

**Cinema e Literatura: Análise Comparativa do Cinema Brasileiro e do Espanhol,  
de 1896 a 1920**

**Cinema and Literature: Comparative analysis of Brazilian and Spanish Cinema,  
From 1896 to 1920**

**Naiara Sales Araújo**

Doutorado em Literatura Comparada pela London Metropolitan University  
Professora da Universidade Federal do Maranhão  
E-mail: [naiara.sas@gmail.com](mailto:naiara.sas@gmail.com)

**Oswaldo Lorenzo Quiles**

Doutor em Ciências da Educação pela Universidad Nacional de Educación a Distancia  
Professor da Facultad de Educación y Humanidades de Melilla  
E-mail: [Oswaldo@ugr.es](mailto:Oswaldo@ugr.es)

**Endereço: Naiara Sales Araújo**

Universidade Federal do Maranhão, Centro de Ciências  
Humanas. Avenida dos Portugueses – Bacanga, 65085-  
580 - São Luís, MA – Brasil

**Endereço: Oswaldo Lorenzo Quiles**

Facultad de Educacion y Humanidad de Mellila,  
Santander, 1 C.P. 52005 Melilla (Melilla), España.

**Editor Científico: Tonny Kerley de Alencar Rodrigues**

**Artigo recebido em 01/03/2017. Última versão  
recebida em 14/04/2017. Aprovado em 15/04/2017.**

**Avaliado pelo sistema Triple Review: a) Desk Review  
pelo Editor-Chefe; e b) Double Blind Review  
(avaliação cega por dois avaliadores da área).**

**Revisão: Gramatical, Normativa e de Formatação**

## RESUMO

O presente estudo tem como objetivo fazer uma análise comparativa do surgimento do cinema no Brasil e na Espanha, levando em consideração os fatores socioculturais e econômicos destes dois países, nos anos de 1896 a 1920, bem como a relação desta nova manifestação artística com a literatura, apontando para possíveis contribuições das narrativas literárias para o desenvolvimento, ou subdesenvolvimento, das produções cinematográficas nacionais. Para atingir esse objetivo, foi feito um levantamento bibliográfico da história do cinema no Brasil e na Espanha levando em consideração informações sem registros formais, mas possíveis de resgates a partir de registros informais. Os resultados apontam para uma importante contribuição da Literatura, nas primeiras décadas de existência do cinema, sobretudo na Espanha, onde havia um sistema literário mais estruturado e uma agenda que priorizava as produções nacionais. No Brasil, essa contribuição foi pouco significativa, visto que o cinema, por ser reconhecido como uma atividade estrangeira, não fazia parte da agenda artística nacional.

**Palavras-Chave:** Brasil. Espanha. Cinema. Literatura.

## ABSTRACT

The present study aims to draw a comparative analysis of the emergence of cinema in Brazil and Spain, taking into account the socio-cultural and economic factors of these two countries, from 1896 to 1920, as well as the relation of this new artistic manifestation with literature, pointing to possible contributions of literary narratives to the development, or underdevelopment, of national cinematographic productions. To this end, it was made a bibliographical survey of the history of cinema in Brazil and Spain, taking into account information without formal records but possible to review by from informal registers. The results point to an important contribution of literature, during the first decades of cinema, especially in Spain, where there was a better structured literary system and an agenda that prioritized national productions. In Brazil, this contribution was less significant since cinema was considered as a foreign activity and it was not part of the national artistic agenda.

**Key words:** Brazil. Spain. Cinema. Literature.

## 1 INTRODUÇÃO

Os estudos culturais e comparativos possibilitaram um número crescente de pesquisas que visam destacar a importância de se estudar um objeto não apenas a partir de suas próprias características, mas também a partir do contexto em que este objeto está inserido. A relação Literatura e Cinema vêm, nos últimos tempos, despertando interesse de pesquisadores que veem a arte como uma representação do homem a partir de suas variadas manifestações e de suas relações com o Outro.

O ato de comparar sempre esteve presente nas ações do homem. Nos dias atuais, tal ato parece estar mais aparente, seja pela necessidade de se estabelecer fronteiras, seja pelo fato de o homem pós-moderno apresentar uma identidade cada vez mais multifacetada e “líquida”. Na constante busca pela compreensão do homem, em diferentes momentos da história, a Literatura esteve presente, buscando descrevê-lo a partir de sua relação com o outro e com o meio. Esta relação simbiótica é bem retratada em muitas obras cinematográficas, que, por vezes, servem como parâmetro para a reconstituição de fatos históricos.

A facilidade que a literatura e o cinema têm para dialogar com outras formas de artes e áreas tem proporcionado uma multiplicidade de releituras e reescritas da sociedade atual. Geografia, História, Filosofia, Sociologia, Antropologia, Religião e tantas outras formas de conhecimento estão sempre presentes, explícita ou implicitamente, nas obras literárias, cinematográficas e artísticas como um todo, como elemento primário ou secundário, mostrando que o homem não existe por si só e que seus atos sempre dependerão de fatores externos. Este emaranhado de elementos faz das representações artísticas aquilo que, de forma mais simples ou complexa, melhor figura o homem como ser social.

A presente pesquisa tem como objetivo fazer uma análise comparativa do surgimento do cinema no Brasil e na Espanha, levando em consideração os fatores socioculturais e econômicos destes dois países, desde 1896 a 1920, bem como a relação desta nova manifestação artística com a literatura, apontando para possíveis contribuições das narrativas literárias para o desenvolvimento, ou subdesenvolvimento, das produções cinematográficas nacionais. Pretende-se, assim, levantar um debate em torno desta temática, mostrando essa relação a partir de dois contextos históricos, culturais e sociais que, em muito, se diferenciam, mas podem trazer importantes semelhanças em se tratando de nacionalização, renovação e transformação das manifestações artísticas.

## 2 REFERENCIAL TEÓRICO

### 2.1 Revisitando a história: Cinema Brasileiro e Espanhol

Diferentemente do que se pode pensar, o desenvolvimento inicial das atividades cinematográficas no Brasil e na Espanha se deu de forma muito similar. Em ambos os países, a primeira projeção se deu em 1896, pouco tempo depois da nova invenção dos irmãos Lumière: o cinematógrafo. No entanto, o início do século XX foi marcado por fortes ideias nacionalistas que mais tarde se tornariam bandeiras para movimentos como Saudosismo e Integralismo, no Brasil e Portugal, e Regeneracionismo, na Espanha. Este último, embora tenha surgido no século XIX, somente no início do século XX apresenta um caráter mais artístico-literário. De acordo com Nuria Triana-Tiribio (2003, p.01)

The cinematographer was one of those products of industrialization and modernity that served to remind many of Spain's differences from modern Europe. For some, this difference was welcomed and worth preserving and for others it lay at the root of all nations' problems (TRIANA-TORIBIO, 2003, p.01)<sup>1</sup>.

Em outras palavras, o surgimento do cinema, na Espanha, coincide exatamente com as discussões sobre identidade nacional que afloraram no final do século XIX e início do século XX. Nesta mesma época, no Brasil, levantava-se uma atmosfera de discussões em torno da identidade nacional, que em termos artísticos, culminaria na Semana da Arte Moderna de 1922. Comentando sobre o quadro geral da sociedade brasileira do período em questão, Alfredo Bosi (2006) destaca:

O quadro geral da sociedade brasileira dos fins do século vai se transformando graças a processos de urbanização e a vinda de imigrantes europeus em levas cada vez maiores para o centro-sul. Do quadro, emergem ideologias em conflito: o tradicionalismo agrário ajusta-se mal à mente inquieta dos centros urbanos (BOSI, 2006, p.304).

A vinda de imigrantes europeus para o Brasil favoreceu o desenvolvimento do cinema ainda no final do século XIX, a exemplo da Espanha, conforme podemos observar pelo quadro abaixo. Convém destacar que há divergência de fontes no que tange ao número de

---

<sup>1</sup> O cinematógrafo foi um dos produtos da industrialização e modernidade que serviu para lembrar muitas das diferenças entre a Espanha e a Europa moderna. Para alguns, essa diferença era bem vinda e valia a pena manter, para outros ela está na raiz dos problemas da nação.

obras produzidas neste período, podendo haver obras datadas deste período, mas não mencionadas no quadro abaixo.

**Quadro 1 – Comparação entre o cinema brasileiro e espanhol de 1896 a 1920**

Ano	ESPANHA	BRASIL
1896	Primeira exibição nacional, Vistas Españolas, de Alexander Promio.	Primeira exibição cinematográfica estrangeira
1897	<i>El Entierro del General Sánchez Bregua</i> , de Eduardo Moreno; <i>Riña en un café</i> , de Fructuós Gelabert.	Aberta a primeira sala de cinema de exibição regular, pelo imigrante italiano Paschoal Segreto; produção dos filmes <i>Chegada do trem em Petropoles</i> , <i>Bailado de Crianças no Colégio</i> , <i>no Andaraí</i> , e <i>Maxixe</i> , de Vittorio Di Maio.
1898	Muitas salas de exibição são abertas em Barcelona	Filmagem da Baía de Guanabara, de Affonso Segreto <sup>2</sup>
1900	Multiplicam-se as companhias cinematográficas em Barcelona e em outras cidades	Irmãos Segreto montam um estúdio para a produção de filmagens de acontecimentos como paradas militares, incêndios, manifestações, etc.
1905	<i>Los guapos de la Vaquería del Parque</i> , de Fructuós Gelabert; <i>Se da de comer</i> , de Chamón.	_____
1906	<i>Cerveza grátis</i> , de	<i>Os estranguladores</i> , de Antônio Leal.
1907	<i>Terra Baixa</i> de Guimerà	_____
1908	<i>Los competidores</i> , <i>Guardia burlado</i> , <i>El moscardón</i> , <i>Por un ratón</i> y <i>Los primeros calzoncillos de Toni</i> , de Fructuós Gelabert;	<i>Nhõ Anastácio chegou de viagem</i> , de Julio Ferraz; <i>O comprador de ratos</i> , de Antônio Serra; <i>Telegrama número nove</i> , de Eduardo Leite; <i>O triunfo de</i>

<sup>2</sup> Para alguns pesquisadores, este teria sido o primeiro filme produzido no Brasil, mas esta afirmação não é validada por alguns estudos que apontam os filmes de Vittorio Di Maio de 1897, como sendo as primeiras produções nacionais (SIMIS, 1996).

	<i>Maria Rosa</i> de Guimerà; <i>La Dolores</i> , de.	<i>Nero</i> , de Júlio Ferraz; <i>Viúva alegre</i> , de Giuseppe Labanca.
1909	Baño imprevisto; Amor que mata de Josep Vives; Guzmán el Bueno.	<i>O crime da mala</i> , de Francisco Serrador, e <i>Noivado de sangue</i> , de Antônio Leal.

Mesmo tendo tido suas primeiras exhibições relativamente cedo, se comparado aos países que se tornariam as grandes potências do cinema no século XX, a cinematografia não fazia parte da agenda nacional artística destes países e a falta de atenção e incentivo, tanto financeiro quanto artístico, fez com que muitas das primeiras produções se perdessem ou caíssem no esquecimento por falta de registros, conforme aponta Tatjana Pavlovic (2008, p.18): “*Spanish silent film history is a tale of lost patrimony and its ghostly remnants. The number of lost and destroyed films is astonishing; only 10 percent of pre-Civil War (1936) films remain in existence*”<sup>3</sup>. Pavlovic ainda acrescenta que o cinema era considerado muito efêmero para receber atenção séria da maioria dos intelectuais e políticos. Esta realidade não foi diferente no Brasil onde as atividades relacionadas ao cinema eram consideradas estrangeiras e dependiam de contribuições europeias e norte-americanas.

Um importante ponto de convergência entre os dois países no tocante ao momento histórico de suas primeiras produções foi o fato de serem países predominantemente rurais, conforme apontam os críticos José Antônio Bello Cuevas (2014), e Nelson do Valle Silva (1999).

Cuando el cine se presenta en España, en mayo de 1896, era un país subdesarrollado pese a ser aún “Imperio”. El 91% de la población vivía en el ámbito rural; más de la mitad era analfabeta total o como mínimo analfabeta potencial, solo un 20% sabía leer y escribir; se estaban desarrollando las guerras de la independencia de las tres últimas colonias de ultramar: Cuba, Puerto Rico y Filipinas, finalizadas en 1898 y posteriormente las sucesivas guerras en Marruecos, por un periodo de más de veinte años. (BELLO CUEVAS, 2014, p.3)<sup>4</sup>

[.....]

<sup>3</sup> A história do cinema mudo espanhol é um conto de patrimônio perdido e seus restos fantasmagóricos. O número de filmes perdidos e destruídos é surpreendente. Apenas 10% dos filmes anteriores à Guerra Civil (1936) continuam existindo [ tradução nossa].

<sup>4</sup> Quando o cinema surge na Espanha, em Maio de 1896, este era um país subdesenvolvido, apesar de ser ainda um "Imperio". 91% da população vivia em áreas rurais; mais da metade eram analfabetos ou pelo menos analfabetos potenciais, apenas 20% sabiam ler e escrever; estabeleciam-se guerras de independência dos últimos três colônias ultramarinas: Cuba, Porto Rico e Filipinas, concluída em 1898 e, posteriormente, sucessivas guerras em Marrocos, por um período de mais de vinte anos. [ Tradução nossa]

O Brasil do início do século XX era predominantemente rural; a migração rural-urbana era modesta; e a industrialização, ainda incipiente, dava os seus primeiros passos. Os poucos empregos industriais, daquela época, relacionavam-se aos subsetores tradicionais, como o têxtil, o agroindustrial, etc. (VALLE SILVA, 1999, p.189)<sup>5</sup>.

O fato de serem países cujas principais atividades econômicas vinham da zona rural, pouco contribuía para a existência de uma infraestrutura mínima que favorecesse o desenvolvimento do cinema em ambos os países. No Brasil, por exemplo, havia deficiência no fornecimento de energia elétrica que impossibilitava a abertura de casas de exibição em todas as regiões do país, concentrando as atividades inicialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo.

### 3 RESULTADOS E DISCUSSÕES

Neste contexto, a pesquisadora Sylvie Debs (2007) aponta que “a dependência técnica, econômica e cultural enfrentada pelo cinema brasileiro se traduziu na dificuldade de encontrar os elementos de uma expressão autônoma e original”. Assim, não havia uma política nacional que encorajasse estudos ou registros deste novo meio de expressão cultural. No entanto, eram visíveis os aspectos inovadores e transformacionais do cinema no meio artístico cultural. Artistas como Artur Azevedo, Chiquinha Gonzaga, Olavo Bilac, dentre outros, desde cedo reconheceram no cinema seu potencial para veiculação de informação, o que mais tarde se tornaria um importante veículo para a reprodução e propagação de obras artísticas já consagradas.

A parceria entre cinema e outras artes começou ainda no início do século e a música *Omniografo* (1901), de Chiquinha Gonzaga, pode ser apontada como a obra que deu início a essa duradoura - embora limitada - trajetória. Segundo Anita Simis (1996), a linguagem cinematográfica “influenciou o estilo literário de diversos autores, como Mario de Andrade, que construiu, sob a inspiração da montagem dos filmes, das fusões e cortes, do uso do subentendimento, seu romance de estreia, *Os Condenados*” (p.21). Indubitavelmente, o cinema serviu de inspiração para importantes estilos literários que surgiram dentro da atmosfera modernista. Não seria exagero dizer, por exemplo, que a técnica de escrever utilizando o fluxo de consciência popularizada por James Joyce em *Ulysses*, Virgínia Woolf

---

<sup>5</sup> Trabalho apresentado no *XXV Encontro Anual da ANPOCS*, Caxambu, de 16 a 20 de outubro de 2001.

em *Mrs. Dalloway* e William Faulkner em *O Som e a Fúria*, para citar alguns exemplos que refletem exatamente os efeitos de uma câmera ao tentar captar os pensamentos, consciência e imaginação de um personagem.

Na Espanha, esta parceria não foi bem mais intensa e visível. Logo no início do século, romancistas e dramaturgos perceberam que o cinema poderia ser um importante veículo de divulgação de suas obras e já se começava a pensar em adaptação como forma de manutenção de público. Ademais, assim como no Brasil, reconheciam-se as características dessa nova forma de expressão como próximas daquelas almeçadas por escritores que viam a necessidade de inovação nas técnicas de escrita literária. Autores como Antonio Paso, Eduardo Marquina, Pedro Muñoz Seca, Wenceslao Fernández Flórez, Jacinto Benavente, Jardiel Poncela, Pío Baroja e Valle Inclán, dentre outros, foram importantes nomes no meio artístico que mostraram a possibilidade de diálogo entre as formas artísticas já existentes e aquilo que o cinema poderia proporcionar. Este reconhecimento é bem expresso pelo dramaturgo, poeta e novelista Valle Inclán em uma entrevista para a revista Luz<sup>6</sup>:

... habrá que hacer un teatro sin relatos; ni únicos decorados; que siga el ejemplo del cine actual, que, sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo (VALLE INCLAN, 1933).

Embora este sentimento não fosse compartilhado entre todos da classe artística, aqueles que viam no cinema um importante instrumento de diálogo entre as artes conseguiram deixar um verdadeiro legado, em termos de produção, a partir do processo de adaptação.

Analisando comparativamente a interface literatura e cinema nos dois países em questão, é possível afirmar que o cinema recebeu importantes contribuições advindas das narrativas literárias, sobretudo a partir da segunda década do século XX. No entanto, essa relação não teve a mesma intensidade nem gerou números aproximados de produções, como ocorreu na primeira década de cinematografia, conforme mostrado anteriormente.

Na Espanha, o número de adaptações de obras literárias feitas nas primeiras décadas do século é surpreendente se comparado com outros países da Europa. Dentre tais adaptações estão muitos clássicos da literatura espanhola, como pode ser visto nesta lista, que não teve a pretensão de abranger todas as adaptações da época, mas tão somente mostrar a dimensão que tomou a parceria literatura e cinema nas primeiras décadas de produção cinematográfica na Espanha. A partir dos arquivos da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (2017),

---

<sup>6</sup> Periódico editado em Madrid de 1932 a 1934



destacamos: *Tierra baja* (1907); *La dolores* (1908); *Don Juan Tenorio* (1908); *María Rosa* (1908); *Aventuras de Pepín* (1909); *Guzmán el Bueno* (1909); *Locura de amor* (1909); *Carceleras* (1910); *La fiesta de San Antón* (1910); *La manta del caballo* (1910); *El pobre Valbuena* (1910); *El puñao de rosas* (1910); *Don Juan Tenorio* (1910); *La fatalidade* (1910); *Los guapos* (1910); *Baixant de la Font del Gat* (1910); *Mar y cielo* (1910); *La tempranica* (1910); *Don Juan de Serrallonga* (1911); *Los amantes de Teruel* (1912); *Mala raza* (1912); *Lucha por la herencia* (1913); *El tonto de la huerta* (1913); *Trampa y cartón* (1913); *Amor andaluz* (1914); *La chavala* (1914); *La fiesta del Trigo* (1914); *El alcalde de Zalamea* (1914); *El calvario de un héroe* (1914); *La gitanilla* (1914); *La malquerida* (1914); *Misterio de dolor* (1914); *El modelo de virtudes* (1914); *La tierra de los naranjos* (1914); *Barcelona y sus misterios* (1915); *El león de la sierra* (1915); *El pollo Tejada* (1915); *Los apuros de un paleta* (1916); *La razón social Castro y Ferrant* (1916); *La reina joven* (1916); *Sangre y arena* (1916); *El testamento de Diego Rocafort* (1916); *La España trágica* (1917); *Juan José* (1917); *De cuarenta para arriba* (1917); *La dicha ajena* (1918); *Los intereses creados* (1918); *El manuscrito de una madre* (1918); *La mesonera del Tormes* (1919); *El otro* (1919). Este número de adaptações reforça o que Nuria Triana Toribio (2003) afirma sobre o papel das adaptações como estratégias de competição com as produções estrangeiras:

... film adaptation of autochthonous playwrights and already popular *zarzuelas* and *sainetes* tried to compete with imported productions (first from European countries and later from Hollywood) that were superior in technical accomplishment and quality (TRIANA-TORIBIO, 2003, p. 10)<sup>7</sup>.

Enquanto um número expressivo de adaptações era feito na Espanha, o Brasil vivia aquilo que se chamou de idade de ouro do cinema brasileiro. De acordo com o pesquisador Paulo Emilio Gomes (1980), este período de ascensão possibilitou o surgimento de muitos gêneros, dentre eles matuto, policial, melodrama, melodramas, históricos, patrióticos, religiosos, carnavalescos, comédias, musicais e os filmes-revista. Voltados mais para os gostos populares, os cineastas brasileiros viam nesses novos gêneros uma forma mais genuína de representação nacional deixando assim as adaptações em um plano mais secundário.

---

<sup>7</sup> Adaptação cinematográfica de dramaturgos autóctones, zarzuelas e sainetes populares tentaram competir com produções importadas (primeiramente de países europeus e mais tarde de Hollywood) que eram superiores em termos técnicos e qualidade [tradução nossa].

Durante os anos de 1909 e 1910, por exemplo, foram produzidos mais de 200 filmes no Brasil, chegando a um número aproximado de 1000 filmes nacionais, em 1912. Segundo relata Simis (1996, p.77.): “grande parte destes filmes eram de curta metragem, vários deles documentários (768), tomadas de vista, e um quarto de ficção (240)”. Como este número expressivo de produções e salas de exibições espalhadas nas grandes metrópoles brasileiras, os filmes estrangeiros tinham pouco espaço não representando ameaças para as produções locais, até 1912, quando se encerra o período áureo e inicia-se o novo ciclo na história do cinema brasileiro.

Não muito promissor em termos de independência cultural, o novo ciclo inaugurou a supremacia estrangeira sobre a nacional. Ainda segundo Gomes (1980):

Essa idade do ouro não poderia durar, pois sua eclosão coincide com a transformação do cinema artesanal em importante indústria nos países mais adiantados. Em troca do café que exportava, o Brasil importava até palito e era normal que importasse também o entretenimento fabricado nos grandes centros da Europa e da América do Norte. Em alguns meses o cinema nacional eclipsou-se e o mercado cinematográfico brasileiro, em constante desenvolvimento, ficou inteiramente à disposição do filme estrangeiro. Inteiramente à margem e quase ignorado pelo público, subsistiu, contudo, um debilíssimo cinema brasileiro. De 1912 em diante, durante dez anos, foram produzidos anualmente apenas cerca de seis filmes de enredo, nem todos com tempo de projeção superior a uma hora (GOMES, 1980, p. 29-30).

A partir de um cenário tão desfavorável à produção nacional, as adaptações de obras literárias para o cinema surgiam como uma forma tímida de subsistência em meio ao domínio estrangeiro. Não muito significativas em quantidade, mas bastante expressivas em qualidade são as adaptações de alguns dos maiores clássicos da literatura nacional: *Inocência* (1915); *A Viúvinha* (1915), *O Guarani* (1916), *Iracema* (1918), *Ubirajara* (1919), *O Guarani* (1926), para citar alguns exemplos, realidade bastante diferente do quadro espanhol mostrado anteriormente.

Diversos fatores contribuíram para a falência da produção nacional, dentre eles o encetamento da primeira guerra mundial e todos os problemas econômicos e de importações decorrentes das barreiras comerciais impostas por ela. No entanto, se por um lado a guerra foi vilã para a produção cinematográfica nacional em muitos países, por outro lado, ela comportou-se como verdadeira aliada da indústria hollywoodiana favorecendo, assim, sua total superioridade em termos técnicos, econômicos e industrial, popularizando-se rapidamente na maioria dos países da Europa e América do Sul.

Convém ressaltar, porém, que o Brasil sempre esteve na rota dos interesses da indústria cinematográfica estrangeira, provavelmente por ser o maior país da América latina e ter um grande potencial de consumo. A esse respeito o cineasta Alex Viany (1987) faz uma importante constatação:

Desde cedo o mercado brasileiro tornou-se de grande importância para os centros produtores da época. Primeiro, vieram os filmes experimentais de Edison, Lumière e outros. Logo em seguida, as pesquisas mais elaboradas de Méliès, Zecca, Edwin Porter, etc. Depois as epopeias italianas de Ambrosio, Pastrone e Guazzoni. Imediatamente após, os dramas escandinavos de Asta Nielsen e Valdemar Psilander. Em 1915, num concurso de popularidade efetuado no Brasil, os quatro primeiros postos foram ocupados pela italiana Francesca Bertini, pelos dinamarqueses Nielsen e Psilander e pelo norte-americano Maurice Costello. Daí por diante, porém, garantidos pelos bancos, que pouco a pouco haviam tomado o controle dos estúdios, os filmes norte-americanos começaram a entrar com maior força no nosso mercado, eliminando gradativamente, através de uma produção e uma publicidade maciça, os demais concorrentes (VIANY, 1987: 37).

Diante desse cenário, é quase inacreditável que tenha havido um período tão expressivo, em produções nacionais, como a conhecida “idade de ouro do cinema brasileiro”, o que nos mostra uma tentativa promissora - mesmo que durante pouco tempo - de agregar as novas tendências narrativas trazidas pelo cinema às expressões artísticas aqui existentes. Com o declínio da idade de ouro, as atividades cinematográficas ficaram restritas à produção de cinejornais, documentários e algumas poucas adaptações ou filmes de enredo. Referindo-se a esse período, Gomes (1980) comenta que após 1912, a continuidade do cinema brasileiro restringiu-se inicialmente às atividades de alguns cinegrafistas ou profissionais do ramo tais como Antônio Leal, Paulino e Alberto Botelho que se dedicavam aos documentários e jornais cinematográficos. Gomes enfatiza ainda que:

A média anual entre 1912 e 1922 foi de seis filmes. Da quase paralisação dos anos 1912-14, chegamos a uma produção relativamente abundante de dezesseis filmes em 1917, para haver uma brusca queda no ano seguinte, com uma medíocre reação até 1922. (GOMES, 1980: 52).

Esse colapso em produção nacional ocorreu não somente no Brasil, mas em praticamente todos os países da Europa onde o cinema havia se estabelecido como importante meio de entretenimento e produção cultural. Em uma breve análise comparativa do impacto da Primeira Guerra Mundial sobre as produções cinematográfica no Brasil e na Europa e a estreita ligação deste evento com os avanços das produções Hollywoodianas em todo o mundo, Anita Simis (1996) salienta:

A Primeira Guerra Mundial desorganizou a estrutura industrial europeia, produzindo um vazio que foi ocupado pelos filmes americanos. Assim, em 1925, estes filmes ocupavam 70% do mercado francês, 95% do inglês, e 68% do italiano [...] Em 1921, do total de 1295 filmes censurados no Rio de Janeiro, 923 eram de procedência americana, posicionando o Brasil no quarto lugar entre os países importadores de filmes impressos dos EUA. Em 1925, esta tendência acentuou” (SIMIS, 1996: 74).

Neste quadro, Simis não faz referência à Espanha, talvez pelo fato de a produção espanhola ter permanecido perseverante aos ideários de nacionalizar a arte como um todo. Embora a superioridade das produções estrangeiras fosse um fato incontestável, o sentimento de nacionalidade se sobrepunha à adesão total aos filmes estrangeiros. De acordo com Triana-Toribio (2016), a estratégia de ‘españolizar’ a produção cinematográfica garantiu características mercadológicas nacionais, ao mesmo tempo em que possibilitava a produção a um baixo preço. Elementos da cultura nacional tais como tourada, flamenco, festividades da tradição católica aliados a personagens populares das narrativas literárias ajudavam a fazer do cinema espanhol um ambiente familiar garantindo assim um público fiel às produções nacionais.

Nota-se que a combinação literatura e cinema foi fundamental para que o cinema espanhol mantivesse seu campo de produção e audiência mesmo diante de uma verdadeira avalanche de produções estrangeiras. Segundo o escritor Francisco Durán Tena (2007),

Desde su aparición, el cine y la literatura han estado estrechamente unidos. Cualquier película de ficción, por corta que fuese su duración, necesitaba de un guión, un texto donde además de los diálogos que aparecerían en pantalla figurase el desarrollo de la acción. Esto – el guión - ha llegado a ser ya comúnmente aceptado como un género literario. Al principio eran los mismos directores quienes se ocupaban de escribir los guiones originales (de hecho muchos directores actuales continuaban haciéndolo: Woody Allen o Almodóvar son buena prueba de ello) o adaptaciones de obras literarias, bien teatro, novela, cuento e incluso zarzuelas y óperas (TENA, 2007, p.15) <sup>8</sup>.

Como podemos observar, é possível inferir que a forte ligação – ou mesmo dependência - do cinema para com a Literatura, na Espanha, possibilitou um desfecho histórico diferente daquele que ocorreu no Brasil, onde as indústrias estrangeiras tornaram-se os verdadeiros protagonistas da história do cinema nacional, a partir dos anos 1912.

Seguindo a mesma linha de pensamento de Tena, a crítica Sally Faulkner (2013) comenta que os bem-sucedidos homens da indústria cinematográfica na Espanha acreditavam

---

<sup>8</sup> Desde a sua criação, cinema e literatura têm estado intimamente unidos. Qualquer filme de ficção, por mais curta que fosse a duração, precisava de um roteiro, um texto onde, além de diálogos, figurasse o desenvolvimento da ação. Este - o roteiro - já se tornou comumente aceite como um gênero. No início, eram os mesmos diretores que estavam ocupado escrevendo roteiros originais (na verdade muitos diretores atuais continuam a fazê-lo: Woody Allen ou Almodóvar são prova disso) ou adaptações de obras literárias, de teatro, romances, contos e até mesmo zarzuelas e óperas.

na elevação do cinema via literatura como uma forma de aumentar a audiência. Dessa forma, investia-se em filmes que atraíam a extensa classe média a partir do prestígio dos clássicos da literatura, assim como a indústria Hollywoodiana fazia, utilizando-se de autores como Shakespeare, Dickens e Tennyson. Indubitavelmente, esta estratégia foi um importante elemento de distinção nas trajetórias do cinema brasileiro e espanhol.

É importante também salientar que importantes escritores adentraram ao mundo do cinema contribuindo para o reconhecimento dele como atividade intelectual. Neste contexto, destaca-se o dramaturgo e crítico espanhol Jacinto Benavente y Martínez, ganhador do prêmio Nobel de Literatura em 1922. Sobre esta importante figura, Tena (2007) comenta:

Jacinto Benavente se implica tanto que además de adaptar sus obras y codirigir dos de ellas, escribe guiones originales, funda dos productoras (Madrid Cines y Films Benavente SL) y participa con otros literatos en la creación de C.E.A. En su comedia “*¡No quiero, no quiero!*” incluye el rodaje de una película com fines benéficos, que sirve de divertimento a las clases aristocráticas..... (TENA, 2007, p. 17)<sup>9</sup>.

Assim com Jacinto, outros escritores se envolveram profundamente em atividades cinematográficas e viram suas obras tornarem-se filmes ainda em vida. Diferentemente da Espanha, no Brasil não houve envolvimento expressivo de grandes escritores nas atividades cinematográficas, segundo aponta Gomes:

Uma certa aproximação de homens de prestígio como Irineu Marinho, Olavo Bilac, Coelho Neto ou Medeiros Albuquerque, durou pouco, desde que essa aproximação fora suscitada pela breve animação que reinou em 1917, ano em que a produção atingiu o seu ponto mais alto. Tomada em conjunto, a realização de filmes de enredo foi precária e escassa (GOMES, 1980: 57).

Diante da reflexão ora exposta, percebe-se a tímida e breve aproximação dos literatos brasileiros na cinematografia contribuindo pouco para o processo de adaptação de obras de escritores vivos. O distanciamento desses ‘homens de prestígio’ impossibilitou, por exemplo, a adaptação de suas obras enquanto ainda vivos, quadro bastante diferente daquele mostrado anteriormente, na Espanha, no qual a maioria das obras adaptadas era de escritores ainda vivos, o que lhes dava a possibilidade de serem críticos ou colaboradores, quando não produtores das adaptações de suas próprias obras.

---

<sup>9</sup> Jacinto Benavente envolve-se tanto ( com o cinema) que além de adaptar as suas obras e co-dirigir dois deles, escreve roteiros originais, funda duas produtoras (Madrid Cinemas e Filmes Benavente SL) e participa, com outros escritores, da criação da C.E.A. Em sua comédia "eu não quero, não quero!" Inclui um filme com fins de caridade, que serve como o divertimento para as classes aristocráticas... [ Tradução Nossa]

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história do cinema no Brasil e na Espanha apresenta importantes pontos de convergências e divergências que nos permitem analisá-los, a partir de contextos históricos, políticos e literários que intervêm de uma forma ou de outra, na recepção de novas atividades artístico-culturais. Tais atividades, por vezes, surgem como alternativas àquelas pré-estabelecidas ou tradicionalmente apontadas ou legitimadas por padrões sociais dentro de uma cadeia histórica de normas e técnicas aceitas para legisla-las.

Embora os primeiros registros de atividades cinematográficas dos países em questão tenham surgido no mesmo período, importantes aspectos mudaram a trajetória desta arte em seus contextos nacionais. O número considerável de obras produzidas na primeira década de surgimento do cinema, nestes países, mostra um campo mercadológico fértil e aberto para novas experiências no contexto artístico-cultural. Aos olhos dos produtores estrangeiros, o Brasil era visto como um país com potencial promissor para a indústria de entretenimentos ao passo que na Espanha, onde o mercado de entretenimento era mais fechado, os propagadores dos ideários nacionalistas mostravam-se ávidos a fixar seus valores culturais utilizando-se de todos os veículos possíveis, inclusive os referentes a lazer e entretenimento.

A partir de 1910, há uma queda na produção de ambos os países. No entanto, um sistema literário bem mais consolidado, na Espanha, foi determinante para um número significativamente maior de produções cinematográficas produzidas a partir de obra literária, ao passo que no Brasil, o sistema literário, ainda pouco estruturado, não apresentou contribuições significativas para a cinematografia. Como não havia engajamento entre a classe produtora literária e a cinematográfica, poucas obras literárias foram adaptadas para o cinema, contribuindo assim para um apagamento de produções nacionais a partir da deflagração da Primeira Guerra Mundial, o que culminou no domínio total da indústria hollywoodiana nos solos brasileiros.

Pode-se inferir então, que a relação literatura e cinema nas primeiras décadas do século XX, na Espanha, foi bastante salutar aos ideários nacionais, considerando que essa aproximação teve impacto direto no desfecho histórico de outras manifestações artístico-culturais e contribuiu para a agenda nacional. No Brasil, essa aproximação de forma mais marcante só aconteceria décadas mais tarde, pois o cinema, inicialmente, não era visto como

uma atividade que pudesse se enquadrar como uma representação artística nacional, visto que suas primeiras manifestações surgiram a partir de iniciativas de imigrantes estrangeiros.

### REFERÊNCIAS:

BELLO CUEVAS, J. A. Cine español (1896-1930): Origen y evaluación de sus géneros y estructuras industriales. In **Filmhistory Online**. v.22, n.2, 2012.

BELLO CUEVAS, J. A. **Cine mudo español 1896-1920**. Ficción documental y reportaje. Laertes: Barcelona, 2010.

BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BENET, V. J. **El cine español**: Una historia cultural. Barcelona: Paidós Comunicación, 2012.

DEBS, S. **Cinema e Literatura no Brasil**: os mitos do sertão, emergência de uma identidade nacional. Trad. de Sylvia Nemer. Fortaleza: Interart, 2007.

FAULKNER, S. **A History of Spanish Film**: Cinema and Society 1910 - 2010. London and New York: Bloomsbury, 2013.

GOMES, P. E. S. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980 (Col. Cinema; v.8).

SIMIS, A. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: ANNABLUME, 1996

PAVLOVIC, T. *et al.* **100 years of Spanish cinema**. Oxford: Wiley- Blackwell, 2008.

TENA, D. F. **El cine español y la literatura**. Universitat per a Majors, 2007. In [mayores.uji.es/proyectos/proyectos2007/Cinespanolyliteratura/](http://mayores.uji.es/proyectos/proyectos2007/Cinespanolyliteratura/) acessado em 4/04/2017

TRIANA-TORIBIO, N. *Spanish Film Cultures*, New York, Palgrave, 2016.

\_\_\_\_\_. *Spanish National Cinema*. London and New York, Routledge, 2003. <http://www.cervantesvirtual.com/> acessado em 20/04/2017

VALLE SILVA, N. Vinte e três anos de mobilidade social no Brasil. In **Teoria e Sociedade**. Belo Horizonte, v. 4, p. 181-211, 1999

VIANY, A. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Alhambra-Embrafilme, 1987.

**Como Referenciar este Artigo, conforme ABNT:**

ARAÚJO, N. S; QUILES, O. L. Cinema e Literatura: Análise Comparativa do Cinema Brasileiro e do Espanhol, de 1896 A 1920. **Rev. FSA**, Teresina, v.14, n.4, art.11, p. 197-212, jul./ago. 2017.

<b>Contribuição dos Autores</b>	<b>N. S. Araújo</b>	<b>O. L. Quiles</b>
1) concepção e planejamento.	X	X
2) análise e interpretação dos dados.	X	X
3) elaboração do rascunho ou na revisão crítica do conteúdo.	X	X
4) participação na aprovação da versão final do manuscrito.	X	X