



Da literatura adaptada: contribuição à história do cinema alagoano¹

FERRAZ, Ana Flávia de Andrade (mestre)²
UFAL/Alagoas

Resumo: Cada vez mais vemos obras literárias deslocarem-se para as telas. Desde o surgimento do cinema o diálogo entre as duas artes se estreita, explicitando as amplas possibilidades dessa relação interartística. Esse contato hibridizante é rico, plural, porém não isento de reflexões divergentes. No Brasil foram produzidos mais de 100 filmes oriundos de obras literárias em um intervalo de vinte anos. No estado de Alagoas, essas produções iniciaram-se em 1977 e persistem no cinema contemporâneo. Porém, apesar desses constantes deslocamentos, observam-se ainda muitos espaços de atrito voltados, em especial, para cobranças por encontros de equivalências e fidelizações entre texto fílmico e literário. O presente artigo tem como proposta apresentar um panorama da história do cinema de Alagoas, os filmes produzidos no estado inspirados em obras literárias, buscando também contribuir para uma reflexão em torno dos aportes teóricos e metodológicos da adaptação fílmica.

Palavras-chave: Cinema alagoano; Adaptação; Literatura.

Rogato: Pioneiro do Cinema Alagoano

No final do século XIX a história da arte começou a mudar. Em 28 de dezembro de 1895, no Gran Café Boulevard des Capucines, em Paris, uma plateia com cerca de 35 pessoas presenciou, surpresa, a apresentação do invento dos irmãos e fotógrafos Auguste e Louis Lumière, o Cinematógrafo. A técnica foi desenvolvida no cenário da fotografia - que há muito já existia - a partir de uma combinação de lanterna mágica com imagens fixas de filmes sem movimento, sendo considerada a invenção do século.

Apenas sete meses depois, em oito de julho de 1896, na Rua do Ouvidor, Rio de Janeiro, o Brasil teve sua primeira exibição. Em terras alagoanas o cinema chega em 1908, como conta Barros:

¹Trabalho apresentado no GT de História da Mídia Audiovisual e Visual, integrante do 9º Encontro Nacional de História da Mídia, 2013.

² Mestra em Comunicação- ITESO/México; Professora Assistente da Universidade Federal de Alagoas/UFAL e pesquisadora do Grupo de Pesquisa Dramaturgia e História CNPq/UFAL: aflaferraz@gmail.com

Graças ao empenho de Veríssimo Mendes Pereira, essa experiência se deu com um aparelho movido à luz oxietérica, conforme documenta o texto *Evolução Social e Urbana de Maceió no Período Republicano*, escrito por Manuel Diegues Júnior (pai do cineasta Cacá Diegues). Nele, consta que o senhor Veríssimo Mendes Pereira, ainda no ano de 1908, apanhou essa máquina e a levou para o Teatro Maceioense. Lá foram projetados os filmes: *Vendedor de Melancias e Beijos de Safo*. (BARROS, 2010, p. 18)

Mas o cinema só alcança o *status* de arte a partir de 1908, com o trabalho do norte americano David Griffith e a utilização do jogo de câmeras, luz, o efeito claro-escuro e os movimentos das imagens nas telas. A partir de então, o cinema passou a ser reconhecido como arte cinematográfica, madura e independente, sendo denominada de *Sétima Arte*. Desde esse tempo o cinema informa, cativa e diverte o ser humano.

Em 19 de junho de 1898, Afonso Segreto, ao retornar da Europa a bordo de um navio, gravou as primeiras imagens em solo nacional, inaugurando ali o cinema brasileiro. Tratava-se da paisagem da Baía da Guanabara (BARROS, 2010, p. 13).

O cinema alagoano, por sua vez, tem seu batismo com um italiano. O jovem Guilherme Rogato, que vem à Maceió com a missão de desenvolver a fotografia e cinema no estado, nasceu em sete de dezembro de 1898 em San Marco Argentano, Cossenza, Itália. Chega ao Brasil aos 12 anos, desembarcando em Santos. Andou por São Paulo, Bahia e Rio de Janeiro antes de fixar-se em terras alagoanas.

Com estúdio montado no Rio de Janeiro, realizou várias viagens a Alagoas e aí se estabeleceu definitivamente com residência na capital. Embora praticasse outras atividades, exercia a profissão de fotógrafo-artista com muita dedicação” (ROCHA, 1974, pág. 12).

Muda-se para a cidade trazendo na bagagem máquinas de cinema e a vontade de retratar a região. Faz isso em 1921, e exhibe para o público em sete de abril, no Cine-Teatro Floriano, as primeiras produções alagoanas, os curtas: *Carnaval de 1921* e *A Inauguração da Ponte de Cimento em Vitória*.

Ao contrário do que ocorreu com alguns filmes pioneiros realizados no Brasil, que imitaram os trabalhos dos Irmãos Lumière, captando a chegada de um trem à estação, ou a saída

dos operários de uma fábrica, Rogato filmou o carnaval de rua e a inauguração de uma ponte no município de Quebrangulo”. (BARROS, 2010, p. 21)

O primeiro longa do estado, porém, só viria dez anos depois, e não pelas mãos de Rogato. Edson Chagas, um já experiente cineasta pernambucano, tendo feito *Aitaré da Praia*, em 1925, e *No Cenário da Vida* e *A Filha do Advogado*, em Pernambuco, chega a Maceió em 1930 com a intenção de expandir suas produções no estado vizinho. Em 1931 lança *Um Bravo do Nordeste*, o primeiro longa-metragem alagoano.

Foi esse o primeiro filme que tratava de uma estória vivida em Alagoas (tema alagoano). A estreia seria na primeira quinzena de abril no Cinema Capitólio. A expectativa era geral!” (ROCHA, 1974, p. 20).

O filme contava a história de um ladrão de gado que tenta enganar um rico proprietário comprando o seu gado, mas apaixona-se pela filha do coronel e se dispõe a desposá-la. Vendido o gado, o rico fazendeiro tem uma desagradável surpresa quando o caixa do banco se recusa a receber o dinheiro, alegando que é falso. O longa levou 90 dias para ser filmado e 16 contos em dinheiro (ROCHA, 1974, p. 20). “Os negativos e positivos (filmes virgens), foram adquiridos em Paris, custando 450 mil réis. O filme possuía seis rolos, realmente uma longa metragem para a época” (ROCHA, 1974, p. 21). O filme foi levado pelo diretor para Pernambuco depois das exibições e desapareceu.

Rogato só iria fazer seu primeiro longa em 1933, junto com Etelvino Lima. *Casamento é Negócio?* foi o segundo longa-metragem alagoano e tinha como temática o petróleo, que motivava grandes debates na época, pois estavam sendo iniciadas as pesquisas exploratórias petrolíferas em Riacho Doce, distrito de Maceió. É a estória de um jovem que adquire ações na companhia de petróleo e é repreendido pelo pai, que não acreditava na existência desse mineral na região. No desenrolar da trama aparece ainda um espião americano que paga a um mendigo para que este lance uma bomba na companhia petrolífera. O filme mereceu elogios entusiasmados. “O filme muito esperado seria visto no dia 7 de abril e mostraria ‘lindos panoramas das lagoas Norte e Manguaba e seus pitorescos canais, com assunto de palpitante actualidade” (ROCHA, 1974, p. 21).

Em nove de setembro de 1966, o fotógrafo e pioneiro da sétima arte no estado

morre, quase na miséria (ROCHA, 1974, p. 22), mas deixa um legado para a história do cinema em Alagoas e no país. Segundo o jornalista Miguel Ângelo, citado por Rocha (1974):

Guilherme Rogato, pode, sem sombra de dúvidas, figurar entre os precursores da Cinematografia brasileira. Esta afirmativa fundamenta-se no trabalho de Miguel Ângelo “75 Anos de Cinema”, no qual o jornalista faz referência aos primeiros cinematografistas no Brasil. Menciona o jornalista que dos primeiros filmes realizados por Alfonso Segreto em 1898, ou Antônio Leal, como querem alguns críticos “O Eixo da Avenida Central” e “A Fonte Ramos Pintp”, até o primeiro trabalho de Guilherme Rogato “Carnaval em Maceió e a Inauguração da Ponte de Victória”, poucos filmes ou documentários foram realizados em todo o Brasil. Tudo era princípio, todos os temas completamente virgens, para serem explorados pelos artistas da máquina.” (ROCHA, 1974, p. 11)

Adaptação fílmica: algumas reflexões

A relação do cinema com a literatura não é assunto novo e seus desdobramentos estão longe de se encerrar em um artigo. Cada vez mais vemos obras literárias deslocarem-se para as telas, e desde o surgimento do cinema o diálogo entre as duas artes se estreita, explicitando as amplas possibilidades dessa relação interartística.

Na academia a discussão abrange inúmeras e diversas perspectivas: o processo narrativo, a semiótica fílmica, o exercício da adaptação e suas equivalências e divergências (CABRAL & FERRAZ, 2012, p 156)As análises são tantas quanto os filmes adaptados. No Brasil, mais de cem filmes, oriundos de obras literárias, foram produzidos entre o período de 1995 e 2006 (SILVA, 2009, p. 2).

De uma maneira geral, a adaptação cinematográfica é o processo no qual uma obra (normalmente literária) tem seus elementos essenciais recriados em uma linguagem fílmica.

Esse processo [...] congrega, no entanto, uma série de questões práticas e teóricas que devem ser consideradas, seja a tentativa de fidelidade em relação ao texto original (e aqui a palavra ‘tentativa’ evidencia a motivação da empreitada, não a materialidade do resultado), seja a recriação deliberada de certos elementos em outros contextos, ou ainda questões teoricamente mais profundas, como

tensões entre sistemas de representação, poéticas de gêneros e pontos de vista narrativos e ideológicos (SILVA, 2009, p. 3).

O próprio termo “adaptação” também gera embates e discussões. Alguns estudiosos preferem, inclusive, excluí-lo, por acreditarem que ele não responde às complexidades desse processo de “apropriação”, “inspiração”, “releitura”, no qual o diretor e roteirista se inserem na construção de uma película “adaptada”. Segundo Cunha (2007), falar em “adaptação” cinematográfica é cair no simplismo, já que sugere algo como acomodação, adequação, ajuste. Prefere, por isso, usar o termo “transcrição”.

A transcrição, no entendimento de Campos, não deixa de ser uma tradução, porém uma que se pauta pelo aspecto criativo, partindo da ideia de ‘recriação’ de certa obra, que deve ser pensada como traduzível não quanto à integridade de seu conteúdo, e sim quanto ao revolucionamento de sua forma (CUNHA, 2007, p. 11-12).

Essa “tradução criativa”, na qual o autor se coloca, se reconhece e é reconhecido na obra *transcrita*, apesar de alcançar a complexidade de uma obra que se cria em contato com outra, ainda não satisfaz o autor, porquanto o termo ainda se torna vago e não exprime o objeto ao qual se refere. Assim como “teatralizar” traz a marca do objeto/arte e torna explícito que a produção se dá no campo das dramatizações, o que se busca é um termo que, além de abarcar os processos criativos advindos dessa releitura, permita, de imediato, identificar o objeto em questão. Esse termo seria então a palavra “cinematizar”. O termo “*cinematização*”, desenvolvido por Cunha (2007), responde, segundo o autor, às complexidades desse processo criativo de deslizamentos.

Não há dúvida, portanto, de que ‘cinematização’ – uma forma de transcrição – é o termo que melhor define a elaboração audiovisual que, para a construção de uma nova narrativa, lança mão de texto marcado pela literariedade. Maior atenção, no entanto, se deve voltar para o fato de que o nome “cinematização”, por si só, não determina um único procedimento, mas a potencialidade de vários, que dependem de análise para desvendá-lo. Uma coisa é evidente: é palavra que, ao contrário de ‘adaptação’, não corre o perigo de cair no esvaziamento (CUNHA, 2007, p. 13).

Randhal Jhonson diz que as relações entre a literatura e o cinema são múltiplas e complexas, não se restringindo às adaptações. Citações de trechos de um romance na

tela do cinema, filmes biográficos sobre escritores, imagens de livros em filmes, filmes sobre livros, a leitura de um livro por uma personagem, escritores que são roteiristas. São apenas alguns exemplos de como essa relação é multifacetada.

Inumeráveis filmes contêm, dialogicamente, alusões ou referências literárias, sejam elas breves ou extensas, implícitas ou explícitas. *Terra estrangeira* (1995), de Walter Salles Júnior e Daniela Thomas, tem como ponto de partida o verso de Fernando Pessoa “viajar, perder países”, embora não haja mais referências a Pessoa no filme. Num sentido mais explícito, poderíamos pensar no caso de *Exu-Piá: coração de Macunaíma* (1985), de Paulo Veríssimo, que dialoga não só com o romance de Mário de Andrade, mas também com o filme de Pedro de Andrade (1969) e a montagem teatral de Antunes Filho (1979), sem ser, contudo, uma “adaptação” cinematográfica”. (JOHNSON, 2003, p. 38).

E a complexidade é ainda maior se acrescentarmos outros ingredientes, como o relatado por Guimarães (2003, p. 91), do trabalho da professora e investigadora Marlyse Meyer sobre a genealogia de uma literatura de cordel intitulada *A Escrava Isaura*, do poeta paraibano Caetano Cosme da Silva. No trabalho, a pesquisadora descobre que o poema foi inspirado em um drama de circo e não no romance homônimo de Bernardo Guimarães, de 1873, como esperado, tampouco na novela da Rede Globo que obteve tanto sucesso em 1976. Dessa forma, percebe-se um sem-número de mediações. Entre Bernardo Guimarães, escritor do romance, e Gilberto Braga, diretor da novela, podemos inserir algumas: a representação dos atores, a interferência do roteirista, o trabalho dos figurinistas e fotógrafos. Se imaginarmos, então, o trajeto da obra do romancista mineiro até a do poeta paraibano, esse caminho é ainda mais longo e repleto de outras referências.

O processo de adaptação, portanto, não se esgota na transposição do texto literário para um outro veículo. Ele pode gerar uma cadeia infinita de referências a outros textos, constituindo um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais. (GUIMARÃES, 2003, p. 91-92).

Apesar disso, é a adaptação- do texto literário ao filme - que vem merecendo

mais atenção dos estudiosos e críticos nessa multifacetada relação interartística. Nesse contexto, apesar dessas discussões (cinematização, transposição criativa etc.), o que salta aos olhos nessas abordagens é o crucial conceito de fidelidade. Xavier (2003) observa que em épocas passadas a rigidez quanto à fidelidade do filme à obra era maior. Isso era especialmente cobrado pelos apaixonados por determinada obra ou determinado autor. Portanto, o que se buscava, nesse tipo de análise, era perceber onde os textos se encontravam e onde o cineasta “traía” o sentido do romance. Atualmente a relação está pautada no diálogo, e se admite o filme como uma outra experiência artística.

O livro e o filme nele baseado são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura. (XAVIER, 2003, p. 61)

Dessa forma, ao analisarmos filmes oriundos de obras literárias, devemos observar as especificidades, convergências e divergências nas duas narrativas. Ver um filme e ler uma obra literária pressupõem distintas sensibilidades. Enquanto a obra literária nos permite a construção mental de imagens endógenas a partir da leitura textual, o cinema coloca-nos ante as imagens já criadas, concretas e exógenas, que nos chegam de fora para dentro. A literatura seria assim um meio linguístico, enquanto o cinema seria, prioritariamente, um meio visual. Outro aspecto referente à recepção é a capacidade de ditar a velocidade, interrupção e continuidade do acesso às obras literárias, diferentemente do espectador de cinema, que está à mercê da forma contínua da exibição. Também a experiência cinematográfica é, por natureza, sociável; ao contrário do contato com a obra literária, que pressupõe uma certa dose de solidão. Por muito tempo acreditava-se que a literatura era uma arte elitizada, dedicada aos poucos com recursos e olhar estético suficiente para acessá-la. O cinema, por sua vez, apresenta a massificação e a ampliação do acesso aos bens culturais.

O produto literário de um filme é o seu roteiro, que só adquire sentido quando exerce a função de pré-texto fílmico. Não existe vida independente no roteiro, pois ele é feito com um objetivo muito específico, qual seja servir de base para os envolvidos na construção fílmica. A literatura dramática, por seu lado, ainda que também possa ser entendida como um roteiro, existe independentemente da teatralização da obra. A obra

dramática independe literariamente da efemeridade que reveste a encenação teatral, pois esta desaparece cada noite com o apagar dos refletores, para ressurgir no dia seguinte, não sobrando nenhum resquício para ser apreciado; ao passo que o texto dramático perdurará como obra literária, permitindo ser acessado sempre que o desejarmos. Já o roteiro cinematográfico só importa enquanto pré-texto do filme; salvo para uso em cursos e escolas de cinema, tenderá a ser esquecido nas gavetas dos roteiristas e diretores. Embora tenhamos, atualmente, alguns roteiros lançados no mercado editorial, ainda é cedo para afirmar que esse produto tenha destaque no meio.

Não é objeto do presente trabalho, porém, catalogar diferenças entre as duas manifestações artísticas, especialmente se essas divergências servirem para alimentar as disputas que permeiam os olhares tendentes à hierarquização da arte – artes nobres e menos nobres, arte de elite e de massa. Nessa armadilha, o cinema seria assim uma “subarte”, produto da literatura, e que por isso teria de atender a uma transposição fiel. Nessa perspectiva não haveria, portanto, espaço para uma nova forma de criação e expressão autônoma e rica em intersecções: as artes plásticas que dialogam com a fotografia, o poema com o romance, a música com o cinema, o cinema com a literatura e assim por diante, numa relação dialógica, híbrida e extremamente rica.

De fato, a adaptação cinematográfica é um processo intertextual, anti-hierárquico, plural, hibridizante, multicultural e canibalizante. Essa compreensão aponta para uma atitude metodológica fundamental em relação aos estudos de adaptação cinematográfica: a adaptação é uma relação entre dois sistemas simbólicos distintos. A obra dita ‘original’ é escrita num determinado período, influenciada por uma série de códigos de representação e por um momento histórico delimitado, do mesmo modo que a adaptação fílmica dessa obra. O diálogo se desenvolve não só entre o filme e o texto primevo, mas com uma série de outras referências, inclusive cinematográficas (SILVA, 2009, p. 3-4).

Mas não é apenas a literatura que contamina/contagia o cinema. A relação é recíproca. Esses processos interartísticos ficam claros quando se constata as mudanças nas formas de perceber e representar o tempo e espaço. Segundo Pellegrini, as imagens fluidas, simultâneas, as montagens capazes de avançar, retroceder, congelar o tempo, efeitos característicos da representação espaço-temporal da produção audiovisual mexem de maneira significativa, com a literatura. Essa “subversão da ordem cronológica da narrativa” (Pellegrini, 2003, p. 23), típica do cinema e das imagens em

movimento, vai contaminar a narrativa moderna³.

Assim como a obsessão da minúcia, tão essencial para a narrativa realista do século XIX, apoiou-se nas técnicas fotográficas nascentes para enfatizar a verossimilhança, o verismo do representado – “pintura de seres e lugares, “quadro” -, a narrativa moderna busca no cinema a impressão de movimento e descontinuidade, justamente para romper com essa convenção” (PELLEGRINI, 2003, p. 25)

O fato é que esses contatos hibridizantes, canibalizantes só tendem a ampliar as possibilidades de criação artística. Tentar atribuir qualidade ao filme através do encontro de equivalências entre o texto fílmico e o literário é forçar a transposição do que é típico de um campo para o outro. Como diz Xavier (2003, pág. 62), deve-se “dar ao cineasta o que é do cineasta; ao escritor o que é do escritor”, entendendo o texto literário “como ponto de partida, não de chegada” (XAVIER, 2003, pág. 62).

Deslocamentos: do livro ao cinema alagoano

Em todo o Brasil a bitola super-8 ganhou a predileção dos produtores nas décadas de 70 e 80. No estado de Alagoas não foi diferente. Barateamento e facilidade de manuseio eram a marca que sustentava as produções. Agregado a isso, no estado acontecia, desde 1975, o Festival do Cinema Brasileiro de Penedo, em que a bitola tinha espaço garantido, junto com 16 mm e 35 mm. O Festival de Penedo teve oito edições consecutivas e foi uma das mostras mais importantes do cinema nacional, constituindo um espaço de exibição e visibilidade das produções locais. Até o V Festival, em 1979, a mostra competitiva de super-8 era destinada exclusivamente às realizações alagoanas, o que ampliava o interesse dos diretores do estado e incrementava as produções. A partir de 1980, no VI Festival, a mostra foi aberta para todo o Brasil, mas nem por isso os alagoanos ficaram de fora das premiações. O filme *O Patrão*, de José Márcio Passos

³ A autora chama, genericamente, de narrativas modernas àquelas surgidas nas transformações estéticas das vanguardas do início do século XX.

com fotografia de Benvau Fon, ganhou o prêmio de melhor fotografia; e o cineasta José Maria Tenório Rocha levou um dos três prêmios de pesquisa com o filme *Folgedos e Danças de Alagoas*. O melhor filme foi *Danielle, Carnaval e Cinzas*, do diretor José Augusto Iwersen, do Paraná. (BARROS, 2010, pág. 39)

A história das adaptações fílmicas em produções alagoanas começa em 1977, precisamente com o diretor José Márcio Passos. Vindo do teatro, José Márcio foi ator e diretor de diversas obras teatrais e participou de um dos grupos mais duradouros e atuantes da história da dramaturgia alagoana: a Associação Teatral de Alagoas (ATA), da atriz e diretora Linda Mascarenhas, um dos grandes nomes do teatro no estado. *A Ilha*, que obteve o 3º lugar na Mostra Competitiva Super-8, do III Festival de Cinema de Penedo, é uma adaptação do livro de sonetos de Carlos Moliterno, mas antes de ir parar nas telas do cinema a obra foi encenada e recebida com bastante entusiasmo. Do sucesso da peça veio o desejo de adaptar o texto para o cinema. “*A Ilha*, um parnasiano ensaio fotográfico captando a natureza lacustre, é a primeira transposição literária da cinematografia alagoana” (BARROS, 2010, p. 59)

Mas José Márcio Passos não para por aí. Já no ano seguinte, em 1978, apresenta *Alívio*, curta adaptado do conto homônimo de Anilda Leão. O conto narra a história de uma mulher que, andando pelas ruas, grávida de sete meses de “um filho sem pai plantado no ventre jovem”, sente a bexiga cheia e, não suportando mais segurar, descarrega o líquido no meio da praça, sob o olhar atento e surpreso de homens, mulheres e crianças. “Respirou fundo, aliviada. Passou as mãos espalmadas pela barriga e saiu sorrindo, balançando o corpo para lá e para cá sob o peso daquele filho sem pai” (LEÃO, 1980, p. 51).

O último filme adaptado por José Márcio Passos e exibido no Festival de Penedo foi *Patrão, de* 1980. Inspira-se na literatura popular e tem como “fio narrativo o poema *O resultado do trabalhador rural*, de autoria de Mestre Osório, lavrador e mestre de reisado, que canta em versos os direitos do homem que trabalha na terra” (BARROS, 2010, p. 61).

Infelizmente todos esses filmes foram perdidos ao longo desses anos, só sobrando fotografias, lembranças e depoimentos do diretor, dos atores e técnicos que participaram das produções. Mas a obra desse premiado diretor (José Márcio ganhou prêmios em festivais de super-8 no país e exterior) será sempre lembrada pelo

pioneirismo na adaptação fílmica no estado de Alagoas.

Impulsionada pelo incentivo da Mostra Competitiva Super-8 do Festival do Cinema Brasileiro de Penedo, surge outra adaptação, do cineasta Celso Brandão, que ganha o prêmio de melhor filme no IV Festival, de 1978, com *Cerâmica Utilitária Cariri*, curta documentário adaptado do texto da professora e antropóloga Vera Lúcia Calheiros, que também recebeu menção honrosa no Festival pelo texto. Em 1981 o cineasta cria a produtora Estrela do Norte Produções Artísticas, que tinha como proposta a realização de um longa-metragem em 35 mm. A obra seria outra adaptação, agora do livro *Angústia*, do escritor alagoano Graciliano Ramos (que foi levado para o cinema por Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman) e, apesar das recomendações e defesas de Cacá Diegues (cineasta de prestígio já na época), nunca foi levada a cabo. Em 1984, realiza em película o documentário *Memória da Vida e do Trabalho*, uma outra adaptação, fotografada por Benvau Fon e narrada pelo poeta maranhense Ferreira Gullar. O filme é inspirado no texto *Mudanças Sociais no Nordeste*, dos antropólogos José Sérgio Lopes e Rosilene Alvin (BARROS, 2003, p. 92).

Em 1981, o cineasta Joaquim Alves leva para o cinema a “livre adaptação” (BARROS, 2010, p. 80) *Guenzo*, baseada no conto *A prisão de J. Carmo Gomes*, do livro *Insônia*, também de Graciliano Ramos.

[...] *Guenzo*, segundo pessoas ligadas às filmagens, tem um pouco do clima da volta dos exilados ao Brasil, após a decretação da anistia. Há também uma influência das ideias do escritor Fernando Gabeira, um ex-exilado. (BARROS, 2010, p. 81)

Após a redemocratização do país, o Brasil sofre um duro golpe do então Presidente da República, Fernando Collor de Melo. Seguindo a política do seu Programa Nacional de Desestatização, o presidente extingue a estatal Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S/A). A empresa, criada na ditadura militar com o objetivo de produzir e distribuir filmes nacionais, foi a responsável pelo incremento das produções nacionais durante o período de sua existência, de 1969 a 1990.

Com a tentativa de reverter o estado de silêncio instalado no meio cinematográfico brasileiro, surgem nos anos de 1991 e 1993 a Lei Rouanet e a Lei do

Audiovisual, respectivamente. Porém, apenas em 1995 o cinema brasileiro dá sinais de que sente o efeito dos incentivos, com o lançamento de *Carlota Joaquina- a princesa do Brasil*, filme de Carla Camuratti, considerado por muitos críticos e pesquisadores como o marco do cinema de retomada.

Em Alagoas, a partir do novo século, o cinema, impulsionado pelo barateamento das produções em plataforma digital e pela incipiente, porém importante, política governamental, ressurgiu depois de duas décadas de silêncio.

Em 2010 o texto dramático *Terra Maldita*, do dramaturgo Pedro Onofre, ganha sua adaptação para o cinema, levada a cabo pelo próprio autor. O filme é baseado em obra da década de 70 e traz uma temática ainda bastante atual: disputas de terras, latifúndios, poderosos e menos favorecidos.

No ano de 2009 surge a Mostra Sururu, evento realizado pela Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-metragistas, Seção Alagoas. O estado passa a ter novamente um espaço de exibição de obras exclusivamente alagoanas. Já no seu segundo ano, em 2011⁴, a adaptação do livro infanto-juvenil homônimo da escritora Regina Barbosa, *Um Vestido para Lia*, ganha o prêmio de melhor roteiro. Dirigido por Hermano Figueiredo e Regina Barbosa, o filme também recebe o mesmo prêmio no V Festival de Cinema de Triunfo, em Pernambuco. O interessante nesse roteiro premiado é a presença da escritora também como roteirista e diretora. A adaptação, que passeia pela cultura popular alagoana, dura 14 minutos e contou com ficha técnica e elenco de artistas alagoanos.

A III Mostra Sururu, que aconteceu na cidade de Maceió em 2012, premia mais uma adaptação: trata-se de *Farpa*, do cineasta Henrique Oliveira. Baseado no livro de contos da premiada escritora alagoana Arriete Vilela, *Maria Flor etc.*, o filme ganha melhor direção de arte, para Gabriela Miranda, e melhor ator, para Julien Costa. *Farpa* “traz a história de uma geração de mulheres que geram filhas mortas”⁵. O filme, uma espécie de adaptação livre e mosaico de personagens e situações extraídas de todos os contos do livro, tem, no entanto, como título um outro livro da autora; este, ainda não adaptado.

Nessas quase quatro décadas de adaptações cinematográficas alagoanas inúmeros filmes surgiram, provenientes de diversos gêneros textuais: poemas, contos,

⁴ Em 2010 não foi realizada a Mostra Sururu.

⁵ Texto extraído da sinopse oficial do filme.

artigos acadêmicos, literatura dramática. Este artigo teve como proposta traçar um breve panorama da história do cinema adaptado em Alagoas. Resta agora esperar o que nos aguarda nas próximas edições da Mostra Sururu de Cinema Alagoano.

Referências Bibliográficas:

BARROS, E. *Panorama do Cinema Alagoano*. 2 edição. Maceió: EDUFAL, 2010.

CABRAL, O. & FERRAZ, A. F. A. Boca de Ouro: da angústia da origem à cegueira do capital. In: TOMAZ, J. M. T. & MALUF, S. D. *O legado de Nelson Rodrigues: reflexões*. Maceió: EDUFAL, 2012.

CUNHA, R. *Cinematizações – ideias sobre literatura e cinema*. Brasília: Círculo de Brasília, 2007.

GUIMARÃES, H. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias. In: PELLEGRINI, T. (et al). *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.

JOHNSON, R. Literatura e cinema, diálogo e recriação; o caso de Vidas Secas. In: PELLEGRINI, T. (et al). *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.

LEÃO, A. *Riacho Seco- Contos*. Maceió, 1980

PELLEGRINI, T. (et al). *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.

ROCHA, J. M. T. *Subsídios à história da cinematografia em alagoas*. Maceió: DAC/SEC, 1974.

SILVA, M., FREIRE, R. Sobre uma sociologia da adaptação fílmica: um ensaio de método. *Revista Crítica Cultural*, América do Norte, n. 2, set. 2010. Disponível em: <http://aplicacoes.unisul.br/ojs/index.php/Critica_Cultural/article/view/107/117>. Acesso em: 24 maio 2012.

SILVA, M. Adaptação literária no cinema brasileiro contemporâneo: um painel analítico. *Rumores – Revista de Comunicação, Linguagem e Mídias*, vol. 2, n. 2, 2009. Disponível em: <<http://200.144.189.42/ojs/index.php/rumores/article/viewFile/6544/5951>>. Acesso em: 24 maio 2012.

XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T. (et al). *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.

