



Da Palavra Escrita à Linguagem Audiovisual: O Primo Basílio e suas Adaptações¹.

Carlos Alberto Correia²

Márcia Gomes Marques³

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Resumo:

Este artigo tem como finalidade discutir a adaptação de obras literárias para o audiovisual. Para tal, lançar-se-á mão da análise de diferentes adaptações para o audiovisual de um clássico da literatura portuguesa *O primo Basílio*. Quando se questiona a relação entre literatura e a sua transcodificação para outros códigos, como os do cinema e da televisão, abre-se muitas possibilidades de estudo, por exemplo, da alternativa de aspectos expressivos feitos pelas obras contemporâneas. O foco do estudo recai, especialmente, na reelaboração de mecanismos para ajustar a história, ou até mesmo transportá-la do livro para tela.

Palavras-chave: Adaptação; Audiovisual; Narrativa; Literatura; O primo Basílio.

Introdução:

Na sociedade moderna os meios de comunicação ocupam grande parte do cotidiano das pessoas. A televisão é o meio de comunicação que adquiriu grande espaço neste território, não sendo utilizada somente para o entretenimento, mas também para a formação e o contato social, tornando-se inclusive substituto do contato com os outros e das relações face a face. Por ser um veículo que está em constante atividade, a programação televisiva é formada por um amplo número de apresentações, já que a grade deve suprir 24 horas de exibição. Essa estrutura televisiva é composta por fluxos que enveredam por vários caminhos, desde informações referentes às atividades cotidianas, até programas criados desde o intertexto que reafirmam os laços com outros meios de comunicação, como as adaptações de obras literárias para a televisão.

Dentre os programas criados a partir de obras literárias, este estudo visa correlacionar os recursos e o processo de transcodificação de um texto literário para diferentes linguagens, tanto fílmica quanto televisiva. Diversas obras literárias foram adaptadas para a televisão e para o cinema, mas o estudo em questão vai correlacionar

¹ Trabalho apresentado ao INTERCOM, na Divisão Temática de Comunicação Audiovisual, do XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste.

² Aluno do Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Professor da rede pública Municipal e Estadual de Mato Grosso do Sul. E-mail: calcorreiasp@gmail.com.br

³ Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Università Gregoriana, Roma, é professora do Departamento de Comunicação Social e do Mestrado de Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Socióloga, formada pela PUC do Rio de Janeiro, e mestre em Comunicación Social pela Pontifícia Universidad Javeriana- Bogotá, tem trabalhos publicados nas áreas de estudos de recepção e ficção seriada televisiva. E-mail: marciagm@yahoo.com



as adaptações feitas a partir de um clássico da literatura portuguesa – O primo Basílio – de Eça de Queirós, pretendendo estudar o processo de adaptação do texto do escritor português para a tela do cinema e da televisão.

A adaptação televisiva foi executada por Gilberto Braga e Leonor Bassères, com a produção de Daniel Filho. A minissérie global estreou em agosto de 1988, sendo exibida em 16 capítulos de terças às sextas-feiras, 22h. Porém, este estudo se dará a partir de um box lançado pela globo marcas em 2007.

Outro suporte a ser estudado é o filme dirigido por Daniel Filho, lançado em agosto 2007, sendo distribuído pela Buena Vista distribuidora, com a duração de 104 minutos, que também narra a história de uma jovem que, na ausência do marido, estabelece um envolvimento amoroso com o seu primo. O enredo fílmico desenvolve-se em 1958, os recém-casados Jorge (Reynaldo Gianecchini) e Luísa (Deborah Falabella) circulam nos mais finos eventos da sociedade paulistana. Ele é um engenheiro contratado para trabalhar nas obras de construção da nova capital brasileira, Brasília; por isso, afastar-se-á de seu lar. Luísa, uma jovem frágil e carente, logo sente falta da companhia do marido e acaba engatando um caso com o sedutor Basílio (Fábio Assunção), um primo que estava morando na Europa e com quem havia vivido um romance no passado. Os problemas começam quando sua empregada, Juliana (Gloria Pires), descobre um bilhete de Basílio. Aos poucos, a invejosa funcionária transforma a vida de Luísa num verdadeiro tormento.

Explorando o entrelaçamento entre essas três obras, a princípio discorrer-se-á sobre o conceito e as relações estabelecida pelas adaptações, perfazendo um passeio teórico sobre o tema e sua evolução ao longo dos anos. Para a análise das adaptações em estudo avaliar-se-á os suportes dentro dos quais cada texto se insere e suas específicas linguagens e interconexões, apontando e discutindo os pontos divergentes e convergentes apresentados entre os textos mencionados.

Adaptação, um diálogo entre textos

A utilização de um código como base para a produção de outros códigos pode ser considerado uma transcodificação. Quando se trata da transcodificação de um código literário ficcional para a linguagem audiovisual, essa mudança de código não se dá de forma simplória. Este processo de adaptação, argumenta Comparato,

é uma transcrição de linguagem que altera o suporte lingüístico utilizado para contar a mesma história, equivale, portanto, à recriação



da mesma obra levando em consideração a linguagem própria do meio para o qual se está produzindo. (COMPARATO, 1996, p.30)

Embora essas adaptações estejam em meios diversos (cinema, minissérie televisiva), e esses “novos meios” preencham parte do espaço social ocupado pelo anterior, no caso o romance, vale dizer que a relação entre eles deve ser vista mais desde a ótica da complementaridade e menos desde a da substituição. De fato, os textos dos diferentes suportes guardam em si relações complexas que apontam mais para o aproveitamento e a intertextualidade do que para a superação de uns pelos outros. Silva (2002) completa afirmando que os meios de comunicação ajudam a formar um conjunto de informação e formação, deste modo, cada mecanismo não suplanta e sim complementa o outro.

A questão que se coloca de obra a obra (diálogo) e que se transforma de um tempo a outro (a metamorfose do conhecimento graças à experiência histórica do homem) faz da biblioteca e do museu um grande volume (manuscritos que enrolam e desenrolam), um grande volume em constante enunciação, em relação de contigüidade, onde a presença de um, ao invés de substituir ou anular, soma-se à do outro, diz e re-diz o outro. Cita o outro. (SILVA, 2002, p.22)

E essa “biblioteca”, ligação que fazemos de todos os textos, é a ponte que possibilita a adaptação de obras literárias para o audiovisual. Segundo Nagamini (2004), adaptar um texto é reinterpretar e redimensionar aspectos da narrativa a fim de adequá-la à linguagem do outro veículo.

A minissérie global é fidedigna ao original, sendo então uma adaptação propriamente dita. Esta designação é conferida às produções reelaboradas com a maior fidedignidade à obra original, pois, de acordo com Comparato (1996), nas adaptações não há alteração da história, nem de tempo, nem de localizações, nem de personagens. Os diálogos se concentram apenas nas emoções e nos conflitos presentes no original.

Acerca da fidedignidade, Martín-Barbero e Rey (2004) completam que no princípio as adaptações de obras literárias para a televisão eram tidas como forma de divulgação junto ao grande público de obras e autores consagrados, e, por isso, era cobrada certa correspondência delas com as obras originais. Acrescentam, porém, que com a evolução e o desenvolvimento de uma linguagem própria do audiovisual, a relação entre literatura e adaptação televisiva tornou-se mais complexa e multifacetada.

A relação existente entre a literatura e o cinema também é complexa, mesmo porque o diretor de uma película tem minutos cronometrados para narrar uma história que pode ter números indeterminados de páginas. Por isso, o conceito de adaptação não



se refere apenas a fidelidade com o texto original, pois novos elementos podem ser criados. É o caso do filme em análise, no qual o diretor transporta no lugar/tempo os personagens: Luísa Mendonça de Brito Carvalho, Basílio de Brito e os demais, para São Paulo em 1958. Nagamini afirma que hoje a adaptação pode ser uma recriação, um aproveitamento temático, não sendo um conceito inflexível, fixo:

O conceito de adaptação sofreu modificações, pois, se na década de 70 havia uma preocupação muito maior com a fidelidade, hoje se verifica uma grande liberdade quanto ao redimensionamento da obra literária, podendo, inclusive, resultar em um produto completamente diferente do texto original. O que chamamos de adaptação pode ser, portanto, uma versão, uma inspiração, uma recriação, uma reatualização, um aproveitamento temático, uma referência à obra. (NAGAMINI, 2004, p.35/36)

No tocante à adaptação, Xavier (2003) afirma que a questão pode ser discutida em muitas dimensões, e que o debate tende a concentrar-se no problema da interpretação feita pelo cineasta em sua transposição do livro. Guimarães amplia essa colocação afirmando que na adaptação o lema deve ser “ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor” (2003, p.109), valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não como de chegada. Em relação à fidedignidade, Xavier (2003) complementa que houve épocas em que a fidelidade em relação à obra era mais cobrada; no entanto, nas últimas décadas este critério perdeu espaço devido aos deslocamentos que ocorreram na cultura, pois o que está em destaque é o diálogo que as obras possuem e suas especificidades.

Contemplando a relação de diálogos entre diferentes suportes, os atos de criar e de enunciar geram novas formas expressivas, possibilitando a criação de novos produtos. Seguindo os conceitos da cultura midiática, a qual se apropria de vários mecanismos de expressivos, a enunciação em um produto pode proporcionar-lhe novo corpo e forma. É o caso dos textos analisados, que partem de uma matriz – o livro – e a partir de sua forma de enunciação e de criação reelaboram, adaptado-a a outros suportes, no caso o audiovisual, transformando-a em um novo produto. Também neste sentido Casetti afirma que:

Con este término se indica la conversión de una lengua en discurso, es decir, el paso de un conjunto de simples virtualidades a un objeto concreto y localizado: objeto concreto, en cuando realidad perceptible; objeto localizado, en cuando cosa que aparece en el mundo. En otras palabras, la enunciación es el apropiarse y el apoderarse de las posibilidades expresivas ofrecidas por el cine para dar cuerpo y consistencia a un film. (CASSETTI, 1996, p.41/42)

Embora o estudo procure relacionar o conceito de adaptação de uma única obra para suportes diversos, não se deve desprezar que cada qual tem sua linguagem e seus mecanismos específicos. Assim, não deve ser deixados de lado que um dos traços diferenciadores da adaptação televisiva, em contraste com o cinema, é justamente ter de se criar num formato que tenha em conta a continuidade em episódios, e a própria fragmentação de cada um dos episódios. Diferentemente do cinema, suas técnicas de construção visam motivar o espectador a dar continuidade na visão da obra oferecida em partes.

Procuraremos neste texto apresentar uma reflexão sobre a adaptação literária para televisão e cinema, com destaque para o romance *O primo Basílio*, do escritor português Eça de Queirós, possibilitando, assim, uma coexistência bem sucedida entre a cultura escrita e a tecnologia da imagem e som.

A minissérie – O primo Basílio

A abertura da minissérie serve para situar o telespectador no tempo e local onde acontece a narrativa; por isso, casarões de época, ruas com granito, e principalmente casas portuguesas, quintas, e ao fundo uma música tipicamente portuguesa. E em uma dessas quintas, na “quinta de colares”, mora a família Brito, proprietária da firma Bastos & Brito. Vários verões e invernos são descritos neste cenário, local onde nascerá o amor de Luísa de Mendonça pelo seu primo Basílio de Brito. A minissérie apresenta ao espectador o passado de Luísa, sua infância, suas relações de amizade e o envolvimento com o seu primo, mostrando também o processo de sedução, passeios/namoro e anseios de viverem para sempre juntos. Porém, a firma de Basílio decreta falência e os bens da família são vendidos; Basílio, então, é obrigado a ir para o Brasil para reconstituir sua fortuna. A separação é inevitável. Ambos se escrevem, mantém contato, porém Basílio começa a não mais corresponder-se, até que finda o namoro em uma carta de despedida. Luísa sofre, até que começa a perceber que o seu amor fora apenas um namoro de meninice, e recomeça a frequentar novamente a vida lisboeta.

Diferente do livro, a abertura da minissérie não mostra logo o casal Jorge e Luísa casados. Primeiro lança mão da infância da protagonista, para que o telespectador consiga entender melhor o seu envolvimento com o primo, e a importância que esse passado tem sobre a jovem.

Tal qual o livro, um dado importante para a trama também é ressaltado pela minissérie: a tensão entre Juliana e Luísa. A obra audiovisual encena a fala da

empregada proposta no livro, que ilustra a disputa de classe, e a visão de Juliana como personificação da exploração do proletariado:

Tenho passado anos e anos a ralar-me! Para ganhar meia moeda por mês, estafo-me a trabalhar, de madrugada até à noite, enquanto a senhoria pânria! È que levanto me às seis horas da manhã – e logo engraxar, varrer, arrumar, labutar, e a senhora está muito regala em vale de lençóis, sem cuidado nem canseiras. A senhora suja, suja, suja, quer ir ver quem lhe parece, e cá está a negra, com a pontada no coração, a matar-se com o ferro na mão! E a senhora, são tipóias, boas sedas, tudo o que lhe apetece – e a negra? A negra a esfalfar-se! (QUEIRÓS, 1997, p.268).

Em uma das reuniões na casa de Luísa, o chá de domingo, Juliana está a servir os convidados, uniformizada, com bandejas à mão, pronta para atender aos pedidos de seus patrões. A luta de classe é apontada como o motivo dessa tensão, o conflito entre o dominador e o dominado.

A linguagem da minissérie não difere da linguagem do romance, pois quando o foco está na casa de Jorge, os objetos, o próprio ambiente e personagens contribuem para a exposição de seus moradores. As reuniões de domingo, por exemplo, a postura dos convidados, bem como os diálogos, denota o falso moralismo que servia de alicerce para a sociedade da época, Este falso moralismo é exemplificado pelo personagem do Conselheiro Acácio, senhor guardador da moral e dos bons costumes, mas que em sua intimidade era leitor de poemas pornográficos, tinha um romance com a empregada, era de falas falsas, sem sentido. O olhar propiciado pela câmera possibilita os espectadores percorrerem, juntos, os cenários, os cômodos da casa, as intimidades, participando, desvendando o passado de seus moradores. Sobre esta técnica Casetti diz que:

En efecto, cualesquiera que sean los motivos que las determinan, las miradas y las palabras hacia la cámara poseen el poder de «encender» las estructuras basilares de un film: ya sea porque llegan a indicar lo que por costumbre se esconde, la cámara y el trabajo que ésta cumple (CASETTI, *op.cit.*, p.39)

Retomando o enredo da minissérie, Luisa é uma típica portuguesa do século XVIII: adora leituras românticas, tocar piano, ir à ópera, receber visitas, a moça é uma boa anfitriã. Em uma dessas reuniões na casa do casal, reuniões praticadas com frequência, o primo de Jorge Ernestinho Ledesma, um escritor de peças teatrais, explana sobre a sua nova peça - Honra e Paixão - na qual o adultério feminino é perdoado, e o autor deixa claro que esta é uma exigência do patrocinador da peça. Seu primo Jorge exalta-se afirmando que a moça deveria ser punida com a morte, não é aceitável que um membro da família escreva uma peça que absolva a adúltera. A linguagem



cinematográfica nesta cena é denunciadora, pois ao fazer as afirmações Jorge tem destaque, a câmera registra sua fisionomia em close-up, expressando toda indignação com relação ao perdão. Em fração de segundos a câmera se volta, também em close up, para Luísa, que está atenta ao ponto de vista do marido em relação às mulheres adúlteras, um índice de que se um dia ela viesse a traí-lo, sua pena seria também a morte.

Mantendo a fidelidade ao texto original, a minissérie também relata a viagem de Jorge ao Alantejo. O jovem engenheiro vai trabalhar e deixa sua esposa em sua casa sozinha. Inesperadamente Luísa recebe em sua casa seu primo Basílio, que encantado com a jovem começa a relembrar seu passado, seu namoro, suas aventuras. A jovem reluta dizendo que está casada. As visitas a casa da prima são constante, o primo tenta seduzir a jovem de todas as maneiras: flores, bilhetes, lembranças, carícias, até que a jovem não resiste e se entrega ao rapaz, achando que ele realmente a amava. O motivo que a leva a se entregar a Basílio, de acordo com as reflexões de Eça, nem ela sabia. Uma mescla de falta do que fazer com a curiosidade “Mórbida” em ter um amante, mil vaidadezinhas inflamadas, certo desejo físico. Segundo o autor o drama em que se enreda é inexplicável para o próprio personagem, como se vê neste trecho:

E ela mesmo, por fim? Amava-o ela? Concentrou-se, interrogou-se... Imaginou casos, circunstâncias: se ela quisesse levar para longe, para França, iria? Não! Se por acaso enviuvasse, antevia alguma felicidade casando com ele? Não. Mas então! [...] e como uma pessoas que destapa um frasco muito tempo guardado, e se admira vendo o perfume evaporado, ficou toda pasmada de encontrar o seu coração vazio (QUEIRÓS, *op.cit.*, p. 157)

O estilo concebido por Eça de Queirós em seu romance resgata a dimensão da prosa poética na “fotografia” meticulosa e lírica que faz de seus ambientes. É possível observar que a minissérie se preocupa com os detalhes atribuídos à prosa do escritor, pois dá vida a imagens e cenas detalhada no livro. O tempo e o espaço são evidenciados pelos detalhes da descrição tanto na narrativa literária quanto na televisiva, a qual se utiliza de enfoques, como o close e a abertura de câmera, que chamam o receptor a interagir através de suas projeções interpretativas, reavivando o espírito da narrativa queirosiana, com diálogos escassos. No caso da minissérie, a atuação e direção das cenas proporcionam a transformação das palavras em imagens. O trecho a seguir é indicativo dessa afirmação, visto que depois de ter se entregado ao primo, Luísa amanhece assim:

Ergue-se de um salto, passou rapidamente um roupão, veio levantar os transparentes da janela... Que linda manhã! Era um daqueles dias do fim de agosto em que o estio faz uma pausa; há prematuramente, no calor e na luz, uma certa tranqüilidade outonal; o sol cai largo, resplandecente, mas pousa de leve, o ar não tem embaciado canicular, e o azul muito alto reluz com uma nitidez lavada; respira-se mais livremente, e já se não vê na gente que passa o abatimento mole da calma enfraquecedora [...] Foi ver-se ao espelho; achou pele mais clara, mais fresca, e um enternecimento úmido no olhar; seria verdade então o dizia Leopoldina, que “não havia como uma maldadezinha para fazer a gente bonita” Tinha um amante, ela! (QUEIRÓS, *Ibid*, p.179)

O trecho acima é minuciosamente executado na minissérie: tem-se, na narrativa televisiva, o mesmo detalhismo na descrição dos personagens e do espaço no desenrolar da ação. Como se observa na montagem dos cenários, na disposição e organização dos objetos, se estabelece uma relação de interdependência entre narração e descrição que utiliza das minúcias de Eça como um complemento diegético da ação. Na minissérie, isso é evidenciado pelos cortes e movimentos de câmera, que enfoca os objetos que compõem os cenários, num jogo estático e ao mesmo tempo dinâmico, evidenciando sua simbologia através das aproximações e distanciamentos dos planos de filmagem, de acordo com a leitura do diretor.

O romance foi cuidadosamente “transposto” para a minissérie, permanecendo os diálogos intocados, somados à encenação, ou seja, à interpretação dos atores, à composição cenográfica e demais recursos expressivos. E é assim que, com a chegada de surpresa de Dona Felicidade, Luísa acaba jogando no lixo a carta que escrevera para seu amante. Juliana, muito atenta, pega-a do lixo e a esconde, para então chantagear a patroa.

Luísa e Juliana discutem mais uma vez e a patroa acaba por demitir a funcionária; porém Juliana, nervosa, revela seu trunfo, a posse das cartas, e chantageia a jovem. A esposa de Jorge, por temer ser desmascarada, começa por imposição da empregada a fazer todo o serviço doméstico. Da mesma forma que o narrador, no romance, a câmera atua como que descrevendo minuciosamente os espaços e as ações dos personagens. Através da descrição é possível notar que Luísa troca de papel com a empregada – a patroa é subordinada à serviçal.

Luísa está sozinha para resolver seu problema, o seu amante a abandona. A jovem tenta outros mecanismos, mas não consegue a quantia desejada pela empregada, recorrendo a seu último recurso, Sebastião. Numa noite Jorge e Luísa vão ao teatro e Sebastião força a empregada a entregar a prova do adultério; a mesma entrega as cartas,



ali na sala tem um ataque do coração e morre. Luísa está salva, as cartas foram rasgadas, mas uma terrível dor de cabeça atormenta a jovem, talvez o peso da traição, a morte de Juliana, os problemas que atormentam a protagonista. Uma noite Jorge, angustiado, abre a correspondência oriunda de Paris, uma carta destinada a sua esposa carta de seu primo. Basílio retorna uma das cartas que sua prima enviará pedindo dinheiro para pagar Juliana. Jorge, que agora compreende os benefícios concedidos à empregada, percebe a traição da esposa, mostra-lhe a carta. Luísa, que já estava doente, tem uma nova crise. O marido perdoa a amada, mas essa acaba morrendo. Tempos depois Basílio retorna a Portugal e descobre a morte de sua prima; o gajo apenas lamenta não ter trazido sua amante parisiense.

Portanto, a adaptação permite vislumbrar que a literatura não se exaure nas páginas do livro, ela vai além e pode ser transposta para vários veículos de comunicação. A transposição pode gerar uma cadeia bastante extensa de referências a outros textos, constituindo um fenômeno cultural, que dialoga entre as mais diferentes linguagens.

O filme: o primo Basílio

A narrativa fílmica inicia-se em um ambiente luxuoso, o Teatro de São Paulo, local freqüentado pela alta sociedade paulista, uma vez que a narrativa se passa em São Paulo, no ano de 1958. Além da alta sociedade paulistana estão presentes neste salão o casal Luisa e Jorge e o amigo da família Sebastião, todos a fim de prestigiar a ópera Fausto. Em um intervalo da ópera Luísa, ao regressar do banheiro, se depara com o seu primo Basílio, parente que esteve ausente por longo tempo e que retorna ao Brasil a trabalho. Ambos se cumprimentam, Luísa esclarece que está casada e o convida para visita-lá.

O desencadeamento da narrativa cinematográfica acompanha o romance, pois Eça começa o seu livro praticamente no meio da história, quando Jorge e Luísa já estão casados, de modo que o passado de ambos vai sendo revelado aos poucos com o auxílio de objetos, retratos, móveis. Em uma manhã Luísa lê em um jornal sobre o retorno à Portugal de seu primo Basílio. Neste momento o livro faz alusão ao passado de Luísa e o seu envolvimento amoroso com o primo. O filme mantém fidelidade à obra no tocante ao enredo, pois a trama central é mantida. Diante de qualquer discurso narrativo, pode-se falar em fábula, querendo referir-se a certa história contada, personagens, a uma sequência de acontecimentos que se sucederam num determinado lugar (ou lugares),



num intervalo de tempo que pode ser maior ou menor. Além da fábula, aqui foi mantida também a trama, que se refere ao modo como tal história e tais personagens aparecem para o leitor/espectador por meio do texto, do filme, da peça. Segundo Xavier (2003), uma única história pode ser construída por meio de inúmeras tramas, com formas distintas de dispor os dados, de organizar o tempo, e é isso o que se dá nesse filme.

Diante de um texto literário é preciso entender que a distinção, feita por Xavier entre contar (tell) e mostrar (show), não perde sua clareza, pelo fato de que o mostrar aqui não pode ser assumido em sentido literal, pois é o significado das palavras que produz o “ver” (que é, em verdade, o imaginar que se ativa com prazer). O diretor tem o poder de guiar o leitor visual que acompanha a trama como se lesse um livro. Xavier pontua afirmando que,

A câmera mostra, mas há toda uma literatura voltada para o seu papel como narrador no cinema, que nos permite dizer que a câmera narra e não apenas mostra. Isso porque ela tem prerrogativas de um narrador que faz escolhas ao dar conta de algo: define o ângulo, as distâncias e as modalidades do olhar que, em seguida, estarão sujeitas a uma nova escolha vinda da montagem que definirá a ordem final das tomadas de cena, e, portanto, a natureza da trama construída por um filme. Portanto dizer que um filme mostra imagens é dizer pouco e muitas vezes elidir o principal. (XAVIER, 2003 p.73/74).

De acordo com o enredo, o marido de Luísa precisa se ausentar de casa pelo período de dois meses, pois o jovem engenheiro é requisitado para coordenar construção em Brasília, a futura capital brasileira. Este recurso é utilizado pelo roteirista para justificar a ausência de Jorge, que no livro viaja ao Alentejo. Para isso, o roteirista lança mão de um evento que realmente ocorreu no Brasil, a construção da nova capital brasileira. Esse recurso da narrativa aumenta a verossimilhança e contextualiza a obra. Guimarães acentua que essa atitude dá mais veracidade à trama do enredo.

Trata-se de uma conjunção curiosa: ao mesmo tempo em que a referência à história e à nação imprimem relevância à ficção, são as personagens ficcionais que legitimam a dimensão factual dos relatos históricos, sentimentalizados e transformados em ficção. Os fatos históricos referidos pelas personagens ficcionais são em tese verdadeiros, mas tornam-se mais verossímeis por meio de ficção, que reforça a ilusão de realidade histórica. (GUIMARÃES, 2003, p.103)

No filme, as tramas secundárias do romance desaparecem, restando apenas a amiga adúltera de Luísa que passa a se chamar Leonor, e o amigo da família Sebastião. Leonor tem as mesmas características de Leopoldina, possui amantes, fuma, bebe, é difamada por “toda” São Paulo, sendo conhecida como “a maçaneta”. Sebastião é o amigo fiel de Jorge, que tenta encobrir as saídas de Luísa para que a mesma não seja



mal vista. Ele é o ajudante, o personagem que auxilia a recuperar as provas do adultério e livrar-se de Juliana. Essas modificações, o enxugamento, ajudam a condensar a trama narrativa. A morte de Juliana, por exemplo, foi modificada. No filme a empregada é morta por atropelamento, fato esse que colabora para atualização da história, enquanto no livro ela sofre um infarto. As alterações feitas ao original não desvalorizam o audiovisual, uma vez que

A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto original, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro mesmo quando o objetivo é a identificação com valores neles expressos. (XAVIER, *op.cit.* p.62)

Antonio Candido (1985) aborda as relações entre o artista e o meio, o poeta e sua arte. Ampliando o poder criador da arte, levando em conta as diferentes maneiras de se fazer arte, pode-se afirmar que artista, segundo esse autor, não é apenas um reflexo da realidade, mas um fluxo contido nela, pois ao desenvolver sua arte ele combina elementos de sua realidade. É o caso dessa obra cinematográfica: a adaptação é uma arte que contém elementos da obra original, mas ao ser reelaborada, se transforma em uma nova produção, como novas experiências vindas de seu criador.

O poeta não é uma resultante, nem mesmo um simples foco refletor; possui o seu próprio espelho, a sua mônada individual e única. Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade. (CANDIDO, *Ibid*, p. 18)

O filme retoma um dos recursos utilizados pela minissérie: o olhar através dos espelhos. Em algumas cenas de Luísa com Basílio, o diretor lança mão de diálogos travados através de espelhos. O reflexo da protagonista está em primeiro plano enquanto ambos conversam. Esse recurso ilustra o caráter de Luísa, que quanto está com seu primo torna-se, por assim dizer, outra mulher. Todos os textos em estudo mostram o Paraíso, local de encontro dos amantes, que por sua vez é idealizado por Luísa. No romance e na minissérie, a jovem idealiza o lugar como cenário de um romance de Paulo Féval, no qual o herói escolhe uma choupana simples, mas por dentro a forra com cetins, flores, um lindo habitat romântico de amor. Mas ao chegar ao local, a protagonista se surpreende com o ninho de amor, visto que o local cheira mal, é repleto de umidade, pó acumulado e lençóis gastos.

Não é diferente na trama fílmica, pois Luísa vai ao encontro de seu amante, mas chegando ao local se decepciona. Em ambas as adaptações ao subir as escadas, Luísa, apesar das péssimas condições do ambiente, ainda com uma voz ao fundo narrando seus pensamentos, acredita que Basílio procurou o melhor lugar para passarem suas tardes de amor: ao defrontar-se com a realidade, não percebe o pouco caso do primo com o relacionamento.

Outra atualização realizada no filme é o uso da televisão; ou seja, o que ocupava o tempo de Luísa não é mais o jornal impresso, e sim a televisão, que foi o meio de comunicação mais difundidos no século XX, período onde a trama se desenvolve. Na trama percebe-se o importante papel já desempenhado pelo meio de comunicação, pois Luísa fica horas em frente ao aparelho, indicando, assim, a influência da televisão na rotina da sociedade contemporânea.

No mais, o enredo fílmico segue a mesma trilha dos mecanismos anteriores. Com a ausência de Jorge, Luísa o traí. A empregada descobre, chantageia, vinga-se, depois Luísa recupera as cartas. Ambas morrem e Basílio não se importa com a morte da prima.

A transcodificação de uma obra literária, ou seja, a transposição desta para outro código só é possível porque cada obra literária oferece múltiplas possibilidades de interpretação (função poética, artística, estética da linguagem, função social). Acerca da adaptação e da transmutação, Balogh diz que “o filme adaptado deve preservar em primeiro lugar a sua autonomia fílmica, ou seja, deve-se sustentar como obra fílmica, antes mesmo de ser objeto de análise como adaptação” (2005, p.53). A autora complementa afirmando que “na prática, se reconhece como adaptado o filme que ‘conta a mesma história do livro no qual se inspirou, ou seja, a existência de uma mesma história é o que possibilita o ‘reconhecimento’ da adaptação por parte do destinatário” (BALOGH, *Ibid*, p.58). É o que acontece com a película em apreciação, que lança mão de uma narrativa propiciada em um livro, que apesar de algumas modificações se mantém interligada ao original.

A ligação entre literatura, cinema e televisão, se alimenta também dos vínculos com antigas estruturas comunicativas. A integração interartes se mantém desde a invenção do folhetim romanesco, que com sua linguagem mais acessível, temas vibrantes, suspensões para nutrir expectativas, veio a influenciar a arte do cinema, e difundindo-se graças aos seriados, que obedecia mais ou menos aos mesmos princípios, ajustados à tela.

Considerações finais:

Quando se questiona a relação entre literatura e a sua transcodificação para outros códigos, como os do cinema e da televisão, abrem-se muitas possibilidades de estudo e interpretação. Por muito tempo insistiu-se em que a televisão não poderia jamais produzir um programa de alto nível, por suas produções direcionarem-se às massas. Contestando esse parecer, este trabalho apresenta a análise da minissérie realizada pela Rede Globo em 1988, adaptada de um clássico da literatura portuguesa, *O primo Basílio*, que representou com minúcia a sociedade burguesa lisboeta do século XIX. Para tal, Eça enfoca um lar burguês aparentemente feliz e perfeito, mas com frágeis bases morais, e o autor tem como intuito questionar uma das instituições sociais tidas como sendo uma das mais sólidas: o casamento. Pode-se perceber que a minissérie respeitou a trama desenvolvida por Eça de Queirós em seu romance, com altíssima qualidade e certa fidedignidade.

O filme em apreciação, tal como a minissérie, apesar da transposição de épocas, manteve a atmosfera lírica do romance de Eça. A abordagem de Daniel Filho propiciou ao filme uma cadência e um ritmo que comungam com o texto escrito. A forte carga de erotismo expressa na película também dialogou com o texto português. Isso foi possível porque algumas das alterações feitas se instalam no campo em que literatura e cinema se interceptam, encontram uma esfera comum de operações que pode ser descrita com as mesmas noções: por exemplo, as relações de semelhança entre imagem e palavra através da metáfora, ou, a sensações de causalidade e associação advinda das metonímias, as figuras de linguagem entrelaçando o poder exercido pela associação da palavra e da imagem. O diretor lançou mão de uma ótica diversa para o enredo fílmico, sem abrir mão da riqueza de detalhes e ritmo do romance português.

Alguns críticos acentuam que a TV esteja vinculada ao popular, criando apenas programas de baixa qualidade, enquanto a literatura estaria associada a um público seletivo e restrito, e por isso os livros teriam um valor cultural sempre superior aos programas de televisão. Desde essa perspectiva, não se poderia gerar adaptações com alta qualidade. Guimaraens (2003) afirma que isso é uma inverdade, uma vez que existem livros e programas de todos os padrões e não existe uma relação homogênea de qualidade, nem em um nem em outro.

As adaptações, portanto, estabelecem uma zona de conflito entre formas culturais diferentes, muitas vezes produzidas em tempos distintos e voltadas para

públicos também diferenciados entre si.. Valendo-se de uma série de artifícios técnicos que permitem contar uma história através de imagens e sons, juntamente com uma variedade de planos, ângulos de câmara, luz, música, a transposição de um texto escrito para um formato audiovisual pode propor-se como valor adicional.

Justamente por estarem nesse terreno conflituoso é que as adaptações colocam questões de interesse, tais como a apropriação e ressignificação de produtos culturais do passado pelos atuais meios de comunicação de massa, projetando para diferentes públicos e atribuindo-lhes novas significações e sentidos. A adaptação concebida pela lógica da reprodutibilidade técnica chega a lugares e a pessoas que as obras únicas e os meios de comunicação “anteriores” não alcançam (Benjamim 2000), ou mesmo que o livro e o jornal impresso ainda não atingem, de maneira que elas democratizam o conhecimento, ou melhor, popularizam o acesso às obras (Gomes 2008), despertando o gosto pela leitura e ampliação do repertório acerca daquele escritor.

Valendo-se da proposta de Roland Barthes (1987), de que um texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura, pode-se correlacionar os diferentes textos abordados, tanto o texto escrito como os textos audiovisuais, uma vez que ambos são constituídos de narração. Narrar é tramar, tecer, e como tal, há muitos modos de fazê-lo, em conexão com a mesma história. Isso implica propor muitos sentidos diferentes, muitas interpretações diferentes a partir do mesmo material bruto extraído. As diferentes adaptações de uma mesma história contribuem para sua veiculação e ampliam o seu sentido, pois cada pessoa, ao se defrontar com a obra, pode entendê-la de acordo com suas vivências, experiências e conceitos de vida. O romance, estruturado pelo escritor português, em sua concepção original, teve cunho moralista: criticar uma sociedade, o casamento como única opção de vida; ao ser transferido para outros contextos, no entanto, sua condição moralizante perde esse fervor, pois cada novo olhar privilegia aspectos diferentes da obra escrita no século XIX. Kellner (2001) aponta que toda obra dialoga com o seu contexto histórico-social. Se a obra original assinala ideologias da época em que foi escrita, assim também será a adaptação, que dialogará com o seu período histórico, visões de mundo, discursos contra-hegemônicos.

A grandeza da arte: (escrita, audiovisual, plástica) depende de sua relativa atemporalidade e universalidade, e essas, por sua vez, dependem da função total que é capaz de exercer, desligando dos fatores que a prendem a um momento determinado e a um determinado lugar. O primo Basílio, apesar de intensamente português, possui uma história que poderia ter ocorrido em outras partes do mundo ocidental. Antonio Candido



(1985) afirma que na literatura a extrema plurivalência da palavra confere ao texto uma elasticidade que lhe permite ajustar-lhe aos mais diversos contextos. Portanto, ao se estudar adaptações, não se pode reconhecê-las como simples cópias ou tentativas de reprodução de um texto, uma vez que cada mecanismo de comunicação possui suas especificidades, e a relação intertexto se constrói sempre entre diversos textos e texturas sociais, num constante fluxo de ideologia, manifestações e criação.

Referências Bibliográficas:

BALOGH, Ana Maria. **O Discurso Ficcional na TV**. São Paulo: Edusp, 2002.

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções Disjunções Transmutações: da Literatura ao Cinema e à TV**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2005.

BENJAMIM, Walter, **L’Opera d’ Arte nell’Epoca della sua Riproducibilità Técnica**. Torino: Einaud Editore, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Perspectiva, 1985.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

CASSETTI, Francesco. La figura Del espectador. *In: El film y su Espectador*. Madrid; Cátedra, 1996.

GOMES, Márcia. **Ficção Seriada Televisiva e Adaptação Obras Literárias: as idéias no fluxo das mídias**. Natal- RN. INTERCOM (2008).

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias. *In: PELLEGRINI, Tânia et al (org.)*. **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: Senac- Instituto Itaú Cultural, 2003.

KELLNER, Douglas. Por um estudo cultural, multicultural e multiperspectívico. *In: A cultura da mídia: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: EDUSC, 2001.

LAGER, Elizabeth. Lecturas. Las razones de una pasión: análisis de Topacio. *In: MARTÍN-BARBERO e MONÓZ (Coord.)* **Televisión y Melodrama. Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia**. Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1992.

MARTÍN BARBERO, Jesús. Os métodos: dos meios às mediações. *In: Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. México: Gustavo Gili, 1987.

NAGAMINI, Eliana. **Literatura, Televisão, Escola. Estratégias para leituras de adaptações**. São Paulo: Ed. Cortez, 2004.

QUEIRÓS, Eça. **O Primo Basílio**. 18. ed. São Paulo: Ática, 1997.

SILVA, Edison Rosa. Malraux e o Diálogo com as artes. *In: VAZ, Paulo Bernardo e NOVA, Vera Casa (org.)*. **Estação Imagem: Desafios**. Belo Horizonte; Ed UFMG, 2002

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. *In: PELLEGRINI, Tânia et. al.(org.)* **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: SENAC, Instituto Itaú Cultural, 2003.