

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ

LUCAS RODRIGUES CAVALCANTE

**DA OBRA LITERÁRIA À TELA DE CINEMA: O PROCESSO DE
TRANSPOSIÇÃO DA HEROÍNA LUÍSA, DE O PRIMO BASÍLIO**

PICOS

2014

LUCAS RODRIGUES CAVALCANTE

**DA OBRA LITERÁRIA À TELA DE CINEMA: O PROCESSO DE
TRANSPOSIÇÃO DA HEROÍNA LUÍSA, DE O PRIMO BASÍLIO**

Monografia apresentada ao curso de licenciatura plena em Letras Português e Literatura com o intuito de receber o título de professor de Língua Portuguesa e Literatura.
Orientador: Prof. Me. Welbert Feitosa

PICOS

2014

FICHA CATALOGRÁFICA
Serviço de Processamento Técnico da Universidade Federal do Piauí
Biblioteca José Albano de Macêdo

C3760 Cavalcante, Lucas Rodrigues.

Da obra literária à tela de cinema: o processo de transposição da heroína Luísa, de O Primo Basílio / Lucas Rodrigues Cavalcante. – 2014.

CD-ROM : il; 4 ¾ pol. (62 p.)

Monografia(Licenciatura em Letras-Português) – Universidade Federal do Piauí. Picos-PI, 2014.

Orientador(A): Prof. Me. Welbert Feitosa

1. Signo Literário. 2. Personagem. 3. Cinema. I. Título.

CDD 401.41

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAIÚ

NOTAS DA BANCA EXAMNADORA DA DEFESA DA MONOGRAFIA

Lucas Rodrigues Cavalcante

DA OBRA LITERÁRIA À TELA DE CINEMA: O PROCESSO DE
TRANSPOSIÇÃO DA HEROÍNA LUÍSA, DE O PRIMO BASÍLIO

Data da defesa: 13 de agosto de 2014

Banca Examinadora

Prof. Gizelda de Moura Costa Silva
Avaliação 7,5 Assinatura Gizelda

Prof. Welber Feitor Ribeiro
Avaliação _____ Assinatura Welber

Prof. Proa Karina Barbosa Sampaio
Avaliação _____ Assinatura J.

PICOS

2014

Dedico este trabalho a Deus em primeiro lugar, pois sem Ele não o faria. À minha família que sempre me apoiou nessa empreitada na figura de minha mãe que me deu a maior força para finalizá-lo.

AGRADECIMENTOS

A todos os meus professores, exclusivamente aqueles que lecionaram a literatura, na qual me encontrei e procuro seguir.

Aos meus familiares, principalmente minha mãe que esteve do meu lado me dando suporte nos momentos mais difíceis, inclusive ao longo deste trabalho árduo e gostoso e que, apesar de cansativo, hoje se tornou satisfatório.

A alguns de meus amigos que sempre em incentivaram e apoiaram a seguir adiante principalmente os da classe.

Por último e não menos importante, a Deus todo poderoso que esteve e está ao meu lado sempre me movendo com sua mão e poder sobrenatural, pois sou fraco e pecador e sem Ele e nada seria.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fotografia - Capa do DVD do filme.....	41
Figura 2 - Fotografia - Luísa olhando para os luxos do local.....	46
Figura 3 - Fotografia - Luísa reencontra Basílio.....	47
Figura 4 - Fotografia - Basílio olhando nos olhos de Luísa.....	48
Figura 5 - Fotografia - Fachada do Teatro Municipal de São Paulo.....	50
Figura 6 - Fotografia - Entrada de Luísa e Jorge entrando no teatro	57
Figura 7 - Fotografia - Luísa e Jorge caminhando rumo ao portão.....	57
Figura 8 - Fotografia - Luísa conversa com Leonor	52
Figura 9 - Fotografia - Luísa em fase terminal.....	53

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Quadro demonstrativo de planos e enquadramentos de câmera.....	49
--	-----------

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
1.1	Caracterização do tema da pesquisa.....	11
1.2	Objetivos da pesquisa.....	11
1.3	Problematização.....	12
1.4	Justificativas.....	13
1.5	Metodologia da pesquisa.....	14
1.5.1	Caracterização da metodologia.....	14
1.5.2	Material e métodos.....	14
1.5.3	Análise dos resultados.....	16
2	CAPÍTULO I.....	16
2.1	Sobre o autor.....	16
2.2	O Primo Basílio, a obra.....	18
2.3	Sobre o Realismo.....	19
2.4	Realismo no Brasil, alguns aspectos.....	20
2.5	A heroína romanesca	20
2.5.1	Luísa a Heroína de um romance real.....	20
3	CAPÍTULO II.....	24
3.1	A estética realista de Queirós.....	24
3.2	O mundo feminista queirosiano.....	27
3.3	Um pouco sobre <i>mímeses</i>	32
3.4	A recriação do real.....	34
4	CAPÍTULO III.....	36
4.1	A recriação da heroína Luísa no cinema brasileiro.....	36
4.2	Pequeno histórico do cinema.....	37
4.3	Cinema no Brasil.....	38
4.4	O processo de transposição.....	40
4.5	A heroína recriada pelas câmeras.....	48

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	55
----------------------------------	-----------

REFERÊNCIAS.....	57
-------------------------	-----------

RESUMO: Já são comuns as adaptações de obras literárias para películas, algumas até importadas de um país para outro, como é o caso do Livro O Primo Basílio (QUEIRÓS, Eça de... Primo Basílio_2ed_São Paulo: Martim Claret, 2012), que é uma obra de origem portuguesa, com estética realista, e é recriada em forma de película no Brasil na direção de Daniel Filho (FILHO, Daniel. *Primo Basílio*. Lereby Produções, 2007). A heroína Luísa atua nos dois meios, através de Joseph Campbell, pode-se analisar o comportamento da heroína, pela obra O Herói de Mil Faces (CAMPBELL, Joseph. O herói de mil faces. São Paulo: Ed Pensamento, 2007), dialogando com os aspectos que definidos por “típicos” trabalhados por Umberto Eco na obra Apocalípticos e Integrados (ECO, Umberto. O Uso prático da personagem In: ECO, Umberto. Apocalípticos e integrados 7ed. São Paulo: Perspectiva, 2011). Embasado no olhar pautado na transposição de cinema com Tânia Pellegrini (PELLEGRINI, Tânia. [et. al.]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.) e a visão de O que é Cinema por Jean-Claude Bernadet (BERNARDET, Jean-Claude. O que é cinema. São Paulo: Ed Brasiliense, 1980), junto ao conceito de equivalência de Erica Fisher-Lichter (FISCHER-LICHTE, Erica. "The Performance as an 'interpretant' of the drama". *Semiótica* 64:197-212 (1978) JORGENS, Jack. *Shakespeare on film*. Bloomington & London: Indiana University Press, 1977. MULLIN). Enfim, muito se discute sobre a heroína, no cinema, na literatura e agora na transposição de películas. Este trabalho procura entender essa transposição da heroína Luísa construída no signo literário e recriada na imagem cinematográfica.

Palavras Chave: Herói, Luiza, personagem, cinema, película.

SUMMARY: Already are common literary adaptations for films, some imported from one country to another, as is the case of the book *Basilio Cousin* (Eça de QUEIRÓS,... *Cousin Basílio_2ed_São Paulo: Martim Claret, 2012*) that is a work of Portuguese origin, with realistic aesthetics, and is recreated in the film *Brazil* shaped in the direction of Daniel Son (SON, Daniel. *Cousin Basilio. Lereby productions, 2007*). The heroine Luiza operates in two ways, through Joseph Campbell, you can analyze the behavior of heroin by the work *The hero with a thousand Faces* (CAMPBELL, Joseph. *The hero with a thousand faces. São Paulo: Ed thought, 2007*), dialoguing with aspects that defined by "typical" worked by Umberto Eco in *Apocalyptic and integrated work* (ECO, Umberto. *The practical use of the character In: ECO, Umberto. Apocalípticos and integrated 7ed. São Paulo: perspective, 2011*), based on the look in the transposition film marked with Tania Pellegrini (PELLEGRINI, Tania. [et. al.]. *Literature, film and television. São Paulo: SENAC São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.*) and the vision of what is Cinema by Jean-Claude BERNARDET Bernadet (born, Jean-Claude. *What is cinema. São Paulo: Brasiliense, Ed 1980*), by the concept of equivalence of Erica Fisher-Lichter (FISCHER-LICHTE, Erica. "The Performance as an ' ' interpretant of the drama". *Semiotics 64: 197-212 (1978)*. JØRGENS LAKE, Jack. *Shakespeare on film. Bloomington: Indiana University Press London &, 1977. MULLIN*), anyway, so arguing about heroin, cinema, literature and now in the transposition of films, this work seeks to understand this transposition of heroin Luiza built in literary sign and recreated in the cinematic image.

Keywords: transposition; heroin; cinema; literature; plans; image.

1 - INTRODUÇÃO

1.1 - Caracterização do tema da pesquisa

A estória contada por Eça de Queirós - O Primo Basílio -, se passa numa Portugal melancólica e carregada de costumes patriarcais e políticas retrogradadas, já em fins do século 19. À época, a Europa presenciava o vertiginoso declínio do Romantismo, assim como assistia às lutas em combate ao mesmo, travadas diariamente por intelectuais como o próprio Eça. Tais intelectuais faziam frente ao Romantismo com o novo movimento chamado Realismo.

Em meio a esse contexto, a Revolução Industrial faz com que os centros urbanos europeus se desenvolvam em passos acelerados, enquanto que Portugal, ao contrário, não comportava tal desenvolvimento. Segundo acrescenta Menezes (2010, pp. 22-23),

Enquanto isso Portugal se mantém apegado às glórias do passado. O país não apresenta uma burguesia empreendedora, nem uma elite cultura que propicie o desenvolvimento das artes e das ciências. A elite de Portugal vivia atrelada às glórias coloniais passadas. “De costas” para o futuro, vivia centrada numa rotina sem perspectivas.

Desse modo, em meio ao desenvolvimento do Realismo e queda do Romantismo, paralelo à estagnação portuguesa de então, a trama de O Primo Basílio em tecida em torno da personagem Luísa, com suas atribuições romanescas presentes na sociedade de então, e também de Basílio, seu primo e eterno conquistador, os quais envolvem ainda o marido de Luísa, Jorge, esse durão, mas assumindo sua condição de homem traído em fins da vida da personagem amada no enredo. É um romance realista de grande estilo: O primo Basílio. Fruto de uma maturidade intelectual própria do autor.

1.2 - Objetivos da pesquisa

O presente trabalho tem por objetivo central analisar o processo de transposição da heroína romanesca sugerido na obra literária *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz, para a obra cinematográfica com o mesmo título e com direção de Daniel Filho, este, produzido em 2007 no Brasil, por Lereby Produções.

Dentro dessa observância, busca-se também verificar possíveis alterações sofridas no processo de transposição literatura/cinema, pela heroína sugerida, como também outros personagens, ante sua fidelidade junto à sua base como sujeito da história. Pretendeu-se ainda explicar a relação literatura e filmografia, quais características as distintas linguagens assumem quando da transposição de um meio para o outro; sua relação de independência enquanto construtor do real; e ao mesmo tempo em que buscou-se explicar de que forma o meio visual - cinema -, trabalha a adaptação do texto literário para o meio visual.

1.3 - Problematização

E em se falando de transposição e nesse sentido, literário, os heróis são seres que sempre povoaram a ficção, mesmo sendo eles épicos (observados na literatura clássica), ou mesmo super (super-heróis dos quadrinhos), ou iguais a nós, ou seja, os heróis problematizados recheados com defeitos de toda ordem moral e psicológica. Na literatura e no cinema esses heróis sempre foram destaques, muitas vezes seres norteadores ou até mesmo narradores da trama.

Portanto, desde a criação do cinema ocorreram adaptações de livros para as telonas, pautados pelo debate a respeito da fidelidade entre as duas linguagens. Teóricos assentam o cinema como obra independente, embora todo o roteiro seja produzido a partir da trama enxergada na escrita. Contudo, literatura e cinema são frutos de signos linguísticos, embora distintos, onde o primeiro é verbal, e o segundo narrativo. Segundo considera Avellar (2007, p. 113),

A relação entre literatura e cinema se realiza no instar da linguagem, bem ali onde se forma o pensamento. Existe porque o cinema, como a literatura, é linguagem. Porque no interior da literatura (para flagrar o movimento, o acaso, o passar do tempo) inseriu-se a imagem cinematográfica; porque desenvolvemos um outro material para a criação de formas que constroem o pensamento que constrói a linguagem, que constrói novos pensamentos: a imagem cinematográfica.

Contudo, nos dirigimos à obra cinematográfica, produzida após a obra literária de forma a questionar: será mesmo que teremos uma representação exata da obra? Será que a mensagem, ou seja, tudo aquilo que está implícito ao relatado, aquela “catarse” desejada pelo autor, foi transmitida? Sendo assim, cria-se uma espécie de apego à forma de pensar comparativa.

1.4 - Justificativas

Destarte, o presente estudo, busca uma análise focada no herói, pois, ele tanto no cinema como na literatura, encerra em si os holofotes, isto é, na maioria das vezes, a obra se move em torno desse herói, justamente por esse herói ser o retrato da sociedade, de sua época, dos costumes, enfim de tudo que o rodeia.

Dentro dessa análise, através de um olhar comparativo, pode-se enxergar a presença firme desse processo de transposição do herói, onde ele atravessa épocas, pois o filme, tendo em vista o lançamento direcionado ao seu público, procura investir na sua aceitabilidade, talvez por tal motivo algumas alterações se fazem necessárias. Sendo assim, tem-se a perspectiva pautada e traçada nessa fidelidade, ou seja, edificar-se-á a compreensão com um olhar voltado à independência da obra cinematográfica, tendo em vista que o tempo usado dentro dessa obra é o tempo presente, por isso a partir daí a mudança pode se tornar inevitável.

Por esse olhar pode-se idealizar que no processo de transposição ocorrerá algum tipo de “alteração”, ou seja, é importante entender quais são as supostas mudanças de postura e comportamento que o herói sofrerá nesse transcurso.

Dessa forma, o que se pretende é tão somente explicar que o processo de transposição literatura/cinema pode sofrer mudanças de interpretação de um meio para outro, mas que não se pode perder de vista a essência da obra original.

Portanto, o presente estudo se apresenta como norteador de posteriores estudos acerca do tema, assim como serve também de base documental didático ou mesmo público, para consultas diversas. Pois é no âmbito da investigação científica que se mostram, ou pelo menos tenta se aproximar de fenômenos que ocorrem na própria natureza como nas artes. A ciência se encarrega de buscar as respostas que pesquisadores formulam.

1.5 - Metodologia da pesquisa

1.5.1 - Caracterização da metodologia

Convém explicar que para se chegar a um resultado de uma pesquisa é preciso que o pesquisador tenha em mãos maneiras ou meios adequados de busca. O que se entende por essas maneiras ou meios de busca no trabalho científico chama-se de métodos, os quais, segundo concepção de Gil (2006, p. 26) é um conjunto de procedimentos intelectuais e técnicos adotados para se atingir o conhecimento.

E o que seria uma pesquisa científica? Existem inúmeras definições para a indagação, porém, adequa-se aqui o conceito utilizado por Andrade¹ (2004, p. 16), o qual define pesquisa científica como “o conjunto de procedimentos sistemáticos, baseados no raciocínio lógico, que tem por objetivo encontrar soluções para os problemas propostos, mediante o emprego de métodos científicos”.

Portanto e para o desenvolvimento de qualquer pesquisa científica, é necessário que o pesquisador, defina os procedimentos metodológicos. Desse modo, as modalidades ou tipos da pesquisa precisam ser aprestadas como forma de iniciar o trabalho. Nas palavras Gil (2006), as pesquisas se

¹ ANDRADE, Maria Margarida de. Introdução à metodologia do trabalho científico. Elaboração de trabalhos na graduação. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2004.

classificam quanto à natureza, à abordagem do problema, à realização dos objetivos e quanto aos procedimentos técnicos.

1.5.2 - Material e métodos

O presente estudo possui como natureza de pesquisa a Pesquisa Básica, pelo fato de a mesma suscitar conhecimentos novos, úteis para a ciência. Quanto à sua forma de abordagem, adotou-se dois modelos, o modelo de Pesquisa Quantitativa, por oferecer ao pesquisador, múltiplas técnicas de dados, entre eles, a observação participante, entrevista e outros. Segundo Gil (2006), o ambiente natural da pesquisa é a fonte direta para coleta de dados, e o pesquisador é o instrumento-chave. O que proporciona ainda a utilização de recursos como questionários aplicativos; e o modelo de Pesquisa Descritiva, que, de acordo com Cervo e Bervian (2002, p. 66), tal modelo observa, registra o fenômeno e

[...] correlaciona fatos ou fenômenos (variáveis) sem manipulá-los. [...] Procura descobrir, com a precisão possível, a frequência com que um fenômeno ocorre, sua relação e conexão com outros, sua natureza e características. [...] desenvolve-se, principalmente, nas ciências humanas e sociais, abordando aqueles dados e problemas que merecem ser estudados e cujo registro não consta de documentos.

Portanto, as duas se complementam e se apresentam relevantes para o trabalho em questão.

E para realizar-se a pretendida análise teórica foi necessário recorrer a autores que trouxeram apoio teórico na temática abordada, dentre eles, Umberto Eco (2011), Campbell (2007) e Lucák's (1999), os quais apresentam um diálogo permanente em torno do tema sugerido, numa perspectiva de enxergar a formação do herói; para em seguida, e observando o processo de transposição da literatura para o cinema, buscou-se suporte em autores como Pellegrini (2003), Xavier (2003), Martin (1963), Bernadet (1981) e Eva Cristina Francisco (2010), dentre outros, teoricamente inclusos nas práticas do fazer cinema.

A fim de dar conta do objetivo traçado, o presente estudo foi organizado em três capítulos básicos. No primeiro é realizado um breve histórico acerca do autor da obra original, sua postura realista; assim como um pequeno apanhado acerca da obra estudada; também são traçadas explicações sobre o movimento Realista, o qual se insere a obra tratada; e em seguida, esboçou-se algumas concepções teóricas sobre o perfil da heroína romanesca implícita na obra original.

O segundo capítulo ilustra a viagem do herói na literatura realista. Destacou-se aqui traços da estética do movimento realista assumidos pelo autor do original. Além disso, procurou-se perfazer o mundo feminino da obra criado por Eça, com algumas características de então. Ao final deste, foram assinados comentários sobre a recriação do real no momento da transposição do texto para a telona.

O terceiro capítulo delinea o histórico do cinema pelo mundo, sua evolução, características, além de realizar-se o mesmo esquema do cinema no Brasil. Além disso, aqui, explicou-se todo o processo de transposição da obra literária para a obra filmográfica, proposta pelo tema. Ainda no terceiro capítulo, também foram salientados alguns aspectos inerentes à recriação da heroína por meio do olhar frio das câmeras do cinema.

1.5.3 - Análise dos resultados

Quanto aos procedimentos técnicos, utilizou-se a pesquisa bibliográfica, assim como a pesquisa documental, onde foram analisados livros, artigos, monografias, documentos específicos, material da *web*, todos relacionados à temática proposta. A análise dos resultados ocorreu pelo método descritivo.

2 - CAPÍTULO I

2.1 - Sobre o autor

Os excertos a seguir foram colhidos da própria obra estudada. Assim, tomou-se alguns trechos para inserir o leitor brevemente no universo do autor. A seguir, as informações sobre o mesmo é de autoria dos editores.

José² Maria Eça de Queirós nasceu em 25 de novembro de 1845 em Póvoa do Varzim, no distrito do Porto, Portugal. Seu pai, um carioca formado em Direito pela Universidade de Coimbra, registrou-o como filho de “mãe incógnita” (fato que comumente ocorria quando a mãe pertencia à classe social mais alta e não obtinha o consentimento familiar para o matrimônio); apenas quatro anos após o nascimento de Eça o casamento de seus pais ocorreu, cerca de uma semana após a morte de sua avó. Por esse motivo, o autor viveu seus quatro primeiros anos sob aos cuidados de uma ama; em seguida, foi enviado a um internato, de onde saiu aos 16 anos – quando se mudou para Coimbra, a fim de cursar Direito.

Após se formar, Eça exerceu atividades ligadas ao Direito e ao Jornalismo em Lisboa. Nos primeiros anos de carreira, ele viajou para o Oriente, o que lhe possibilitou conhecer a Palestina e assistir à inauguração do Canal de Suez, no Egito – fonte para seu livro *A Relíquia*. Ao retornar a Portugal, sua carreira política foi iniciada (momento em que *O Crime do Padre Amaro* foi escrito);

Eça lia e escrevia avidamente e, mesmo distante fisicamente, colaborava para a imprensa portuguesa, assim como redigia seus grandes romances, como *O Primo Basílio*, *OS Maias* e *A Ilustre casa de Ramires*.

Eça faleceu aos 54 anos, em Paris, após trocar incessantemente de médicos e cidades europeias, à procura da cura para os males que lhe afligiam.

A carreira realista de Eça, segundo ainda os editores da obra em questão, é dividida em três fases:

a primeira ainda demonstra traços românticos, como o gosto pelo grotesco, porém já adianta o estilo direto de escrita do autor: a segunda é a propriamente realista/naturalista, procurando retratar Portugal a fim de fazer com que a literatura desempenhe sua função social; por fim, a terceira traz o autor mais ameno, nacionalista,

² Texto adaptado da obra *O Primo Basílio*. p. 14.

pretendendo que a elite portuguesa assumia o controle a respeito das necessárias mudanças quanto à modernização do país. Texto adaptado da obra estudada. (ibidem, p. 15).

Sua faceta realista aflora em discurso proferido por ocasião de conferência da época:

(...) O Romantismo era a apoteose do sentimento; o Realismo é a anatomia do caráter. É a crítica do homem. É a arte que nos pinta a nossos próprios olhos – para conhecermos, para que saibamos se somos verdadeiros ou falsos, para condenarmos o que houve de mau na sociedade. (ibidem, p. 15).

Nesse contexto, Eça de queirós, em sua essência, possuía traços estritamente realistas. O tempo tratou de moldá-lo em seus escritos até a sua maturidade intelectual.

2.2 - O Primo Basílio, a obra

A obra em questão é uma literatura Realista, ou seja, está implícita no movimento surgido na França em combate ao Romantismo das décadas de 1850 e 1900. Predominou na França e se estendeu pela Europa e outros continentes.

Suas características, um estilo de escrita³ que toma a realidade como princípio orientador de criação artística por meio da palavra. Neste sentido, o Realismo pode ser percebido em texto de qualquer época, desde as primeiras manifestações da humanidade até hoje; mas, como movimento relativamente organizado, começou na segunda metade do século XIX, na França, difundindo-se por todos os países da Europa, com oposição declarada, ou não, ao sentimento romântico. O movimento realista correspondeu à ascensão da pequena burguesia.

³ Cf. texto completo em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Realismo>> Acesso em novembro de 2014.

A obra estudada, de acordo com os editores, foi publicada em 1878⁴, com o subtítulo *Episódio doméstico*, *O Primo Basílio* foi motivo e aplausos e injúrias para Eça de Queirós: o segundo livro das “Cenas Portuguesas” o coroou com o mais importante escritor da ficção portuguesa e, simultaneamente, provocou ações indígenas e diversos setores da sociedade portuguesa. O motivo é bastante simples: o adultério feminino.

Considerando o ideário da época, a mulher estava fadada à falta de liberdade. Submissa primeiramente ao pai e em seguida ao marido, ela nada fazia a não ser desempenhar os papéis que lhe obrigavam: aprendia a manter um ar para, quando casada, desempenhar a mesma função e procriar. Porém, o que caberia à mulher burguesa? Com empregadas, a ela restava a ociosidade, passando o imenso tempo livre em leituras dos clássicos românticos, (que faziam sonhar com as aventuras de capa-e-espada e com os casos de amor), bordados, música e compras. Nesta obra, um dos pontos altos é a galeria de personagens femininas criada por Eça.

A medíocre Luísa é muito próxima da bela Leopoldina, a amiga adúltera, fonte de má influência segundo Jorge; assim, como de D. Felicidade, uma rechonchuda cinquentona apaixonada pelo Conselheiro Acácio. Manipulando a patroa, Juliana é a empregada chantagista. De existência medíocre, pobre, feia e doente, ela tem duas preocupações na vida: comprar belas botinas e garantir sua velhice sem trabalhar, motivando-a buscar deslizes de suas patroas – o que fazer e Luísa seu alvo.

2.3 - Sobre o Realismo

O Realismo⁵ surge em meio ao fracasso da Revolução Francesa e de seus ideais de Liberdade, Igualdade e Fraternidade. A sociedade se dividia

⁴ Texto extraído da obra estudada, *O Primo Basílio*. p.p. 17-18

⁵ Contudo, o pensamento filosófico que exerce mais influência no surgimento do Realismo é o Positivismo, o qual analisa a realidade através das observações e das constatações racionais. Dessa forma, a produção literária no Realismo surge com temas que norteiam os princípios do Positivismo. São características desse período: a reprodução da realidade observada; a objetividade no compromisso com a verdade (o autor é imparcial), personagens baseadas em indivíduos comuns (não há idealização da figura humana); as condições sociais e culturais das personagens são expostas; lei da causalidade (toda ação tem uma reação); linguagem de fácil entendimento; contemporaneidade (exposição do presente) e a preocupação em mostrar

entre a classe operária e a burguesia. Logo mais tarde, em 1848, os comunistas Marx e Engels publicam o Manifesto que faz apologias à classe operária.

Uma realidade oposta ao que a sociedade tinha vivido até aquele momento surgia com o progresso tecnológico: o avanço da energia elétrica, as novas máquinas que facilitavam a vida, como o carro, por exemplo. Entre as correntes filosóficas, destacam-se: o Positivismo, o Determinismo, o Evolucionismo e o Marxismo.

Já na Literatura, o Realismo chegou ao seu ápice por meio de obras em prosa. Os romances realistas são de caráter social e psicológico, com abordagens polêmicas numa sociedade conservadora de meados do século XIX.

As críticas⁶ se voltam a todos, instituições, sociedade em geral e religião. Nas obras literárias deste período, os escritores também criticavam o preconceito, a intolerância e a exploração. Sempre utilizando uma linguagem direta e objetiva. Podemos citar como importantes obras da passagem do romantismo para o realismo: Comédia Humana de Honoré de Balzac, O Vermelho e o Negro de Stendhal, Carmen de Prosper Merimée e Almas Mortas de Nikolai Gogol. Porém, a obra que marca o início do realismo na literatura é a obra Madame Bovary de Gustave Flaubert. Outras importantes obras são: Os Irmãos Karamazov de Fiódor Dostoiévski, Anna Karenina e Guerra e Paz de Leon Tolstói, Oliver Twist de Charles Dickens, Os Maias e Primo Basílio de Eça de Queiroz.

2.4 - Realismo no Brasil, alguns aspectos

A prosa foi a forma pela qual o movimento realista surgiu no Brasil. Dito antes, a burguesia e as instituições sociais diversas, foram os grandes

personagens nos aspectos reais, até mesmo de miséria (não há idealização da realidade). A literatura realista surge na França com a publicação de Madame Bovary de Gustave Flaubert, e no Brasil com Memórias póstumas de Brás Cubas Machado de Assis, em 1881. Disponível em <<http://www.brasilecola.com/literatura/realismo.htm>>. Acesso em outubro de 2014.

⁶ <<http://www.suapesquisa.com/realismo/>> Acesso em outubro de 2014.

alvos das críticas realizadas pelos autores realistas no país. No Brasil, ao contrário de outros países europeus, autores deram o ponta-pé-inicial por meio de romances realistas, o que caracterizou nossa literatura de fins do século XIX. Para alguns autores, sua grande maioria, a literatura realista brasileira tem seu marco a obra de Machado de Assis, 'Memórias Póstumas de Brás Cubas'. Neste livro Machado de Assis critica ferrenhamente a sociedade de então.

2.5 - A heroína romanesca

2.5.1 - Luísa a heroína de um romance real

Antes de analisar a transposição do herói na trama cinematográfica, é natural que seja analisado antes a construção dela na trama literária. Aqui a heroína Luísa se destaca como protagonista central da obra *O Primo Basílio* (2012), ao invés do personagem título, Basílio.

Portanto, e para esse fim, será analisada a forma como se dá a sua construção, da personagem Luísa, seu jeito de ser, agir e pensar, ou seja, a formulação da heroína nesse romance realista.

Geralmente os heróis são os personagens que se movem no centro da trama, que sustentam o desenrolar do enredo, que atuam de certa forma com maior participação em toda a estória. Conforme Silva (1984, p. 687), “a função e o significado das ações ocorrentes numa sintagmática narrativa dependem primordialmente da atribuição ou da referência dessas ações a uma personagem ou a um agente”.

Os personagens vivenciam a problemática da trama através de comportamentos que carregam, em muitas vezes algo único que representa um coletivo. Eles dão vozes à sua realidade vivendo ou superando suas limitações. Segundo Campbell (2007, p. 28),

O herói, por conseguinte, é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas humanas. As visões, ideias e inspirações dessas pessoas vêm diretamente das fontes primárias da vida e do pensamento humanos. Eis porque falam com eloqüência, na da

sociedade e da psique atuais, em estado de desintegração, mas da fonte inesgotável por intermédio da qual a sociedade renasce.

Se buscarmos um olhar mais aguçado, podemos perceber que o cinema age como espelho, o herói traz consigo o discurso presente no humano, ou seja, o herói que encontramos no cinema tem um papel de representar o “eu-herói” ali na tela. Na avaliação de Costa (2002), as impressões provocadas pelo rito cinematográfico no espectador é de tal entusiasmo que praticamente o embriaga diante da telona. Para Costa (2002, p. 62),

Com a ficção, o naturalismo e o aparecimento das primeiras salas de exibição, o cinema converte-se numa espécie de espelho da platéia, provocando um processo de identificação nunca antes visto, pelo qual o espectador se projeta no universo fílmico. Com a trilha sonora, a impressão de autenticidade se completa, pois ela coopera para a criação de uma ambiência na qual mergulha o espectador.

Sabe-se que a obra cinematográfica foi produzida claro há algum tempo após a obra literária, isso é fato e que a obra em questão faz parte de uma sociedade onde a tecnologia estava em eclosão. Depois, vislumbrando o cinema, podemos observar que hoje é uma das principais ferramentas de entretenimento da cultura moderna, justamente por conta dessa propriedade de unir diversas informações e através dessa mescla criar um novo modelo de arte.

Nesse caso entendemos que a temática da obra não seria algo aprisionado ao seu tempo, ou seja, várias questões gritantes e que fazem do enredo algo que realmente conquista todo um público, fazendo com que diversos críticos a coloquem como a obra de destaque do autor, justamente por conta dessa fidelidade ao real, onde os heróis são construídos como espelhos da sociedade e onde os sentimentos realmente são verdadeiros. Assim escreve Lins (1945, p. 75):

Eça escreve algumas de suas páginas mais vivas e mais intensas: o sentimento de revolta, de rancor e de domínio que anima a criada odiosa; o infortúnio lento, martirizado e invencível de Luísa; os sentimentos desencontrados de Jorge, que oscilam entre a raiva que explode da surpresa e o perdão que sobe das conjeturas felizes; o

sarcasmo diante de Acácio, o grande personagem simbólico e o mais popular dos seus tipos; o ambiente da morte, enfim – a nota que é sempre, no poder descritivo de Eça, a mais penetrante e a mais profunda para a sensibilidade do leitor.

Dentro desse processo de identificação espelhada, onde os sentimentos são verdadeiros, sem dúvida, as pessoas poderão se enxergar ali presente como explica Eco (1976), o homem, através de seus mitos, é capaz de representar todos os seus conceitos de grandeza, força, bem e mal, projetando-os em imagens simbólicas que passam a encarná-los. Trazendo então a ideia de herói como reflexos da sociedade, como vozes e discursos pertencentes a ela, compreendemos que independente do meio, o sujeito da ficção carregará essa tarefa de ser ícone da sua realidade, ou seja, aquele que traz consigo a representatividade de todos e tudo ao seu redor.

Portanto, pode-se observar que o herói está inerente à arte, já que a arte faz parte do humano e o humano está em meio a uma sociedade. Sociedade essa que vive em um tempo e época distintos e por meio disso produz uma cultura distinta. Por isso é louvável a ideia de que escritores escrevam com qualidade, e em contrapartida, diretores de filmes tragam à tona os laços culturais antigos para sua época.

Observa-se que o herói tem um elo com o social, numa visão empírica sobre heróis. Geralmente imaginamos seres ou pessoas poderosas, imaginamos que um ato heroico seria salvar vidas como fazem os bombeiros, policiais, médicos, ou seja, ainda tem-se a visão do herói mitológico, aquele herói semideus, ou super-heróis comuns nos quadrinhos.

No entanto, ao longo das tradições, o herói foi humanizado, isto é, a partir do momento que ele evolui, pode-se dizer que seu comportamento foi-se tornando cada vez mais humano. Segundo observa Campbell (2007), “Os heróis tornam-se cada vez menos fabulosos, até que, nos estágios finais das várias tradições locais, a lenda se abre à luz comum cotidiana no tempo registrado”, (ibidem, p. 306).

Sendo assim, a sua tendência é se tornar real, trazer consigo a representatividade do comportamento humano, viver aquilo que o próprio leitor enfrenta no seu dia a dia, ou registrar aspectos de uma convivência de determinada sociedade em determinado tempo.

A etimologia do vocábulo 'Herói', tem sua origem no grego Heros, "semideus". Por isso é cuidadoso olhar para a personagem de um romance e enxerga-la como herói, principalmente em obras burguesas, pois não encontramos heróis ideais, ou seja, podemos encontrar anti-heróis.

Para Lucáks (1999), o herói épico, aquele herói divino, que traz consigo uma causa existencial, é uma personagem criada, motivada por um objetivo exterior, amplo, coletivo, pois ela representa a resolução dos problemas de seu tempo. Por conta disso o herói romanesco é considerado um anti-herói, através de uma ruptura com o exterior, pois o homem agora traz algo voltado ao interior.

Assim sendo, não é mais aquele personagem divino nascido para o outro, ele é limitado, problemático, tem defeitos de caráter e ele é seu próprio problema, a falta de uma causa ideal coletiva, pois a partir daí cria-se por meio da independência do divino que une o todo. Criam-se então causas próprias, objetivos individualistas, como nomeia Lucák's (1999): o demonismo.

A ideia de herói "problemático" criado por Lucák's (2000) referencia-nos local para encontrarmos Luísa, diferentemente de um bombeiro, anjo, semideus ou qualquer ser ou sujeito épico destinado a salvar vidas ou viver epopeias gregas, ela vive a epopeia burguesa. Luísa traz consigo uma voz de denúncia, embora seja construída numa estética realista, apresenta o comportamento de uma heroína romanesca. Na obra, o autor faz críticas ao romantismo, da mesma forma que Dom Quixote, de Miguel de Cervantes, representa um leitor empírico e satiriza o herói idealizado, momento em que o mesmo se deixa manipular pelo mundo da ficção.

Nesse sentido, recorre-se a Culler (1999, p. 45), pois "ambas as asserções são completamente plausíveis: que a literatura é o veículo de ideologia e que a literatura é um instrumento para sua anulação". Portanto, percebe-se que a leitura age sobre o sujeito, podendo conscientiza-lo de problemas sociais, ou influencia-lo por caminhos tortuosos, e é nessa estrada tortuosa que a trama vivida por Luísa é tecida, onde suas leituras sem reflexões críticas a conduziram para o prazer do adultério, como veremos a seguir.

3 - CAPÍTULO II

No presente capítulo, será analisado o conjunto estético do movimento realista no qual está o romance em questão, de Eça de Queirós. Também serão abordadas as características e o contexto social da sociedade lisboeta na época em que se passa a referida obra, seus hábitos, seus medos.

Aqui também será realizada a proposta de análise da transposição da literatura para a obra fílmica.

3.1 - A estética realista de Queirós

A personagem do realismo, a própria estética realista, diferentemente do romantismo, apresenta defeitos e qualidades de caráter trazidos de seres reais, conforme Queirós (1987, p. 124),

Outrora uma novela romântica, em lugar de estudar o homem, inventava-o. Hoje o romance estuda-o na sua realidade social. Outrora no drama, no romance, concebia-se o jogo das paixões a priori; hoje, analisa-se a posteriori, por processos tão exactos como os da própria fisiologia [...] o romance, em lugar de imaginar, tinha simplesmente de observar. [...] A arte tornou-se o estudo dos fenômenos vivos e não a idealização das imaginações inatas [...].

Percebe-se que a suposta intencionalidade do autor, em conflito com a estética romancista idealizadora, é de construir uma personagem real, uma heroína que se move dentro de suas análises tiradas da cultura local, ou seja, ela é uma síntese da mulher de sua época. Desse modo, podemos sugerir que a personagem Luísa é uma personagem 'redonda', se observarmos inicialmente a forma que o autor a constrói no primeiro capítulo da narrativa em Queirós:

Mas Luísa, a Luisinha, saiu muito boa dona de casa: tinha cuidados muito simpáticos nos seus arranjos; era asseada, alegre como um passarinho, como um passarinho, amiga do ninho e das carícias do

macho, e aquele serzinho louro e meigo veio dar a sua casa um encanto sério. (ibidem, 1987, pp.31-2).

Nota-se que ela, Luísa, é a esposa ideal. Um leitor desatento possivelmente não imaginaria que ela iria viver um adultério, embora a forma com que o autor apresenta o caráter dela, com outras vozes, não é a voz do autor que está configurando o caráter da personagem, já que na narrativa, percebe-se que Luísa é vista como uma espécie de ‘anjinho’, tanto pela sociedade, quanto por Jorge, seu esposo, como também pelos amigos. Sebastião, outro personagem da trama, é claro em suas considerações acerca de Luísa: “É um anjinho cheio de dignidade”. (ibid).

Contudo, a personagem demonstra a fragilidade da figura feminina, nascida para ser “dona” de casa, no sentido de cumprir as tarefas do lar, de estarem sempre bonitas, aqui e acolá, liam alguma coisa sem noções críticas. Assim, não tinham função social representativa como ocorre atualmente. Sobre o assunto, salienta Queirós (1946, pp. 120-1),

Em Portugal, as mulheres, excluídas da vida pública, da indústria, do comércio, da literatura, de quase tudo, pelos hábitos ou pelas leis, ficam apenas de posse de um pequeno mundo, seu elemento natural - a família e a toilette daqui provém que as senhores reunidas, conversando, giram como borboletas em torno de um globo de candeeiro - em volta destes dois supremos assuntos: vestidos e namoros.

Desse modo, a personagem demonstra que a sociedade tratou de marginalizar a mulher em detrimento do homem, o qual não se ‘aplica’ nenhum tipo de deformidade de caráter moral na sociedade da época, no que tange questão de desvio moral por parte da mulher, como atesta Berrini (1984, 1984, p.39).

A sociedade marginaliza as mulheres; os homens, entretanto, não sofrem o menor dano, desde que as aparências sejam resguardadas. O adultério feminino público, ou melhor, o comportamento livre da mulher, patenteado pelos olhos da vizinhança e da sociedade em geral, é condenado unanimemente.

Nesse contexto, vemos a exclusão de um verdadeiro papel para a mulher, como se a realidade da época agisse com repreensão contra esta. Assim, a mulher de então, em sua maioria, tinha uma vida tediosa, buscava distrações nos romances, vivia uma vida simples, e para romper com tal ciclo, as mulheres de então buscavam aventuras. Luísa, embora não tão extremista e fantasiosa, vê em Basílio uma oportunidade de viver um romance na vida real, conforme narra Queirós:

la, enfim, ter ela própria aquela aventura que lera tantas vezes nos romances amorosos! Era uma forma de amor que ia experimentar, sensações excepcionais! Havia tudo - a casinha misteriosa, o segredo ilegítimo, todas as palpitações do perigo! Porque o aparato impressionava-a mais que o sentimento; e a casa em si interessava-a, atraía-a mais que Basílio! Como seria? (ibidem, 1946, p.197):

De acordo com o excerto, Luísa demonstra a forte influência que suas leituras lhe trouxeram e a encorajaram, até mesmo o próprio sentimento que ela tem por Basílio não é fator determinante, ela age como uma criança, embora não seja a culpada de tudo, mas retrato de alienação, a mulher aceita a sua cultura local, sem mesmo questionar, pois ela nem mesmo teria o direito a isso, como explica Culler (1999, p. 45),

A literatura representa, por exemplo, de uma maneira, potencialmente intensa e tocante, o arco estreito de opções historicamente oferecidas às mulheres e, ao tornar isso visível, levanta a possibilidade de não se aceitar isso sem discussão.

Avalia-se então que a heroína, por intermédio de seu caráter representativo, traz consigo valores concretos de uma geração, mesmo após ela notar que o “paraíso” não era um lugar tão lindo, continua hipnotizada pela aventura. Conforme Belline (1997, pp. 522- 6) explica, “Eça traz uma narrativa vanguardista, pois na sua obra encontraremos pensamentos feministas que discutem as desigualdades de gênero na literatura”.

Em mesma sintonia Culler (1999), analisa essa criação oposta de caráter, na qual Basílio é um sujeito frio e calculista (proveitador); Luísa, uma mulher emotiva e que se deixa convencer facilmente; Jorge um marido

altamente focado em sua carreira, trabalho e estabilidade; Leopoldina uma mulher promiscua, cheia de vícios e com uma vida desajustada, cheia de amantes. Aqui, vê-se verdadeira miscelânea de caráter, trocados por um enredo bem distribuído, o qual caracteriza substancialmente cada personagem, os dando vida própria.

3.2 - O mundo feminista queirosiano

Apesar de retratar as características da sociedade de então, Luísa, vez ou outra, demonstrava desejo de romper a subserviência feminina observando facetas da personagem Leopoldina. “Ele que tinha dito tantas vezes ‘que não a queria em casa!’ Mas se estava na sala, agora, coitada!”, (QUEIRÓS, 2012, p. 40.). Observa-se que a personagem desobedece às ordens do marido, mesmo ele tendo um tom exclamatório ao ordenar-lhe o afastamento de Leopoldina.

Afinal, nem mesmo a amizade de ambas o esposo queria. Contudo, a protagonista mantém essa relação com a amiga, pois fora a convivência de infância que sustentou a amizade entre ambas. Luísa nutre grande admiração pela amiga, é o que demonstra a narrativa de Queirós (2012), “quase lhe parecia uma heroína; e olhava com espanto como se consideram os que chegam de alguma viagem maravilhosa e difícil, de episódios excitantes”. (ibidem, p. 40).

O que se percebe disso é que Luísa quebra a regra por conta de sua admiração à Leopoldina como uma provável heroína de seus livros.

As heroínas românticas são “típicas”, construídas com o propósito de serem conquistadoras de grande público, ou seja, moldadas de forma que o público se identifique nelas. Sobre o assunto, escreve Eco (2011, p. 219): “O tipo que se constitui como resultado da ação narrada ou representada é, portanto, a personagem ou a situação bem realizada, individual, convincente, que permanece na memória.”

Ou seja, as heroínas românticas através do drama, tornam-se em alguns casos, reais para os leitores desprevenidos.

Kundera (2002) analisa que a criação da heroína é fruto de uma espécie de experimento egocêntrico. “A personagem não é uma simulação de um ser vivo. É um ser imaginário. Um ego experimental”, (KUNDERA, p. 49). Desse modo, pode-se afirmar que o consumo das heroínas românticas, que por vezes são adúlteras, vivem sentimentos idealizados e individuais, acaba que se tornando uma problemática não só idealizada, mas também social, transpondo-se para o real. De acordo com Lins (1945, p. 71),

O velho tema de todas as literaturas, e do qual o romantismo tinha tirado imenso partido, está agora nas mãos do realista Eça de Queirós. E o realista fica fiel aos princípios de sua escola. Analisa, dissocia e decompõe o problema que o romantismo tinha tornado poético e rosa. [...] Sem dúvida é uma empresa que deve agradar ao moralista sarcástico, esta de fazer do adultério um tema. E agrada também a esse moralista a conclusão que salta do romance: a culpa não é nem de Basílio, nem de Luísa, nem de Juliana; a culpa é da educação que os formou e da sociedade que os tolera.

Sendo assim, podemos aferir que a literatura traz forte influência sobre o pensamento, comportamento e atitudes de uma sociedade. Eça de Queirós enxerga isso e procura em sua obra, abrir os olhos da sociedade, até mesmo dentro de uma camuflagem, pois ao entrar em contato com a obra percebe-se primeiro uma forte construção romântica, em seguida a realidade vai-se mostrando dura.

Uma obra que se relaciona fortemente com O Primo Basílio é Madame Bovary. As heroínas de ambas as obras apresentam essa temática da universalidade romântica, independente da cultura, dos defeitos de caráter, os leitores podem nelas se encontrar. Diz Eco (2011, p. 221):

Madame Bovary não possui a “excepcionalidade” de Hamlet nem a de Otelo, mas possui universalidade, se universalidade quer dizer para a personagem (nem saberíamos encontrar para tal termo uma aceção mais compromissada) possibilidade de ser compreendida e compartilhada por leitores dela distanciados pelos séculos e pelos costumes, em virtude das qualidades de persuasiva organicidade com as quais a personagem é expressa. [...] Emma Bovary poderá surgir como um tipo negativo: mas isso não impede que muitos leitores possam nela reconhecer-se.

É interessante que a personagem Madame Bovary tenha um caráter social problemático, já que o adultério é algo que quase todas as culturas reprovam, mas mesmo assim ela se realiza, cria laços com enormes públicos, se torna quase uma idolatria. A personagem Luísa é viciada em romances, diferentemente do pressuposto de identificação, ela tem nos livros uma fuga da ociosidade, do tédio e da vida sem muitas aventuras. Um mergulho em um novo mundo, como se pode observar em Queirós (2012, 2012, p. 35):

Lia muitos romances; tinha uma assinatura na Baixa, ao mês. Em solteira, aos 18 anos, entusiasmara-se por Walter Scott e pela Escócia; desejava então viver num daqueles castelos escoceses [...]. e amara Ervandalo, Morton e Ivanhóe, [...]. Mas agora era o *moderno* que a cativava: Paris, as suas mobílias, as suas sentimentalidades. Ria-se dos trovadores, exaltara-se por Mr. De Camors; [...]. Havia uma semana que se interessava por Margarida Gautier; o seu amor infeliz dava-lhe uma melancolia enevoadada; [...].

Percebe-se que os fortes sentimentos da vida da personagem são provenientes de uma sadia prática de leitura, nem mesmo o esposo Jorge lhe oferecia melhores sensações. Segundo a narrativa de Queirós (2012): “E sem o amar, sentia ao pé dele como uma fraqueza, uma dependência e uma quebreira, uma vontade de adormecer encostada ao seu ombro, e de ficar assim muitos anos,” (ibidem, p. 39).

Interessante citar que a noção romântica idealiza o casamento e que, segundo Foucault (1985, apud FERNANDES, 2009, p. 36), “As narrativas românticas estariam, possivelmente, a determinar a presença de estereótipos de feminilidade, assentando a felicidade da mulher exclusivamente em sua união com o homem”.

Como se fosse a maior realização que a mulher pudesse ter. Em contrapartida a personagem sente no conforto de Jorge um alicerce, ou seja, apesar de ser uma personagem extremamente sentimentalista, ela tem consciência do real, de que pode viver uma vida feliz com o conforto que o marido lhe oferece.

O interessante da questão realçada, união matrimonial, é que apesar de Jorge ser um homem rude, livre de sentimentalismo, o enredo de Queirós (2012) evidencia, que o esposo “Era o seu tudo - a sua força, o seu fim, o seu destino, a sua religião, o seu homem!”, (ibidem, 2012, passim). O esposo Jorge

não era atento às facetas românticas de sua esposa e isso provocava na mesma, reações de desespero em busca de amor criado por meio de leituras diversas, aventuras.

Em mesmo trecho, ela se questiona sobre como seria casar com Basílio, homem que amou. A primeira coisa que ela pensa é: “Que desgraça, hem! Onde estaria?”, (QUEIRÓS, 2012, p. 40). Pelo questionamento percebe-se que ela não sente segurança em um relacionamento com o seu amado, pois se abre em dúvidas pelo que aconteceria, iniciando pela sua localização no espaço. Pode-se até supor que ela imaginaria a felicidade ao lado do amante, apesar de ter uma reação reprovativa de início, pois ela se perde imaginando um novo mundo ambientado no Brasil.

Afora a questão da crítica aos romances, o autor de O Primo Basílio procura também criticar fortemente os hábitos das mulheres lisboetas, ou seja, ao longo da obra não só em Luísa, mas em todas as mulheres que circulam pelo livro, tais como Juliana, mulher amarga, invejosa, autora direta dos conflitos do casal e também em Leopoldina, amiga de infância e confidente, além de D. Felicidade. Repara-se como o autor retrata personagens doentes, viciadas em “toilette” e com uma vida sedentária. Segundo Queirós, (apud SILVA, sd. p. 2),

Os seus dias são passados na preguiça de um sofá, com janelas fechadas; - ou percorrendo num passinho derreado a Baixa e sua poeira [...]. Depois, não fazem exercício [...]. Além disso, o hábito do sofá, do recosto e da almofada- acostuma às posições lânguidas; cabeça errante, braços amolecidos, corpo abandonado [...]. Outra causa da doença é a toilette. Com estes penteados enormes, eriçados, insólitos, em forma de capacete, de fronha [...]. Ouve-se dizer quase sempre às mulheres – “Sinto hoje um peso na cabeça!...” É o fardo! É o crânio que, sem ar, amolentado, está adoecendo como um corpo que não se despe. Lisboa é a cidade do universo onde as meninas mais se apertam e se espartilham...[...].

É interessante observar que em várias passagens do original, principalmente descritivas, figuram personagens femininos, enfermas, a própria Luísa vivia fraca. Contudo, é importante notar como o autor aponta a culpa da doença para o toilette, pois observando a burguesia que vivia em luxos,

principalmente as mulheres que trazem consigo valores voltados à questões financeiras, aparências, bons modos. Bom exemplo disso é o julgamento de Luísa sobre Julião por sua aparência e o marido Jorge pelo caráter, como narra Queirós:

Luísa não gostava dele; [...]. os reflexos negros da luneta, as calças curtas que mostravam o elástico roto das botas. Mas disfarçava, sorria-lhe, por que Jorge admirava-o, dizia sempre dele: tem muito espírito! Tem muito talento! Grande homem! (ibidem, p. 52).

Assim, Luísa observa aspectos romanescos em Basílio e cria admiração pelo mesmo. Vislumbra um 'homem' perfeito. Portanto, pode-se sugerir que além da sua paixão pelos romances, não somente questões sentimentais em si, Luísa tem forte apreço pelas luxúrias vistas nesse tipo de obra, como percebemos nos trechos de Queirós:

- Que vida interessante a de Basílio! - pensava. - O que ele tinha visto! Se ela pudesse também fazer as malas, partir, admirar aspectos novos e desconhecidos, a neve nos montes, cascatas reluzentes! Como desejaria visitar os países que conhecia dos romances - a Escócia e seus lagos taciturnos, Veneza e seus palácios trágicos; aportar às baías, onde vivem as Grazielas, ver azularem-se ao longe as ilhas de nomes sonoros! E ir a Paris sobretudo! Mas, qual! Nunca viajara de certo; eram pobres; Jorge era caseiro, tão lisboeta! (ibidem, 2012, passim).

O trecho acima demonstra que a admiração agricultada pela personagem não é apenas pelo homem em si, Basílio, mas de uma junção também pelo seu modo de vida, sua riqueza. Tais aspectos figuram no sistema de educação pelo qual passou, onde tais valores estão implícitos. Assim, a leitura de romances servia para mero entretenimento, pois não traziam reflexões críticas, tinham apenas personagens com sentimentalidades ideais. Portanto, Luísa não resiste ao cortejo de Basílio, ela age conforme Dantas (1999, p. 96), "impressionável, passiva, inconsistente, fraca e amoldável, enfim um verdadeiro fantoche".

Além do sentimento de paixão que Luísa nutre por Basílio, surge dentro dela forte satisfação em ser cortejada por um homem de classe superior. Apesar de sua resistência, chega o momento da entrega. Foi o desejo, este, aumentando aos poucos. Para Dantas (1999), "a psicologia

burguesa privilegia a aparência, o que ostenta e exibem ainda que não tenha nenhum fundamento real”, (ibidem, p. 59). Em fim, apesar de Luísa ter um forte apreço ao conforto de Jorge, ela não resiste aos encantos e se atira nos braços de Basílio.

Nesse contexto, evidencia-se que o primo, Basílio, por conta de seu mundo mergulhado em luxo, cria valores pautados em níveis burocráticos, desdenha de outras personagens como Julião, este, médico. Nesse intuito, Luísa se sente reprovada por ter ele como amigo. Na narrativa de Queirós, ela “Sentia já seu *chic* diminuído”, (QUEIRÓS, 2012. p.112). Ou seja, ela, apesar de no início demonstrar jamais trair o marido, quer ser admirada por Basílio.

Basílio, homem vivido, cheio de amores diversos, era um tipo galante expressivo. Inteligente, conhecia a mente das mulheres, apesar de o autor não descrever a mente de Basílio, muito do que ele realizou na obra estudada, foi calculado, pois suas palavras românticas são extravagantes, salta à questão do personagem romântico e ideal. Ele entra em um discurso de herói épico cuja sua razão de existir seja a amante. Segundo confere Campbell (2007, p. 328),

É a “outra metade” do próprio herói -- pois “cada um é dois”: se a estrutura do herói for de monarca do mundo, ela é o mundo; se ele é um guerreiro, ela é a fama. Ela é a imagem do seu destino, que ele deve libertar da prisão das circunstâncias restritivas.

Sendo assim, Luísa vai além do discurso romântico épico dos heróis românticos. Nas palavras de Lukacs (1999) o sujeito romântico é um ser problemático. Desse modo, o primo Basílio demonstra ser uma espécie de homem perfeito, tem dinheiro, é bem afeiçoado e leva uma vida de aventuras em meio às suas viagens. Luísa se sente cobiçada por um herói que é até mesmo superior aos heróis dos romances que apreciava em suas leituras, como se confere na narrativa de Queirós (2012).

Mas assim é que ela estava linda! Assim é que a queria sempre! - exclamou Basílio muito contente, como se aquele roupão de manhã fosse já uma promessa da sua nudez [...]. - Por sua causa ingrata! [...]. [...] Veio sentar-se bruscamente ao pé dela. - Não, realmente era

injusta. Se estava em Lisboa, era por ela. Só por ela! (ibidem, pp. 136-7).

Também Basílio baixa sua cabeça para Luísa, intencionalmente, sabendo ser o caminho a seguir, pois existe a possibilidade de os papéis serem invertidos: ele se humilha para depois humilhá-la.

3.3 - Um pouco sobre mímeses

Para orientar o estudo acerca da recriação do real, se faz necessário explicar, de forma breve, a relação literatura em sua mudança de linguagem de um meio para outro, onde ocorre possivelmente, mudanças ou mesmo a simples cópia da realidade. A tal criação da realidade surge por meio do processo de mímese, *mímeses*, ou espelho da realidade, artifício discutido entre filósofos já desde a Grécia Antiga. O termo *mímeses*, para a compreensão de Aristóteles e sua *Poética*, revela um contexto relacional entre realidade e literatura.

Segundo explica o teórico Costa Lima (1980, p. 43), “A mimesis grega, supondo uma semelhança com o real considerado como possível, é um meio de reconhecimento da comunidade consigo mesma, ou seja, um instrumento de identidade social”.

De acordo com VERONA (2010, p. 7), enquanto a mimesis aristotélica tem por critério a verossimilhança em relação ao sentido natural, para os modernos ela tem por critério a verossimilhança em relação ao sentido cultural.

O princípio aristotélico afirma que toda arte é imitação, feita com ritmo, linguagem e harmonia; os imitadores agem mimeticamente através da linguagem, os homens praticando alguma ação no intuito de imitar a experiência humana.

Já para o entendimento de Platão, mímese estabelece as aparências e as opiniões que reasentam o mundo real. Neste ponto, mímese significa a imitação daquilo que seriam as aparências da realidade.

Segundo considera Alves (2010, p. 1), a doutrina platônica, porém, faz-se válida a lembrança de que a realidade em si é meramente uma imagem, praticamente um vulto, por assim dizer, do plano das ideias eternas. Pensando desta forma, a arte se configuraria como uma espécie de espectro da realidade, um simulacro que não mostraria reconhecimento verdadeiro em um plano de realidade.

No sentido restrito do entendimento puramente artístico, diga-se literário, a apreciação do termo *mimesis* se tornou objeto de julgamento de inúmeros pesquisadores. Grosso modo, constitui reprodução, que, compreendida dessa forma, possui distintas explicações.

Desse modo, de acordo com Verona (ibidem, p. 8), a arte, nas palavras de Aristóteles, sendo para ele a imitação da natureza humana, tem função de representar o que é vivido pelos homens no mundo. Portanto, nesse sentido, a literatura numa perspectiva da *mimesis*, em seus personagens literários, podem admitir uma atitude real em suas ações e discursos, dando lugar a uma circunstância verossímil.

Em resumo, *mimesis*, aqui e para o presente estudo, pode ser considerada como uma mera recriação/imitação da realidade, assumindo características apontadas pelos filósofos gregos de antes. Nesse intuito, a mímese possui ainda características de reprodução infinita.

Decorre que desse entendimento, por intermédio da mímese, a arte recria a própria realidade, ampliando seu universo. No presente estudo, o que está sendo analisado é justamente o processo de transposição/adaptação da literatura para uma linguagem visual, o cinema, buscando as possíveis mudanças de linguagens, assim como observando ainda as características de imitação da realidade produzida pela literatura, o que pode ser observado a seguir e no *corpus* do trabalho.

3.4 - A recriação do real

Nota-se assim, que o autor de O Primo Basílio, Eça de Queirós, em sua narrativa, alcança o ápice de mímese, pois seus personagens são

construídos de uma forma concreta, cujas qualidades e defeitos estão na folha, por meio de escrita bem desenvolvida. Segundo Candido et al. (2007, p. 60),

Em história literária, convém sempre indagar qual o tipo, ou tipos ideais de homem invocado, explícita ou implicitamente, nas obras dos escritores, porque ele nos dá quase sempre a chave para compreender a correlação da literatura ao momento, ideológico e histórico.

Percebe-se que as falhas e qualidades das personagens são provenientes do social, já que o sujeito se forma a partir de valores externos, no momento em que seus pais lhe educam, seu professor o ensina e por último, não menos relevante, os livros. Acredita-se, pois que a escrita é provavelmente o melhor meio de fixar ideias.

Dessa forma, o sujeito é influenciado por aquilo que lê. Claro que o leitor desinformado, aquele que Umberto Eco (1994) chama de empírico, deixa os valores literais adentrarem no seu subjetivo. Note tal aspecto em Luísa, pois a leitura dos romances influenciaram firmemente seus valores. Escreve Eco (1994, 1994, p. 14):

O leitor empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto.

De acordo com as palavras de Humberto Eco (2001), todo texto produz em si, duas espécies de leitores, aquele o qual chama de 'leitor-modelo' e o outro de leitor 'empírico', onde este "é apenas um agente que faz conjeturas sobre o tipo de leitor-modelo postulado pelo texto" (ECO, 2001, p. 75). Nesse sentido, segundo uma compreensão por nós abreviada, o leitor empírico é sujeito da cooperação interpretativa, o qual deve conformar para si uma hipótese de autor-modelo. Nesse caso, o fato só é possível por meio de estratégias textuais oferecidas pelo autor.

Portanto, a personagem Luísa se encaixa nas definições de leitor empírico apresentado por Eco, pois se deixa envolver em sonhos provocados pela linguagem textual De obras romântica que lia.

No que tange à transposição do texto para a telona, a personagem Luísa é construída num processo de mimese fidedigno, tanto em seus valores, quanto na sua forma de pensar e de agir. Traz um retrato do social para o signo, um retrato fiel, pois trabalha com o que podemos chamar de “tipos”, os quais para Eco (2011) é “quando o autor consegue revelar os múltiplos nexos que coligam os traços individuais dos seus heróis aos problemas gerais da época”, (ECO, 2011, p. 220). O problema não é só o fato de Luísa ser iludida, o personagem Basílio não é um culpado solitário, tanto que no primeiro encontro, ambos se entregam aos furtivos carnavais.

Aos poucos a protagonista vai despertando para a realidade. Primeiro percebe que o paraíso não é o local imaginado, pois indo encontrar-se com Basílio, ela relembra um de seus romances e se sente envolvida na mesma trama, conforme narra Queirós (2012).

Lembrava- lhe um romance de Paulo Féval em que o herói, poeta e duque, forra de cetins e tapeçarias o interior de uma choça; encontra ali a sua amante; os que passam, vendo aquele casebre arruinado, dão um pensamento compassivo à miséria que de certo o habita - enquanto dentro, muito secretamente, as flores se esfolham nos vasos de Sèvres e os pés nus pisam Gobelins veneráveis! Conhecia o gosto de Basílio - e o *Paraíso* de certo era como no romance de Paulo Féval. (ibidem, p.198). Grifo do autor.

Pode-se notar que nada ocorre como em seu sonho. Mesmo assim, Luísa se mantém submissa, pois, dito antes, ela é uma personagem moldada na imagem da mulher lisboeta, a qual necessita de algum tipo de comando. Fator evidenciado quando Luísa desperta ante os fatos. Sonhadora, deseja uma vida religiosa, sonhando ser freira. Note que a primeira vez que ela se relaciona com uma igreja, ironicamente pensava no primo, explicitado na narrativa de Queirós (2012),

Era capaz de não esperar, Basílio! Veio-lhe um receio de perder a sua manhã amorosa, um desejo áspero de se achar no *Paraíso*, nos braços dele! E olhava vagamente os santos, as virgens trespassadas de espadas, os Cristos chagados, - cheia de impaciências voluptuosas, revendo o quarto, a caminha de ferro, o pequeno bigode de Basílio!... (ibidem, 2012, passim). Grifo do autor.

Ponto ironicamente relevante na construção da personagem Luísa, já que o paraíso para a mesma seria ao lado do amado. E quando as coisas não acontecem como queria, Luísa se lembra de Deus. Surge então o desejo de ser freira. Tarde demais: Eça de Queirós cria Juliana, rival, o oposto de Luísa, mulher amarga, invejosa e traiçoeira, ela é a grande causadora dos conflitos entre o casal da trama, pois sabe tudo sobre a patroa e Basílio e faz chantagens afim de lucrar algo. Não seria justo afirmar que Luísa fora uma vilã, já que suas atitudes foram seus próprios problemas.

No final da trama, a personagem Luísa é punida com a morte. Eça de Queirós, por seu intermédio, puniu a heroína romântica. Levou Luísa à vida real. Para um mundo duro e onde a heroína morre por amor a uma causa perdida. Tal fato será explicado no capítulo seguinte.

4 - CAPÍTULO III

4.1 - A recriação da heroína Luísa no cinema brasileiro

Neste capítulo será analisado o processo de recriação da heroína, primeiro entendendo um pouco a linguagem do cinema, pois do mesmo jeito que cada escola literária segue uma estética, o cinema tem uma linguagem diferencial e única. Desse modo, não podemos analisar o processo de transposição como uma mera cópia. Sendo assim é necessário entender o processo de transposição em si, pois desde o início das telonas surgiram adaptações de cânones literários para a película. Também será feito um breve histórico acerca do cinema visando situar o meio que buscamos para caracterizar nossa pesquisa.

4.2 - Pequeno histórico do cinema

Em mais de 100 anos de história, a Sétima Arte - Cinema -, é considerada uma das sublimes criações que homem granjeou em sua história. No meio comunicacional, o cinema representa uma revolução, pois trouxe divisões de trabalho, auxiliou para o surgimento de novas pesquisas, além de criar empresas voltadas para o entretenimento, o que seria um dos fundamentos básicos do cinema.

Foi em meados do século XIX que se deu o processo de criação do cinema, um longo e árduo processo, por meio de iniciativas de homens como os irmãos Lumière, entre outros. Também sofreu contribuições de inventores diversos, que com suas criações científicas, auxiliaram na criação de fato desta que chamamos hoje de A Sétima Arte. De fato, a data de 28⁷ de Dezembro de 1895, é especial no que refere ao cinema e sua história.

A primeira⁸ revolução cinematográfica começou no dia 28 de dezembro de 1895 na França, data da primeira sessão de cinema no mundo, foi promovida pelos irmãos Lumière, que causou as seguintes consequências: surgimento de uma nova divisão do trabalho, aparecimento de novos empregos (cinegrafista, produtor, diretor, roteirista, assistente do diretor...), os atores ganharam uma nova área para trabalhar além do teatro, cidades que se desenvolveram por causa da produção de filmes como Nova York, entre outras causas. Aproximando-se da primeira revolução industrial que causou surgimento de novos empregos (maquinistas, terciários, siderúrgico...), enriquecimento das cidades que ficavam as fábricas e nova organização de trabalho. Outra coisa que a Revolução Industrial e o cinema tiveram em comum foi a livre concorrência, porque todos podiam fazer filme desde que você soubera mexer nos equipamentos necessários.

Em sua gênese, o cinema, as mentes que o criou buscavam incansavelmente a ideia de união entre a linguagem falada a uma nova

⁷ Neste dia, no Salão Grand Café, em Paris, os Irmãos Lumière fizeram uma apresentação pública dos produtos de seu invento ao qual chamaram Cinematógrafo. O evento causou comoção nos 30 e poucos presentes, a notícia se alastrou e, em pouco tempo, este fazer artístico conquistaria o mundo e faria nascer uma indústria multibilionária. O filme exibido foi L'Arrivée d'un Train à La Ciotat. Disponível <http://pt.wikipedia.org>. Acesso em outubro de 2014.

⁸ Cf. Em <http://www.focasmidiaticas.blogspot.com.br/2011/06/o-desenvolvimento-do-cinema-enquanto.html>. Acesso em outubro de 2014.

linguagem, a imagem em movimento. Após incansáveis tentativas desse casamento, nenhuma técnica criada conseguiu lograr êxito até os anos de 1920. Por conta disso, na década seguinte, a produção de filmes tinha caráter silente, isto é, mudo.

Os produtores dessa época se viravam em adaptações incríveis, por exemplo, era feito o acompanhamento das imagens com música ao vivo. Em muitos casos, eram realizados efeitos especiais com narração dos diálogos entre cenas. Charles Chaplin foi uma dessas mentes criadoras do início do cinema.

De lá para cá, o cinema passou por inúmeras metamorfoses, as quais o possibilitaram um olhar único, um olhar que buscava uma nova linguagem, uma nova perspectiva de empreendimento, de diversão como rumo, uma nova modalidade geradora de emprego, além de proporcionar ao público o encantamento visual, a criação do real.

4.3 - Cinema no Brasil

O cinema chega ao Brasil pouco depois da sua criação em fins do século 19. À sua chegada aqui, o país se encontrava num cenário econômico de estagnação, também num profundo atraso político e tecnológico. A Revolução Industrial deixou um rastro de desenvolvimento por onde passara. Na Europa e Estados Unidos, o crescimento técnico e científico era uma realidade e a chegada do cinema a estes locais trouxe também o seu aprimoramento e desenvolvimento técnico.

Já no Brasil, que passava por um subdesenvolvimento crônico, resquício de um sistema econômico escravocrata e um regime político monárquico recém-abolido poucos anos antes, deixaram o país afundado num abismo científico e econômico sem precedentes, incapaz de produzir ou implantar iniciativas culturais de qualquer natureza, tampouco abarcar o cinema que acabara de chegar.

Segundo analisa Gomes (1996, 1996, p. 8),

O atraso incrível do Brasil, durante os últimos cinquenta anos do século passado e outros tantos deste, é um pano de fundo sem o qual se torna incompreensível qualquer manifestação da vida nacional, incluindo sua fina literatura e com mais razão o tosco cinema.

O texto acima reflete tão somente a crise profunda por qual passava o Brasil já na chegada do cinema ao país, conforme a qual não trazia grandes perspectivas de investimentos no novo meio de comunicação que surgia.

O Rio de Janeiro Era o centro cultural do país à época e foi lá que o cinema desembarcou por essas bandas. De acordo com Gomes (1996),

A novidade cinematográfica chegou cedo ao Brasil, e só não chegou antes devido ao razoável pavor que causava aos viajantes estrangeiros a febre amarela que os aguardava pontualmente a cada verão. Os aparelhos de projeção exibidos ao público europeu e americano no inverno e 1895-1895 começaram a chegar ao Rio de Janeiro em meio deste último ano, durante o saudável inverno tropical. No ano seguinte, a novidade foi apresentada inúmeras vezes nos centros de diversão da capital, e em algumas outras cidades. Em 1898 foram realizadas as primeiras filmagens no Brasil. (ibidem, p. 8).

Durante as décadas seguintes, o cinema brasileiro e mundial passaram por reformulações constantes até chegar ao estágio de hoje. O cinema é uma indústria de grandes vultos comerciais, pois arrecada milhões mundo à fora com produções exorbitantes, arranca suspiros de plateias com efeitos visuais incríveis. Grandes histórias são contadas diariamente pelo mundo sob os auspícios do cinema, diferentemente do seu início tímido. É a Sétima Arte.

4.4 - O processo de transposição

Muito se discute sobre o processo de transposição, já que está se tornando cada vez mais comum a recriação de obras literárias para o cinema,

tendo em vista que, o cinema necessita de público, ou seja, diferentemente de um livro, o cinema necessita de recursos financeiros. Assim, retira-se da literatura aqueles que se tornaram ídolos de um grande público.

Aguiar (2003, p.119) salienta que a maior parte das criações cinematográficas do século XX “seguiu ou perseguiu enredos e personagens consolidados primeiro na literatura”. Portanto, cada vez mais o cinema e a literatura, assim como as diversas artes foram criando estreitamentos e influências mútuas. Hoje em dia as mídias estão em confluência.

Para Johnson, (2003) a “insistência à fidelidade é um falso problema, porque ignora a dinâmica do campo de produção em que os meios estão inseridos”. (JOHNSON, et al. 2003, p. 42). Dessa forma, quando um livro é transcodificado para a película, deve-se ter em vista não a reprodução exata da obra, mas a adequação da linguagem produzida, como também a adequação às perspectivas de quem o produz, sem no caso, perder de vista a ideia original.

Enfim, ao assistir a película, seria desagradável criar uma expectativa de reler a obra por imagens, já que o cinema possui linguagem própria. Seria triste ver o cinema brasileiro apenas recriando Portugal na produção da trama em estudo. Segundo analisa Johnson (2003) a película deve ser “apreciada de acordo com os valores do campo no qual se insere e não em relação aos valores do outro campo”, (ibidem, 2003, p. 42).

Sendo assim, quando se faz uma leitura inicial da capa do filme em questão, como mostra a figura abaixo, pode-se perceber alguns traços de adequação ao novo campo de produção comentado acima, o que remete à questão da fidelidade do original, pois as perspectivas do diretor da película mostra claramente tais aspectos. A cor da pele de Luísa, a cor de seus cabelos e a cor dos olhos de Basílio, são aspectos comentados na figura abaixo.



Figura 1. Capa do DVD do filme

Logo de início a capa do filme oferece informações semelhantes e diferentes na transposição do livro para a película, como as características físicas de Luísa, por exemplo, que no original é uma mulher loira “o cabelo louro um pouco desmanchado”, (QUEIRÓS, 2012. p. 29). Já na película a personagem tem os cabelos castanhos claros, coincidem a brancura da pele e o fato de Luísa ser pequenina. No entanto, o que chama mais atenção de diferencial são os olhos de Basílio, pois no livro nenhum momento é citado o fato de o personagem central da trama ter olhos claros (azuis).

A capa do filme também destaca olhar maldoso de Basílio, um sorriso maroto, acompanhado da sua mão embaixo do casal, ou seja, sugere-se a partir desses aspectos, pistas de que o filme já anuncia o que o original não diz no seu título. O filme salta aos olhos a intenção de um enredo voltado para o apelo emocional, a traição.

O que se apreende nesse contexto é que a fidelidade de adaptação do original é justamente o olhar, o ponto de vista do diretor da película. Se no original as personagens possuem características físicas diferentes da película, implica que a narrativa visual destoa porque possui adaptações tanto da visão do diretor, quanto da construção de outro campo de produção. Se no original o título da obra não especifica que haveria uma traição, no filme, os aspectos acima revelam quase sua trama na íntegra.

O que se tenta evidenciar é que, “uma obra pode ser transformada de diversas formas, variando de acordo com o objetivo a ser alcançado pelo transpositor”, (SANTOS, 2006, p. 64). Ou seja, a linguagem aplicada a cada meio é dependente direto do olhar do produtor ou mesmo transpositor.

Nesse sentido, Genette (2005, p. 53), corrobora nesse entendimento sobre transposição.

A transposição pode se aplicar a obras de vastas dimensões cuja amplitude textual e a ambição estética e/ou ideológica chegam a mascarar ou apagar seu caráter hipertextual, e esta produtividade está ligada, ela própria, a diversidade dos procedimentos transformacionais com que ela opera.

Segundo comenta Metz⁹ (1973, apud SANTOS, 2006, p. 64),

no processo de adaptação, o cineasta pode utilizar-se de montagem para fazer cortes e reorganizar o material a ser utilizado (obra literária), apropriando-se de um processo externo de intervenção sobre tal matéria.

Portanto, segundo considera Xavier (2003), a interpretação entre as mídias deu ao cineasta total liberdade de interpretação do romance ou mesmo peça teatral, admitindo também que o mesmo possa alterar valores, renovar ou modificar passagens das personagens. Ainda para Xavier (2003), 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. Segundo esta concepção, o autor analisa que tanto a obra impressa como a visual não integram o fator tempo, tampouco quem as produz possuem a mesmas percepções. Nesse sentido, Xavier et al. (2003, p. 62),

sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos.

Desse modo, a figura anterior, da película, contradiz o discurso de fidelidade de adaptação, pois as características físicas das personagens diferem em muito em ambas as obras. Percebe-se nitidamente que o diretor da

⁹ METZ, Cristian. Current problems in film theory. Tradução Diana Mathias, Paris: Klincksieck, 1973, apud SANTOS 2006, p. 78.

película, Daniel Filho, interpretou de forma pessoal as características físicas dos personagens. Mesmo com diferentes características físicas, propostas pelo diretor da película em questão, é interessante observar a relação restrita entre literatura e produção fílmica.

Por sua vez, a obra literária possui sua grade de signos diferentes quando da passagem para a produção fílmica, o que, para alguns pesquisadores, a transmissão da mensagem por meio de distintos meios se torna ínfima, além do que, dentro de qualquer tipo de adaptação, existem os valores estéticos inerentes aos produtores, isso dificulta a fidelidade entre ambos. Segundo opinião de Johnson¹⁰ (1982 apud SANTOS, 2006, pp. 29-30),

[...] com uma imagem visual, o espectador tem a ilusão de perceber objetos representados como se fossem os objetos mesmos, mas com a linguagem escrita, o leitor pode criar sua própria imagem mental dos acontecimentos narrados. Assim, a realidade física de uma imagem visual, no caso de um filme, é um jogo de luz e sombras que transmite uma ilusão da realidade, uma ilusão produzida por um aparato complexo que desaparece no processo de produção. A imagem é uma representação analógica, contínua e icônica da realidade, enquanto que a linguagem verbal é uma representação simbólica não analógica, descontínua e basicamente simbólica da realidade.

Ainda segundo Santos (ibidem, 2006, p. 30), a grande diferença entre as linguagens citadas, diz respeito à forma de apresentação de ambas ao receptor, onde,

A primeira traz subjacente uma mensagem objetiva (quase) fechada para a participação de telespectador; a segunda está sujeita à participação ativa do leitor, podendo este desempenhar um papel único na construção do sentido da mensagem.

Isso é o que se pode evocar de relação literatura e cinema, embutida no processo de adaptação. É todo processo de transportar o texto literário para o visual, sem, contudo, ignorar as linguagens distintas, embora os campos de produção sejam meios diferentes entre si, a adaptação ou transposição deve acontecer de forma que o sentido original não desapareça, esvoaçando o seu teor.

¹⁰ JOHNSON, Randal. Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982, apud SANTOS, 2006, p. 46.

A discussão em torno da adaptação da obra literária para a fílmica trás consigo polêmicas quanto à violação do original e sua vulgarização enquanto linguagem nova. De acordo com Santos (2006), a crítica estava voltada, sobretudo, aos ângulos referentes à traição, à deformação, à violação e à vulgarização da obra original, o que levaria sempre a discussão acerca da “infidelidade”. Em fim, a fidelidade na adaptação do original deve ou não ser fiel? E as perspectivas do produtor, seu olhar, sua ideologia seus anseios em torno da obra, são questões que devem ser observadas? A adaptação fílmica deve mesmo ser uma mera cópia do original, uma mímese, ou deve ser uma citação carregada de novos contextos que os farão adquirir ares do novo funcional?

Desse ambiente discursivo, decorre que a adaptação de uma obra literária para a fílmica ocorre processos que, separados uns dos outros, podem causar prejuízos no original. As linguagens, tanto escrita quanto visual apresentam características peculiares, com leve toque de idiossincrasias. Portanto, a comunicação verbal e a visual necessariamente precisam de noções de equivalência para não correr o risco de perdas.

Nesse contexto, pode-se aqui acenar para o conceito de equivalência proposta por Diniz (1999), a qual explica que toda utilização de linguagem pressupõe produção de sentidos. De acordo com Diniz (1999, p. 31), o homem pode causar significados também por meio de linguagem corporal e outros signos concretos, tais como:

[...] por exemplo, através de movimentos que fazemos com o corpo, ou quando acenamos bandeiras, ou colocamos sinais nas estradas, ou construímos edifícios, fazemos filmes, escrevemos romances, poemas, [...]. Cada uma dessas atividades semióticas tem seu próprio sistema de sentido. Não se apresentam apenas “como linguagens” em seu meio de expressão, mas constituem procedimentos que permitem especificar seus processos e práticas semióticas distintivas.

Desse modo, um conceito de equivalência se estabelece no momento em que a transposição do literário para o visual dialoga entre si, uma ideia de igualdade, mesmo com características distintas de campos de produção e claro, com as perspectivas de quem produz. Desse prisma, Diniz (1999) considera que a ideia de equivalência parte do princípio de que “toda

linguagem tem uma ordenação básica, isto é, os signos não se amontoam, existem como sistemas, semanticamente, organizados”, (ibidem, 1999, p. 33). A autora vai mais longe em sua discussão sobre equivalência no contexto de transposição ou tradução: “Assim, a equivalência não é questão de busca da igualdade – que não pode ser encontrado nem dentro da mesma língua – mas de processo”, (ibidem, 1999, passim).

Ainda segundo essa mesma autora, o conceito de tradução passou por muitas transformações, e que, além da relatividade sobre o assunto, a noção de original deva ser mantido, também deve-se enfatizar a noção de que o texto, este assumindo a forma de “origem” e “alvo”, devem ser vistos como signos um do outro. Aqui percebe-se que a autora acredita que as linguagens devem ser respeitadas em seus aspectos totais, tanto no original, na literatura, quando da sua transposição ou adaptação para outros meios. Devem andar juntos.

Sua similaridade pode ser, como nos signos, algo muito fugaz, permitindo, entretanto, que se estabeleça entre os textos uma referência mútua. Essa similaridade não precisa necessariamente ser nem de tom, nem de conteúdo, nem de forma. Poderá limitar-se a inter-relações mais ou menos evidentes que justifiquem o reconhecimento dos textos como signos um dos outro. (idem, 1999, passim).

Portanto, as linguagens provenientes de uma transposição ou tradução necessitam dialogar entre si para que não se perca o sentido real do trabalho transposto, seja ele qual for. Atentando para isso, Sarmiento (sd, p.7) explica que muito ao contrário do que geralmente se pensa, o filme não matou a literatura, a transformou em aliada, fazendo dela sua principal fonte de inspiração, tendo assim, de forma inexorável, construído um devir entre essas duas linguagens numa dialética na qual transformações e construções estruturais foram mútuas e provocadas justamente por esta dialética. Para esta autora, assim¹¹ foi necessário buscar, e é possível perceber, profundas transformações efetivadas nos modos de produção e reprodução cultural,

¹¹ Cf. Mais sobre o assunto em <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article>> Acesso em novembro de 2014.

desde a invenção da fotografia e do cinema, que alteraram antes de tudo a maneira de olhar o mundo e hoje se apresentam impressas no texto literário.

Continuemos nossa análise das figuras. A questão da inocência feminina, da negatividade dos valores burgueses, principalmente os valores sempre pautados na ostentação, no luxo de roupas e joias, esse diálogo é estabelecido na primeira cena da película em questão, como demonstra a foto 2 abaixo.

Na imagem, será analisado aspectos de admiração ao ambiente que a personagem está inserida, como o auto luxo dos personagens participantes da cena em questão.



Figura 2. Luísa olhando para os luxos do local

Nota-se a personagem admirando as joias e a riqueza à sua volta, recriando assim os valores da personagem da obra original de Eça de Queirós, pois as mulheres burguesas tinham o hábito de se preocupar apenas com o toilette, ou seja, a questão da materialidade de Luísa ainda está mantida, já que a vaidade, sendo esse um dos maiores pecados não só de Luísa, mas de todas as mulheres da sociedade burguesa de Portugal de então, era explícito e notório nas rodas sociais à época.

Se validarmos a relação literatura e cinema, temos aqui o pressuposto de que a linguagem escrita é um mero complemento da linguagem visual, pois o primeiro comenta o enredo e seus particulares, ao passo que a linguagem visual apenas faz uma narrativa dos fatos. Segundo assegura Pellegrini et al. (2003, p. 15),

A cultura contemporânea é sobretudo visual. *Video games*, videoclipes, cinema, telenovela, propaganda e histórias em quadrinhos são técnicas de comunicação e de transmissão de culturas cuja força retórica reside sobretudo na imagem e secundariamente no texto escrito, que funciona mais como um complemento, muitas vezes até desnecessário, tal o impacto de significação dos recursos imagéticos. Pensemos, por exemplo, nas narrativas visuais do cinema ou da telenovela, produtos culturais a que (quase) todos têm acesso e que competem diretamente com as narrativas literárias no gosto do público consumidor de cultura; o que se capta, em primeiro lugar, é um *contexto demonstrativo* em vez de um contexto verbal: percebe-se pela vestimenta, caracterização e comportamento das personagens, pelo lugar onde estão, por seus gestos e expressões faciais, [...]. Grifos do autor.

A obra, (filme), *O Primo Basílio*, é ambientada no Brasil décadas após o original na São Paulo dos anos 50. O original é escrito apresentando a realidade da década de 1870 em Portugal.

Portanto, no original, temos uma personagem movida pelo desejo de ser uma heroína romântica, enquanto que na película, nota-se a personagem mais envolvida com o sentimentalismo que o primo (Basílio), provoca nela (Luísa), ou seja, a paixão da heroína pelo primo é notável a partir do olhar, é o que demonstra a figura 3 abaixo.



Figura 3. Luísa reencontra Basílio

Aqui, pode-se reparar na personagem Luísa um olhar de admiração, a mão meio que checando o cabelo e o sorriso aberto, afora as falas, pois no decorrer da cena ela se adianta e Basílio principia sua dissimulação.

No desenrolar do diálogo original, Luísa percebe a frieza de Basílio, através do olhar vazio, o que a faz sentir que o mesmo está fingindo. Basílio consegue esconder seus sentimentos e intenções, porém, a sua personalidade

continua intacta: mentiroso, dissimulado com o desejo apenas de possuir a prima. Diferentemente da narrativa de Queirós (2012), o primo atíça Luísa, a leva para passear. No filme de Daniel Filho (2007), o personagem Basílio vai conquistando a personagem Luísa: o olhar é ferramenta preponderante, como pode-se notar na figura 4 abaixo.



Figura 4. Basílio olhando nos olhos de Luísa.

4.5 - A heroína recriada pelas câmeras

O olhar fixo e penetrante de Basílio junto a um leve e próprio sorriso já revela um clima entre eles, ou seja, pode-se ter a ideia de que eles tiveram algo no passado, ressaltando aquele olhar do personagem Basílio que com a mão, envolve o casal, imagem de capa do filme.

E para justificar o exposto, a construção narrativa sob o olhar da câmera, no entendimento de Martin (1963 p. 37), “Sem dúvida, é no primeiro plano do rosto humano que se manifesta melhor o poder de significação psicológico e dramático do filme.”

Dessa forma, as expressões dos personagens através da atuação narram a história, ou seja, a narrativa cinematográfica une diversos recursos trazidos de outras artes e constroem linguagem própria. No entanto e como as outras artes, a linguagem fílmica tem o seu traço único, como explica Viany (1999, p. 48).

Assim como a literatura se exprime por meio de palavras, e o teatro utiliza atores, cenografia, maquiagem e efeitos de iluminação, o cinema também possui uma maneira particular de exprimir emoções, sentimentos e idéias. Embora utilizando alguns recursos da literatura (técnicas narrativas) e do teatro (atores, cenografia, etc.), o cinema possui uma linguagem própria, cujos elementos técnicos fundamentais são os planos, os ângulos e os movimentos de câmera.

Bernardet (1981) pensa de igual forma, pois segundo este autor, no engatinhar do cinema, a câmera era fixa, os enquadramentos eram limitados, não havia a ideia de planos, porém, ao longo do tempo, o cinema ganhou cores, começou-se notar que o enquadramento e os planos podiam influenciar na informação vinda da imagem.

Segundo considerações de Francisco (2010), existe imensa variedade de planos conforme o tamanho relativo das figuras, os quais podem ser proporcionais ou não, em relação à realidade. O distanciamento ou a proximidade permitem a classificação dos planos em três categorias básicas: planos de conjunto, planos médios e planos aproximados conforme vemos no quadro seguinte, montado com base nas definições de Marcel Martin:

<p>Plano de Grande Conjunto (PGC) ou Plano Geral (PG)</p>	<p>Neste plano os enquadramentos abrangem ambientes vastos: cidade, rua, praia, desertos. As imagens parecem distantes do olhar do telespectador.</p>
<p>Plano de Conjunto</p>	<p>Neste, são abrangidas partes de grande ambiente: parte da rua, de um salão, um quarto. Os personagens não estão muito longe.</p>

Plano de Meio Conjunto	É o plano que apresenta ambientes menores. São apresentadas poucas personagens.
Plano Médio (PM)	O personagem pode ser visto dos pés à cabeça.
Plano Americano (PA)	Mostra o personagem acima dos joelhos. Este plano é bem predominante em diálogos.
Plano Médio Americano (PMA)	O quadro fílmico mostra somente o rosto do personagem.
Primeiríssimo Plano (PPP)	É filmado parte do rosto do personagem ou parte equivalente.
Plano de Detalhe (PD ou PPPP)	Mostram-se parte do corpo do personagem (exceto o rosto) em bastante destaque ou mesmo objetos pequenos, partes dos objetos.

Quadro 1- Quadro representativo de enquadramentos e planos. Adaptado de Eva Cristina Francisco (2010, pp. 73-74).

Aqui, explicar-se-á, à luz da literatura, os diferentes planos utilizados pelo diretor Daniel Filho produção fílmica de O Primo Basílio. A análise proposta é um demonstrativo dos aspectos representados nas cenas a seguir, retiradas da obra original, transpostas para a telona. O intuito é explicar a forma de transposição da cena imaginada no texto original para o cinema, apresentando suas falhas, equívocos e acertos, a começar pelo **Plano Geral**, depois **Plano Meio conjunto**, **Plano Médio**, **Plano Americano** e por fim, o

Primeiro Plano. A escolha dos planos para análise se deu de forma aleatória, sem prejuízo de outros planos, apenas para propor entendimento sobre aquilo que se busca no estudo a título de queremos explanação.

Para exemplificar o **Plano Geral**, basta olhar a figura 5 logo abaixo, onde de início é demonstrado as fotografias do grande Teatro Municipal do Rio de Janeiro, aonde serão apresentadas as personagens.



Figura 5. Fachada do Teatro Municipal de São Paulo.

Aqui, acima, de acordo com Martin (1963), se caracteriza o **Plano Geral**, aquele que segundo o autor, é muito comum nos quadrinhos, procura demonstrar de forma bem ampla o lugar da trama, geralmente cidades ou locais, muito utilizado na abertura de cenas ou no encerramento.

O **Plano Meio Conjunto** é descrito logo abaixo, na figura 6. Aqui representa a entrada dos personagens no teatro. segundo Martin (1963), neste plano tem-se o enquadramento menor e com poucos personagens, muitas vezes utilizado para demonstrar personagens dialogando sem registrar suas vozes, como um espectador meio ao longe os observando.



Figura 6. Entrada de Luísa e Jorge no teatro

Aqui existem, acima, diversos pontos de encontro e desencontro na obra. Primeiro, sugere que a apresentação dos personagens ainda segue a mesma linearidade do original, embora o ambiente em que eles são apresentados seja diferente. Nota-se a ausência de vários personagens como, por exemplo: Dona Felicidade, Conselheiro Acácio, Julião, Ernestinho e diversos outros que fazem os fuxicos da vizinhança como o Sr. Paula. Diferentemente do texto original.

Na próxima figura, tem-se um exemplo de **Plano Médio**, um dos mais usados no início do cinema, onde eram enquadrados as personagens dos pés à cabeça, como segue a figura 7 abaixo.



Figura 7. Luísa e Jorge caminhando rumo ao portão

Esse exemplo, acima, demonstra diversos aspectos que dialogam com a obra original, principalmente aspectos físicos, como a cancela, as plantas e já que o objeto em estudo é a heroína Luísa, nota-se o comportamento da mesma, “alegre como um passarinho, como um passarinho, amiga do ninho e das caricias do macho; e aquele serzinho louro e meigo veio

dar á casa um encanto sério.” (QUEIRÓS, 2012, p. 32). Note que a adjetivação no diminutivo são comuns, pois a narrativa é dirigida à personagem, em consonância a isso: a atriz é uma mulher de baixa estatura e nas primeiras cenas aparece sempre sorridente, alegre, carinhosa com o marido e muito vaidosa.

Em seguida, tem-se o **Plano Americano**, que é o mais frequente no cinema. Sempre que um ou dois personagens estão dialogando usa-se esse plano, como demonstra o exemplo da figura 8 baixo. Segundo comenta Martin (1963), é o plano em que os personagens são enquadrados da cintura para cima, bastante utilizado nos momentos de conversação das personagens.



Figura 8. Luísa conversa com Leonor.

Esta imagem, a qual se refere à apresentação de Leonor, é interessante destacar que a personagem da obra de Eça de Queirós, recebe o nome de Leopoldina, onde a estrutura do referido nome, Leopoldina, remete ao felino (leopardo), ao passo em que o nome Leonor se relaciona à felina (leoa), isto é, as duas personagens desde as suas estruturas físicas possuem relação íntima, como se uma fosse a tradução da outra, ou seja, a relação de equivalência entre as duas é muito forte. Conforme explica Fischer-Lichte (1987, p. 211),

a equivalência não pode ser identificada como identidade de sentido nem do sentido que o texto faz surgir, nem do sentido de seus elementos e subtextos. Equivalência significa que o texto dramático e o texto teatral podem ser interpretados e compreendidos com referência a um sentido comum a ambos. Assim, um julgamento de equivalência não significa uma relação existente que possa ser percebida e afirmada por qualquer um, mas o resultado de um processo hermenêutico no qual a leitura de um texto dramático se relaciona à "leitura" de um texto teatral - dramatização, encenação - com referência aos sentidos que são resgatados por ambos.

Cabe destacar que Leonor e Luísa, ambas carregam tais aspectos de equivalência, pois o sentido da construção da personagem continua mantido, apesar de não serem personagens leitoras e que almejam viver as aventuras criadas nos romances, elas se apresentam como verdadeiras heroínas românticas. Luísa, por exemplo, traz ainda aquele aspecto de submissão, pois logo em seguida a essa cena da película acima, Jorge a repreende com dureza, sendo até mesmo idêntica à cena do livro, onde ele comenta a má fama da própria esposa.

Por fim, e para esta análise, tem-se aqui o **Primeiro Plano**, que geralmente é utilizado para registrar fortes emoções, expressões diversas, bem aproximado da tela. É muito comum em cenas dramáticas, onde diferentes expressões e sentimentos humanos estão presentes. Sensações de medo, raiva ou tristeza estão presentes como revela a cena a seguir na figura 9 abaixo. Para Martin (1963) este plano apresenta agora um pequeno detalhe no rosto da personagem, boca, olhos e até mesmo o nariz ofegando, trazendo assim uma imagem detalhada das reações expressas.



Figura 9. Luísa em fase terminal

Nesta imagem a heroína (Luísa), está morrendo, momento em que Jorge fica ao seu lado, declarando seu amor, ao mesmo tempo em que reza

para que tudo termine bem. Esta imagem tem muito em comum com o texto do original.

No entanto, o enredo traz algo mais chocante e contraditório, pois logo nos primeiros capítulos, Jorge declara que não aceitaria a traição: “- Eu, conselheiro? De modo nenhum. Sou pela morte. Sou inteiramente pela morte! E exijo que a mates, Ernestinho!”, (ibid, 2012, p. 61).

Desse modo, um pouco da ironia apresentada, fica por conta do personagem Jorge carregar os valores de sua época na obra original, pois à época, suas ideologias eram duras. No filme de Daniel Filho, ele se apresenta como um sujeito tranquilo, ao contrário da obra original, onde tinha um tom meio grosseiro, chegava a incomodar sua esposa. Já na película, Jorge reza pela saúde da amada.

Portanto, a transposição de uma obra literária em qualquer meio, sob qualquer produção, depende em muito do consenso entre ideias, assim como da junção dialogal entre linguagens distintas na produção e confecção de um personagem adaptado ou transposto, seja na literatura, no teatro ou mesmo no cinema. Ademais, as perspectivas de cada produtor não fogem de sua alma. O texto não pode ser ignorado, assim como as características apresentadas pela obra transposta. Cada elemento necessita de um olhar equivalente para que não haja perdas em sua transposição.

Nesse encadeamento de ideias, Avellar (2007, apud JOHNSON et al. 2003, pp. 39-40), esclarece o intento em sugerir que a transposição texto/cinema é de natureza complexa, onde, segundo o autor,

A relação que existe entre livros e filmes quase nem se percebe se estabelecemos uma hierarquia entre formas de expressões e a partir daí examinamos uma possível fidelidade de tradução: uma perfeita obediência aos fatos ou uma invenção de soluções visuais equivalentes aos recursos estilísticos do texto. O que tem levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está num livro - uma história, um diálogo, uma cena - e inseri-la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível. A relação se dá através de um *desafio* como os dos cantadores do Nordeste, onde cada poeta estimula o outro a inventar-se livremente, a improvisar, a fazer exatamente o que deve fazer. Grifo do autor.

Portanto, segundo o texto acima, a transposição texto/cinema é praticamente impossível do ponto de vista técnico, pois existem observações e percepções, linguagens, características a serem respeitadas no momento da tradução ou adaptação, o que, de acordo com o texto, é praticamente impossível, pois a visão dos adaptadores varia segundo suas concepções, olhares.

Corroborando o pensamento de Santos (2006), no que concerne ao fato da fidelidade na transposição texto/cinema. Segundo a autora, dizer que uma adaptação é fiel implicaria a não observância de que literatura e cinema comunicam diferentemente, pois quando se vai de um sistema a outro, há uma mudança necessária de valores significados, correspondentes muitas vezes, à mudança de significante. (SANTOS, 2006, P. 34.). Ou seja, a adaptação de texto/cinema não se realiza na íntegra por conta de sua adequação não fiel atendendo aos valores de um signo para o outro.

5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desse apanhado de observações, ocorre que o cinema e a televisão, com sua linguagem, são os maiores criadores de mitos modernos, ou seja, de heróis que se tornam globais, unindo a popularidade do cinema com a evolução das tecnologias. Conforme Pellegrini (2003), vivemos a época da imagem, as tecnologias de comunicação são comuns à vida de todos, sem nem mesmo excluir classe ou culturas.

Sabe-se que o cinema é a arte pertencente à burguesia. Conforme Bernadet (1981, p. 15), “A burguesia pratica a literatura, o teatro, a música, etc., evidentemente, mas essas artes já existiam antes dela. A arte que ela cria é o cinema”. Embora o criador da máquina cinematográfica jamais imaginasse o real, diferentemente das outras artes, pois o pintor sempre colocava no quadro sua forma de ver o mundo, o escritor idem e até mesmo os atores traziam um pouco de subjetividade para o palco, o cineasta agora traz as imagens do real, embora depois através da montagem se adquira os fragmentos do real e constroem-se a trama ficcional.

Já que o cinema, seja considerada uma arte burguesa, e assim como a literatura produziu seus mitos, pode-se afirmar que o próprio cinema criou os mitos burgueses. Para Eco (2011, p. 239) a mitificação é

Como simbolização incôscia, identificação do objeto com uma soma de finalidades nem sempre racionalizáveis, projeção na imagem de tendências, aspirações e temores particularmente emergentes num indivíduo, numa comunidade, em toda uma época histórica.

Nota-se que o mito tem ligação com uma ideologia coletiva, pois ele é construído com a finalidade de se unificar valores coletivos. Sendo assim a mitificação gera influências sobre uma cultura, principalmente quando é levada para outro rumo. Pode-se afirmar que o cinema trouxe uma grande influencia ideológica por aqueles que dominavam a arte cinematográfica para aqueles que eram meros consumidores. Conforme Bernadet (1981, p. 20),

A classe dominante, para dominar, não pode nunca apresentar a sua ideologia como sendo a sua ideologia, mas ela deve lutar para que esta ideologia seja sempre entendida como a verdade. Donde a necessidade de apresentar o cinema sendo expressão do real e disfarçar constantemente que ele é artifício, manipulação e interpretação.

Percebe-se aqui que a mitificação da figura no cinema, não é apenas meio de divulgação de uma cultura, a linguagem cinematográfica, visual, recria ícones de autoafirmação cultural.

Sendo assim, supõe-se que os personagens cinematográficos carregam o traço de onde surgiram, ou seja, dependendo do lugar no sentido geográfico, assim como sua própria cultura vigente. Porém, a fidelidade de adaptação não pode ser completa, pois existem traços de perspectivas e estilos de produtor para produtor, como queiram, de transpositor para transpositor.

Verificou-se ainda que seja na literatura ou no cinema, a heroína ainda continuará submissa a algo, ou seja, tanto a heroína romântica criada por Eça de Queirós, como a Luísa recriada pelo diretor de cinema Daniel Filho, são os retratos da inocência e da fragilidade da mulher e dos julgamentos que a

sociedade traz ao condená-las, pois nos dois meios o primo (personagem Basílio), escapa ileso da trama.

Outro fator relevante observado diz respeito à questão da luta inglória pelo amor, pois a personagem enfrenta tudo e a todos para poder concretizar essa paixão. Luísa luta até mesmo contra os seus próprios valores ao adentrar no suposto paraíso e continuar por lá.

Enfim, seja na literatura, no teatro ou no cinema, a heroína continua a mesma, problematizada, não só por suas atitudes ou jeito de ser, mas pelos frutos sociais que essas atitudes representam.

6 - REFERENCIAS

ALVES, Nathaly. Mímese: a revelação do real na linguagem da arte, 2010. Disponível em <http://movimentoculturalgaia.wordpress.com/2010/10/25/mimese-a-revelacao-do-real-na-linguagem-da-arte/> acesso em outubro de 2014.

ANDRADE, Maria Margarida de. Introdução à metodologia do trabalho científico. Elaboração de trabalhos na graduação. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2004.

AGUIAR, Flávio. (2003) Literatura, cinema e televisão. In: PELLEGRINI, Tânia [et al.] (2003).

AVELLAR, José Carlos. O Chão das Palavras (Cinema e Literatura no Brasil). Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. O que é cinema. São Paulo: Ed Brasiliense, 1981.

BERRINI, Beatriz. Portugal de Eça de Queiroz. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984.

CANDIDO, Antonio. Entre a cidade e o campo. In: CANDIDO, Antonio. Tese e antítese. 3ed. São Paulo: Nacional, 1978. p. 29-56.

CAMPBELL, Joseph. O herói de mil faces. São Paulo: Ed. Pensamento, 2007.

CERVO, Amado Luiz; BERVIAN, Pedro Alcino. Metodologia científica. 5. ed. São Paulo: Prentice Hall, 2002.

COSTA LIMA, Luiz. Mimesis e modernidade. Rio de Janeiro: Graal, 1980, p.43

CULLER, Jonathan. Lendo como mulher._____. Sobre a desconstrução - teoria e crítica do pós-estruturalismo. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997, p. 52-77.

DANTAS, Francisco José Costa. A mulher no romance de Eça de Queirós. São Cristovão; RFS, 1999.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural. Editora UFOP. Ouro Preto, 1999.

ECO, Umberto. Apocalípticos e integrados. [tradução: Pérola de Carvalho] – 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Debates; 19).

_____. Seis passos pelos bosques da ficção. Tradução Hildegard Feist. – São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. Interpretação e Superinterpretação. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FRANCISCO, Eva Cristina. UNIVERSIDADE DE MARÍLIA. PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO. O PRIMO BASÍLIO: DA NARRATIVA LITERÁRIA À FÍLMICA. 2010.

FERNANDES, Alcinda Lima dos Anjos. As mulheres em José de Alencar: Lucíola e Senhora. Trabalho Científico apresentado no ISE para obtenção do grau de Licenciatura em Estudos Cabo-Verdianos e Portugueses, sob a orientação da Mestre Verúcia de Sousa Melo. Docente da UNICV. 2009.

FISCHER-LICHTE, Erica. "The Performance as an 'interpretant' of the drama". Semiótica 64:197-212 (1978) JORGENS, Jack. Shakespeare on film. Bloomington & London: Indiana University Press, 1977. MULLIN.

FOUCAULT, Michel (1985). História da sexualidade I: a vontade de saber. 7. Edição, Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal.

GENETTE, Gerard. Palimpsestos: a literatura de segunda mão. Tradução Luciene Guimarães e Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: Editora de UFMG, 2005.

GIL, Antônio Carlos. Métodos e Técnicas de Pesquisa Social 5. ed. São Paulo:Atlas, 2006.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Pequeno cinema antigo. São Paulo: Paz e Terra, 1996 - (Coleção Leitura).

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

_____. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: PELLEGRINI, Tânia [et al.] (2003).

LINS, Álvaro. História Literária de Eça de Queirós. Rio de Janeiro: Livraria do Globo, 1939.

LUKÁCS, Georg. O romance como epopeia burguesa. In; Revista Ensaio Ad Hominem. N1, tomo I, Trad. Letizia Zini Antunes. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999.

_____. A teoria do romance: um ensaio histórico- filosófico sobre as formas da grande épica Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidade; 2000.

MARTIN, Marcel. A Linguagem cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MENEZES, Lucianne Michelle de. Leitura e sociedade: um estudo de O Primo Basílio, de Eça de Queirós. Universidade Federal de Sergipe. Núcleo de Pós-graduação em Letras. Mestrado em Letras. 2010.

KUNDERA, Milan. Conversa sobre a arte do romance (entrevista a Christian Salmon). In: A arte o romance. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

PELLEGRINI, Tânia. [et. al.]. Literatura, cinema e televisão. São Paulo: SENAC São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

QUEIRÓS, Eça de... Primo Basílio_2ed_São Paulo: Martim Claret, 2012.

_____. As Farpas. In: QUEIRÓS, Eça de. Obras de Eça de Queirós. Porto: Lello Irmão, 1979. v.3.

_____. Idealismo e realismo (A propósito da 2. ed. de O Crime do Padre Amaro. In: REIS, João C. (organiz., introd. e notas). Polémicas de Eça de Queirós. 1874-1887. Odivelas: Europress, 1987.

_____. O Problema do adultério. _____. Uma campanha alegre. Porto: Lello & irmão, 1946, v.2p. 193.216.

_____. Ecos de Paris. Porto: Lello & Irmão. 1951.

SANTOS, Naiara Sales Araújo. Da literatura ao cinema: Frankenstein e sua hipertextualidade.

SARMENTO, Rosemari. A narrativa na literatura e no cinema. Revista Travessia. Ed. XIV. Sd.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. Teoria da literatura. 6. ed. Coimbra: Almedina, 1984.

VERONA, Priscilla Samantha Barbosa. A LINGUAGEM DE JOÃO GUIMARÃES ROSA E O ASPECTO MIMÉTICO DE SUA FICÇÃO. Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Humanas e Sociais, 2010.

VIANY, Alex. Introdução ao cinema brasileiro. 1. ed. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1959.

XAVIER, Ismail. Literatura, cinema e televisão. Org. PELLEGRINI [et al.]. São Paulo: SENAC. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

Filmografia

Filho, Daniel. O Primo Basílio. Lereby Produções, 2007.

Sites consultados

<<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article>>.

<<http://www.focasmidiaticas.blogspot.com.br/2011/06/o-desenvolvimento-do-cinema-enquanto.html>>.

<<http://www.focasmidiaticas.blogspot.com.br/2011/06/o-desenvolvimento-do-cinema-enquanto.html>>.

<<http://pt.wikipedia.org/wiki/Realismo>>.

<<http://www.brasilecola.com/literatura/realismo.htm>>.

<<http://www.suapesquisa.com/realismo/>>.

<<http://movimentoculturalgaia.wordpress.com/2010/10/25/mimese-a-revelacao-do-real-na-linguagem-da-arte/>>.

