997.
- _____. **O cinema Brasileiro nos anos 80**. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2002.
- _____. **O cinema Brasileiro nos anos 90**. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2000.
- CATANI, Afrânio Mendes. A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955). In: RAMOS, F. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do livro, 1987. p. 189-298.
- FRANCO, M. da S. Uma invenção dos diabos. In: AVERBUCK, L. (Org.). **Literatura em tempo de cultura de massa**. São Paulo: Nobel, 1984. p. 113-126.
- HOHLFELDT, A. Cinema e literatura: liberdade ambígua. In: AVERBUCK, L. (Org.). **Literatura em tempo de cultura de massa**. São Paulo: Nobel, 1984. p. 127-150.
- MACHADO, Rubens. O cinema paulistano e os ciclos regionais Sul-Sudeste (1912-1933). In: RAMOS, F. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do livro, 1987. p. 97-128.

MOURA, Roberto. A bela época do cinema (primórdios-1912). In: RAMOS, F. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do livro, 1987. p. 9-62.

RAMOS, Fernão. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do livro, 1987.

_____. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: RAMOS, F. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do livro, 1987. p. 299-398.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

_____. O cinema brasileiro contemporâneo (1955-1970). In: RAMOS, F. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do livro, 1987. p. 399-454.

VIEIRA, João Luís. L. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, F. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do livro, 1987. p. 129-188.

CINEMA AND LITERATURE: ALLIES IN THE CONSTRUCTION OF THE SEVENTH NATIONAL ART

ABSTRACT : Considering the great number of literary plots transposed to film, this article presents a history of the Brazilian cinema with literature as an important ally of directors and producers, in which adaptation is practice is as common as to produce films. Thus, in the sequence, we resume some transpositions derived from literature as a way to demonstrate the importance of literary art for the formation of Brazilian art film.

Key words - literature; cinema; transposition; national.

Recebido em 08 de maio de 2012; aprovado em 19 de julho de 2012.