

## **O primo Basílio: Os processos de atualização e ressignificação da literatura no cinema**

Carlos Alberto Correia

Aluno de pós-graduação Mestrado em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

### **Resumo**

Uma das questões que acampa cada vez mais os estudos acadêmicos é a reflexão sobre as relações da literatura com outras artes e mídias, além de seus respectivos processos de transcodificação. Por esse viés, o trabalho consiste em apontar alguns recursos presentes na adaptação fílmica, “O primo Basílio”, dirigido por Daniel Filho em 2007, resultante do diálogo com o romance português “O primo Basílio”, escrito por Eça de Queirós em 1878. Nesse diálogo, a literatura e o cinema se aproximam por meio da reescrita do romance traçada pela ótica do cineasta-tradutor. Para tal, pretende-se, analisar as marcas da releitura contidas no texto fílmico, discutindo os traços de atualização presentes no filme, assim como alguns de seus elementos expressivos.

### **O primo Basílio: da literatura ao cinema**

No século XX a multiplicação de meios de comunicação produziu frequentes e fecundas relações entre as mais variadas linguagens e códigos, possibilitando assim, uma maior complementação e enriquecimento entre elas. As produções antes restritas ao oral e ao papel passam a migrar para novos suportes e mídias, o que possibilita algumas ampliações ou limitações a obra original, de acordo com as especificidades de cada novo veículo que conduzirá aquele conteúdo.

Dentre esses inúmeros suportes que se lançaram neste período da história, este estudo se deterá na relação entre dois meios, muito comuns quanto se referem aos mecanismos de comunicação, sendo eles: o livro e o cinema. Nesse contexto, esse estudo reitera o diálogo entre o cinema e a literatura, principalmente ao pensar a questão da narratividade. Nesse contexto lança-se os objetos de estudos: um romance português escrito no século XIX, mas precisamente em (1878), por Eça de Queirós e sua adaptação fílmica, produzida em 2007, por Lereby, com direção de Daniel Filho. Ambas produções denominam-se: *O primo Basílio*.

Encontramo-nos em plena era da transposição de textos já existentes para outros suportes. Trata-se com efeito de um processo intertextual que definitivamente podemos chamar reciclagem. Este fato implica propor muitos sentidos e interpretações diferentes a partir de um mesmo material de origem. Neste processo podemos assim relacionar uma prática muito comum na atualidade, as adaptações literárias para linguagem audiovisual. Justamente por estarem neste terreno de contato interartístico é que as adaptações despertam questões de interesse, tais como a apropriação e ressignificação de produtos culturais do passado pelos meios de comunicação de massa, projetando-os para diferentes públicos e atribuindo-lhes novas significações e sentidos em um constante aproveitamento.

Um possível elo que justifica a interação entre estas linguagens manifesta-se pela narrativa. O ato de contar histórias passou, desde o surgimento do Cinema, a integrar a gênese cinematográfica, correlacionando assim as diversas artes da linguagem, tais como: cinema, poesia, teatro, televisão e literatura. Essa ligação tornou mais fecunda quanto à narrativa cinematográfica foi, e ainda vai, buscar na literatura matéria para constituição de sua arte. Inserida nesse aproveitamento situam-se as adaptações de obras literárias para os meios audiovisuais. E, é a partir deste caminho: as novas produções audiovisuais baseadas em textos literários, que enfocaremos o nosso

trabalho. Desse modo, propõe-se a fazer alguns apontamentos entre a obra ficcional *O primo Basílio* e sua adaptação para o cinema, evidenciando a transcodificação do texto verbal ficcional para o texto audiovisual cinematográfico.

O romance de *Eça de Queirós* não fora escolhido aleatoriamente como corpus desse estudo. Essa produção tem grande valor acadêmico e cultural, uma vez que escrita no século XIX, consegue cativar e atrair público leitor das mais diferentes idades, gêneros e classes sociais. Talvez, por essa considerável anuência popular, este texto tenha sido migrado para novos suportes e mídias; entretanto, outras qualidades inerentes a este romance o tornam peculiar, confirmando assim a grandiosidade de sua escrita, seu estilo e atualidade.

*Eça*, por meio de estratégias de escrita conseguiu atribuir ao romance *O primo Basílio*, uma considerável aproximação com a linguagem cinematográfica, pois lança em sua escrita recursos que dialogam diretamente com a linguagem do cinema, podendo ser citados elementos como: a descrição minuciosa do cenário, assim como dos gestos, dos objetos, das angulações específicas, enquadramentos, dentre outros. Quem sabe, esses elementos característicos da linguagem do cinema, tenham também contribuído para a produção desse clássico português para as telas do cinema.

Outro fator que talvez possa ter contribuído para veiculação desta produção em outro suporte seja a posição de prestígio acadêmico ocupado pelo escritor português. *Eça de Queirós* é um dos nomes significativos quando se refere a escritores de língua portuguesa, já que esse autor teve suas obras traduzidas e expostas para vários países, ampliando assim o (re)conhecimento de seu trabalho. A obra de *Eça* há muito já povoa também o universo audiovisual. Dentre essas produções pode-se destacar o romance em estudo, *O primo Basílio*, que além da produção cinematográfica teve anteriormente no Brasil uma produção para televisão em formato de minissérie. Porém, o foco desse estudo recai apenas sobre a produção fílmica, indicando possível as relações entre ambas para um outro trabalho.

A adaptação da linguagem literária para audiovisual de forma geral, implica em transformações inevitáveis diante da mudança e especificidade de cada veículo, além dos diferentes contextos e modos de produção, que resulta para cada adaptação uma nova obra. A análise desse processo implica na tentativa de compreender as especificidades que fazem parte da dinâmica dos campos de cada linguagem, exigindo alterações na transposição da palavra para a tela de modo a permitir que o modelo fílmico se transforme em uma obra independente. Por esse motivo, faz-se necessário a partir desse momento definir o termo linguagem que será abarcado por esse trabalho. Recorrendo ao dicionário Aurélio (2000), este termo tem como definição o: “uso da palavra articulada ou escrita como meio de expressão e de comunicação entre pessoas. A forma de expressão pela linguagem própria de um indivíduo, grupo, classe.” (Aurélio, 2000: 427). Para explicitar a respeito da linguagem cinematográfica, recorre-se a perspectiva apontada por Marcel Martin (2006), para quem a linguagem articula-se “como um meio de conduzir um relato e de veicular ideias ou sistemas de signos destinados à comunicação. (Martin, 2006: 16-17).

Enquanto um romancista cria sua arte por meio da linguagem verbal, o cineasta tem à sua disposição diferentes técnicas de expressão próprias da linguagem cinematográfica. Para tal serão estudados alguns recursos utilizados na produção do filme que propiciaram tal ressignificação, dentre eles estão os movimentos de câmera, as angulações e os enquadramentos.

Esses importantes recursos lançados pelo diretor serão na maioria das vezes, o uso de dois movimentos recorrentes a câmera filmadora denominados panorâmica e travelling, além de recorrer diversas vezes aos planos e enquadramentos nas cenas. Para entender melhor como articulam-se esses movimentos, recorre-se a Costa (1987), que afirma que o movimento panorâmico trata-se de “um movimento giratório da câmera que pode ser horizontal (à direita ou à esquerda, se a rotação for completa: panorâmica de 360°), vertical (de cima para baixo ou vice-versa) ou oblíqua” (p. 185). Ampliando essas informações sobre os recursos propiciados pela panorâmica,

podemos também subdividi-las em três funções: a descritiva, a expressiva e a dramática. Já o movimento de travelling, segundo Costa (1987) compreende o deslocamento de olhar propiciado por uma câmera que mesmo fixa em um carro move-se para captar toda dimensão da cena.

A partir da abertura do filme pode-se perceber que o diretor lançara mão desses recursos possibilitados pelas câmeras para indicar a ideia de luxo e grandiosidade do cenário a ser apresentado. A primeira cena fílmica filmada em plano geral trata-se da exposição do Teatro Municipal de São Paulo. Nesta sequência é possível observar que o diretor recorre ao aspecto descritivo de uma tomada em panorâmica vertical, pois se faz um apanhado de todo teatro; a imagem inicia-se pela parte superior do prédio regido pelo movimento de câmera que compreende o ato de cima para abaixo, realizando uma espécie de descrição daquele luxuoso ambiente, o que propicia destaque, ênfase, ao espaço selecionado.

É nesse espaço luxuoso, a princípio filmado em plano conjunto que se dá o reencontro, pela primeira vez, de Luísa e Basílio. A atmosfera lírica proposta pelo livro é mantida pela adaptação, pois Luisa ao ver seu primo espanta-se admirada, pela grandiloquência de sua presença.

Basílio?!

- Prima?! Como estás Mudada!

- Velha?!

- Linda...

- Eu casei.

- Não acredito que você tenha feito isso comigo.

- Me conta, fazendo o que na terra da garoa?

- Vim conferir se São Paulo não pode mesmo parar. E morrer de desgosto por ter perdido você. A verdade é que meu coração nunca saiu daqui. (*O primo Basílio* – filme, 2007)

Ao analisar esta cena, percebe-se que o diretor mantém Basílio em uma instância superior a de Luísa, este fato talvez indique de forma simbólica a “superioridade” do homem, na figura do primo, em relação à da mulher; com isso retratando a fraqueza e fragilidade de Luísa. Nota-se uma considerável distância entre os primos, distância esta, que é lida nesse trabalho como uma forma de empecilho entre o casal, pois a prima, Luísa, encontrasse casada. Porém, ampliando esta leitura outro viés pode ser relacionado a esta cena. O modo como Luísa olha para Basílio. A jovem observa atentamente o seu primo; por meio desse olhar pode-se inferir neste personagem todo o respeito, o poder e o fascínio que ele, Basílio, exercia sobre ela.

Essa cena tem um importante papel para compreensão da narrativa, pois é através da fisionomia de Luisa, do diálogo entre os primos, do olhar por debaixo da escada de Sebastião e Jorge, que o filme recupera do livro a sensação de envolvimento dos parentes, sugerindo assim aos seus espectadores, a indicação de um relacionamento passado, que parece em primeira instância não ter se resolvido completamente. O público terá confirmação desse antigo romance no decorrer da narrativa elencados: por conversas entre os próprios primos e entre Luisa e sua amiga Leonor.

Para ilustrar essa situação o jogo de câmera será um importante recurso, por meio de travelling, Luisa desloca-se pela escada e a câmera a acompanha atenta aos seus movimentos como se fossem os próprios olhos dos telespectadores. Desse modo, a câmera articula-se como um interprete da situação, pois guiará o telespectador na cena. Marcel Martin (2005) ao abordar o jogo estabelecido pela câmera afirma que esse instrumento deixou de ser, muito cedo, apenas um registrador passivo, abandonando a função extremamente objetiva dos acontecimentos, “para se tornar a sua testemunha ativa e a sua interprete..., isto é, um processo através do qual o olho da câmara se identifica ao olho do espectador por intermédio do herói.” (Martin, 2005: 41).

No romance é a partir da voz enternecida de Luísa que nos é apresentado à chegada à Portugal do personagem que nomeia o romance, Basílio de Brito:

–Ah! – Fez Luisa de repente, toda admirada para o jornal, sorrindo.

–Que é?

–É o primo Basílio que chega!

E leu alto, logo:

“Deve chegar por estes dias a Lisboa, vindo de Bordéus, o Sr. Basílio de Brito, bem conhecido de nossa sociedade. S. Ex. que, como é sabido, tinha partido para o Brasil, onde se diz reconstituíra a sua fortuna com um honrado trabalho anda viajando pela Europa desde o começo do ano passado. A sua volta à capital é um verdadeiro júbilo para os amigos de S. Ex<sup>a</sup>. Que são numerosos”

–E são! –disse Luisa, muito convencida. (Queirós, 1997: 14)

O desencadeamento da narrativa cinematográfica acompanha o romance, pois *Eça* começa o seu livro praticamente no meio da história, quando Jorge e Luísa já estão casados, de modo que o passado de ambos vai sendo revelado aos poucos com o auxílio de objetos, retratos, móveis. Esse é um recurso que se vale a adaptação audiovisual que se fez presente nos escritores realistas do século XIX. Tânia Pellegrini confirma essa posição, pois, segundo a autora:

Os escritores realistas, grosso modo, podem ser vistos como alguém que usava uma câmera, como dissemos; todavia, quando nos carregam com eles da praça para a rua, da rua para a casa e daí para os cômodos específicos onde vivem as personagens, fazem isso com a quantidade e a qualidade da sugestão verbal que, por meio da leitura, traduzimos em imagens mentais. Os cômodos, os objetos, as personagens e o próprio movimento são parte de uma espécie de ‘olho da mente’ que pertence ao mesmo tempo ao autor e ao leitor. (Pellegrini, 2003: 25)

No filme, as tramas secundárias do romance desaparecem, restando apenas a amiga adúltera de Luísa que passa a se chamar Leonor, e o amigo de Jorge Sebastião. Leonor tem as mesmas características de Leopoldina, possui amantes, fuma, bebe, é difamada por “toda” São Paulo, sendo conhecida como “a maçaneta”. Sebastião é o amigo de Jorge, que tenta encobrir a traição de Luísa para que a mesma não seja mal vista pelo amigo. Ele é o ajudante, o personagem que auxilia a recuperar as provas do adultério e livrar-se de Juliana. Essas modificações, esse enxugamento, ajuda a condensar a trama narrativa. A morte de Juliana, por exemplo, foi modificada. No filme a empregada é morta por atropelamento, fato este que colabora para atualização da história, enquanto no livro ela sofre um infarto. No romance, a morte da Juliana tem efeito reiterado pelo aspecto doentio que a personagem sempre demonstra. Na trama fílmica esse aspecto débil de Juliana não é reforçado, talvez isso contribua para o tipo de morte que o personagem terá. Ela continua desajeitada, porém robusta, forte para o trabalho. Observe a passagem que aborda a morte da empregada no romance:

–Vá, ponha o chapéu, e pra rua!

Juliana então alucinada da raiva, com os olhos saídos das orbitas, veio para ele e cuspiu-lhe na cara!

Mas de repente a boca abriu-se-lhe desmedidamente, arqueou-se para trás, levou com ânsia as mãos ambas ao coração, e caiu para o lado, com um som mole, como um fardo de roupa. Sebastião abaixou-se, sacudiu-a; estava hirta, uma escuma roxa aparecia-lhe aos cantos da boca. (Queirós, 1997: 393-394)

Com isso, os recortes, supressões e acréscimos resultantes desse processo correspondem a elementos privilegiados para análise das interferências do contexto sócio-histórico-cultural no processo de transposição para a tela de obras provenientes do universo literário.

Por esse viés, na trama fílmica os personagens Leonor, antes Leopoldina, e Sebastião adquiriram novas projeções. Por exemplo, Leonor ao saber da doença e do estado grave no qual se

encontrava sua amiga Luísa, resolve visitá-la no hospital. A jovem enferma ao se deparar com Leonor a afugenta aos gritos, proferindo insultos e xingamentos a personagem. Essa cena no filme adquire maior proporção do que no livro, talvez pela opção do jogo de câmera, dos enquadramentos, dos planos de filmagem, do close-up na fisionomia das personagens. Filmado em planos médios e em primeiro plano, as cenas em close captam o rosto de Leonor e a raiva expressa por Luisa. Esta cena é registrada em plano contra plano, isto é, as cenas são mostradas alternadamente, ora sentimento de ódio de Luísa, ora a tristeza de Leonor devido à reação da amiga. Já a Sebastião coube a morte de Juliana, pois é ele que dirige o carro que atropela a empregada. No livro, esse caráter carregado não faz parte do personagem.

Tal qual o livro, um dado importante para a trama também é ressaltado pelo filme: a tensão entre Juliana e Luísa. A obra audiovisual encena a fala da empregada proposta no livro, que ilustra a disputa de classe, e a visão de Juliana como personificação da exploração do proletariado. O recurso lançado para essa personificação é o jogo de câmera que guiará o telespectador e definirá as personalidades das personagens. Ao focalizar Juliana, por exemplo, o seu quarto, sua rotina, seu figurino, propiciará ao público conhecer e entender o porquê daquela revolta.

Assim como no livro, o filme mantém o plano exterior em evidência sobre o plano interior. O exagero descritivo dos ambientes reforça e complementa a fragilidade psicológica daqueles personagens, que nada possuem de admiráveis. Emoções, sensações, desejos, revoltas surgem no texto como ações externas ao personagem, como é o caso de Juliana que não aceita as ordens de suas patroas, e o pouco caso com que é tratada e por isso desabafa: “Olha que propósito, irem duas mulheres sós por aí a fora, numa tipóia! E se uma criada então se demora na rua mais meia hora, credo que alarido! Que cabras, duas bêbedas! (Queirós, 1997: 89).

Para ilustrar bem essa disputa de classe, a ascensão da empregada frente à patroa, o diretor recorre-se aos enquadramentos e aos planos: médio e americano. Pode-se perceber o uso desses planos ao analisar a cena na qual Juliana adverte Luísa sobre as reclamações de Jorge. A empregada encontra-se em degraus mais alto da escada indicando, com isso, um ar de superioridade. Nesta cena Juliana é retratada em plano médio, todo o seu corpo está à mostra, em evidência, o que sugere um ato de dominação, enquanto a imagem de Luisa não é integral, está de costas, submissa. Em seguida, a câmera filma pela perspectiva da empregada o rosto de Luísa, que agora encontrasse no mesmo degrau da escada que Juliana. A empregada frisa novamente suas ordens para deixar evidente de quem é o comando naquela residência. Nesse processo ocorre realmente a reconfiguração de papéis, a empregada passa a ser a dominante e a patroa a dominada. O trecho a seguir pontua a postura de Juliana perante os serviços realizados pela patroa:

Luisa começou a completar todas as manhãs os arranjos. Juliana percebendo logo; e muito tranquilamente decidiu-se a deixar-lhe cada vez mais com que se entreter. Ora não varria, depois não fazia a cama, enfim pela manhã não vazava as águas sujas. Luísa foi espreitar no corredor que Joana não descesse, não a visse e fez ela mesmos os despejos! (Queirós, 1997: 314)

Para Juliana, as tarefas domésticas não eram mais suas obrigações e qualquer objeto que lhe lembrasse o serviço de casa tinha para o personagem outra significação. Por isso, Juliana enfrenta a patroa ao se negar em encher de água um bule. Na frente do marido, amedrontada, Luísa chama a atenção da empregada que sairá mais uma vez e deixará toda atividade por fazer:

–Então que desaforo é esse, sair e deixar tudo por arrumar? Disse Luísa logo, erguendo-se.

–Não lhe torne a acontecer semelhante coisa, ouviu? A sua obrigação é estar em casa pela manhã. Mas o olhar de Juliana que se cravava nela terrivelmente, emudeceu-a. Agarrou no bule com as mãos tremulas:

–Deite água nesse bule, vá!

Juliana não se mexeu. (Queirós, 1997: 365)

Nesse contexto o bule passa a ter novo significado, o da submissão, ao afrontar a ordem da patroa, a empregada deixa claro de quem é a voz de comando naquela residência. Portanto, um objeto doméstico passa a ter novo significado nesta situação, pois lhe é atribuído outro valor simbólico. Sobre esse prisma Marcel Martin comenta,

(...) a força e a eficácia do símbolo serão tanto maiores quanto menos visível ele for de início, quanto menos fabricado e artificial ele parecer. É evidente, porém, que as possibilidades da expressão simbólica dependem do estilo e do contexto (...) o processo normal do símbolo é sempre fazer surgir uma significação secundária e latente sob o conteúdo imediato e evidente da imagem. (Martin, 2005: 105)

A transcodificação de uma obra literária, ou seja, a transposição desta para outro código só é possível porque cada obra literária oferece múltiplas possibilidades de interpretação, sendo elas distribuídas em sua função poética, artística, estética da linguagem e social. Balogh (2005) ao dissertar sobre adaptação e transmutação tece o seguinte comentário: “O filme adaptado deve preservar em primeiro lugar a sua autonomia fílmica, ou seja, deve-se sustentar como obra fílmica, antes mesmo de ser objeto de análise como adaptação” (p.59). Desse modo, podemos concluir que ao se analisar qualquer produção de cinema baseada ou não em outras linguagens, deve-se primeiro entendê-la como uma nova produção com suas especificidades, códigos e linguagens próprias. E nessa esteira que caminha essa dissertação apontando através de mecanismos específicos de cada linguagem as opções e adaptações que uma obra literária acarreta ao ser transposta para um novo suporte.

### **Considerações finais**

O pano de fundo da narrativa de *O primo Basílio* (1878) é um caso de adultério. Já no primeiro capítulo, o autor lança as sementes do conflito que dá pretexto para o livro. Analisa e descreve seus personagens centrais: um marido monótono que viaja; uma esposa “aprisionada” que descobre a chegada do ex-noivo egocêntrico e sedutor, que lhe desperta as mais calorosas lembranças. Introduce a narrativa uma empregada ressentida e frustrada, que odeia suas patroas e as culpa pela situação miserável que lhe é conferida. Visto os aspectos culturais, simbólicos e sociais desta importante obra da literatura portuguesa do século XIX, que concentra em si elementos intra e extratextuais, como ela é reorganizada e reproposta quando deslocada para outra mídia?

Mais que eleição de palavras ou signos que correspondessem uns aos outros, a adaptação cinematográfica pressupõe uma série de escolhas de outros mecanismos que encampam diversas operações, que variam desde a seleção, amplificação, ampliação, omissão, atualização e transculturalização, de uma obra matriz, termos estes já empregados pelo trabalho pelo viés proposto por Robert Stan (2000 e 2006).

O romance português transportado para o Brasil da década de 1950, teve suas tramas e nuances sociais conservados. Daniel Filho, diretor desse projeto, somado a sua equipe resgata em sua produção alguns elementos centrais da composição e a atmosfera proposta por Eça. A começar pela condição feminina, Luísa continuava “presa” ao seu esposo, tinha como maior ocupação a função de dona do lar, a esposa do engenheiro, condição feminina muito comum nesse período histórico. Manteve-se fútil, sonhadora, com ânsia de aventuras. Já Leonor continua a busca de seu príncipe encantado, porém na adaptação fílmica, o poeta é trocado por um estudante de medicina, que não tinha dinheiro nem para se autoprover. Joana, a empregada doméstica servil continuou atenciosa, porém depois que fora demitida não retorna a casa dos patrões. E a antagonista, Juliana, ilustrou na adaptação o confronto de classe, a não aceitação de

sua condição social, manifestada continuamente pela forma como encarava Luísa. O olhar atribuído a patroa e a expressão corporal, em evidência na adaptação, expressavam no conjunto das cenas, todo rancor que Juliana sentia pelas patrões, naquele momento da narrativa manifestado pelo personagem Luísa. Entretanto, a relação que a empregada mantinha com Jorge continuava de submissão, pois, devido sua condição de mulher, não ameaçava frontalmente a um homem.

Ao partirmos para a análise da produção fílmica, elenca-se alguns dos elementos expressivos empregados por essa linguagem, de modo a expressar simbologias e significados da transposição livresca, como por exemplo, a posição de câmeras e planos, que indicam a posição do narrador frente aos fatos expressados e aos pensamentos dos personagens, por meio de um procedimento de focalização interna. Outro fator determinante foi o uso dos planos (médio, americano, primeiro, geral) como procedimento para sugerir o posicionamento simbólico de cada personagem. Ao focalizar e enquadrar determinado personagem por esta ou aquela perspectiva, determinou-se sua função social, status e personalidade. Por exemplo, para atribuir o caráter de empregada a Juliana e sua rotina puxada no trabalho, filmou-se uma seqüência na qual foi empregado o recurso de um plano geral, associado ao movimento de câmera em travelling que começou desde a descida para o trabalho de Jorge acompanhado de Luísa, e a empregada prostrada a limpar o chão, todos retratados de corpo inteiro, com a empregada agachada ao chão, esfregando o assoalho. Para contrapor esse plano, atribuiu-se ao mesmo personagem outra seqüência significativa, Juliana, de posse das cartas, procura tia Vitória, que em sua casa, espaço escuro e aparentemente pequeno, orienta a empregada a extorquir Luísa e esperar o seu marido voltar: ambas são retratadas em primeiro plano, com ênfase em sua fisionomia para ilustrar bem a arquitetura do plano.

Desse modo, os recursos possibilitados por cada linguagem reconfiguram e caracterizam cada uma das obras. Sendo assim, os discursos literário e cinematográfico empregados na produção de *O primo Basílio* (2007) convergem, ampliando o universo de leituras significativas desse texto. A adaptação de obras literárias para os meios audiovisuais amplia e seduz o público espectador/leitor fazendo-o despertar o gosto por esse universo de conhecimento.

O elo entre as obras dá-se por esse viés, como elementos com significados sociais e culturais, pois, os meios de comunicação são importantes veículos para discussão, formação e ampliação cultural. Desse modo, o filme em apreciação enquadra-se nessa perspectiva, pois apresenta em seu bojo a existência de dimensões que englobam a cultura, o contexto histórico social de produção, os lugares sociais e físicos, todos configuradores de sentido. Um exemplo que se aponta é o deslocamento geográfico, social, cultural e histórico da obra. A adaptação foi transposta para o Brasil, para São Paulo da década de 1950, e vários elementos em destaques foram mantidos, associados à produção original, no século XIX.

Com o cenário escolhido a obra conserva, por meio da ambientalização, aspectos referentes à estrutura social, econômica e cultural da obra-fonte. Segundo o diretor do audiovisual, o contexto histórico do período em que se realiza a adaptação contempla vários aspectos do romance, como, por exemplo, a questão de São Paulo ser nesse período uma sociedade “fechada”, convencional, além da questão econômica, que apontava para uma visível divisão de classe; a classe média subdividia-se em média e média baixa; Outras questões nesse sentido aparentes são: luta de classe e a questão da dependência feminina.

Os elementos acima apontados indicam como os meios de comunicação, na figura do cinema, manifestado por meio dessa adaptação audiovisual, pode ser lugar de reflexão sobre questões sociais e culturais. *O primo Basílio* é um romance significativo, no que se refere à literatura portuguesa, ocupando um lugar de destaque nos currículos escolares. Desse modo, outro vassinalamos os meios de comunicação como formadores, já que eles têm um alcance significativo em relação a outras mídias.

Confirmou-se que quando uma obra é transposta para outro suporte, ela torna-se outra, independente, feita com os recursos específicos de cada meio. A produção de *O primo Basílio*

(2007) optou por uma adaptação que se aproxima muito do romance. Daniel Filho manteve em sua produção aspectos importantes ou centrais para transpor a essência do romance ao audiovisual. No entanto, o cineasta realizou algumas modificações por meio de supressão e acréscimo de cenas, antecipações, preservando assim seu tom autoral.

Uma passagem que justifica a questão da autoria e a potencialidade dos recursos da nova mídia em que o texto está sendo produzido refere-se a visita de Leonor ao hospital onde estava internada Luísa. Nesta cena, como já explanado, vários recursos da linguagem do cinema são ressaltados para intensificar a ação de Luísa e a reação de Leonor pelo desprezo e agressividade da amiga. Com elementos estritamente visuais, e expressando a autoria, visto que a cena não tem no livro, o diretor consegue transmitir aos espectadores toda raiva e angústia envolvidas nesse encontro, que passa na linguagem fílmica a ter um peso significativo, pois é quando Luísa culpa alguém pela sua tragédia. No romance, esta passagem não tem tanta notoriedade, Luísa nem encontra-se com Leonor, ela apenas comenta com Jorge que não quer mais ver ou ter contato com sua amiga de infância. .

Outra passagem que é modificada na adaptação, ressaltando a intervenção autoral e os recursos cinematográficos utilizados, diz respeito ao comportamento de Basílio em relação a morte da prima. No romance, parece que o personagem sofre mais com o falecimento de Luísa, pois ao saber pela vizinhança que ela havia morrido, Basílio espanta-se levando a mão à boca, em uma espécie de lamento, e depois volta pelo caminho que viera de cabeça baixa, triste. O narrador demonstra certa consternação combinada com afetação do personagem, que, cabisbaixo, em conversa com seu amigo Reinaldo, lamenta não ter trazido a amante francesa; porém, não desdenha da prima, aparentemente comove-se com sua morte. Já na adaptação fílmica, Basílio, ao saber da morte de Luísa demonstra-se indiferente e no final da narrativa faz ironia com sua morte. “Morreu, antes ela do que eu!”. Configura, assim, uma reiteração do seu caráter egoísta e infame. O objetivo específico deste estudo foi alcançado, a análise do processo de transposição de *O primo Basílio*, para linguagem fílmica apontados também pelos pontos convergentes e divergentes presentes nas obras.

A produção audiovisual “*O primo Basílio*” é um exemplo da mescla que conduz à interface entre literatura e cinema, gerando um produto com estética híbrida que transita entre a linguagem literária e cinematográfica, intensificando o diálogo entre a cultura da palavra e da imagem. A fronteira entre os diferentes tipos de bens culturais se torna cada vez mais tênue, como se dá no caso do objeto em análise, formado pela hibridação de elementos literários e audiovisuais, revelando mais uma faceta na produção de bens culturais e simbólicos, veiculados pelo livro, e também expandindo-se para outras mídias, nesse caso a cinematográfica.

## Referências bibliográficas

- Andrew, Dudley. 2000. “Adaptation”, en Naremore, James (coord.). *Film Adaptation*. New Jersey, Rutgers Depth of Field.
- Bakhtin, M. 1997. *Estética da criação verbal*. Maria Ermantina Galvão G. Pereira (trad.). São Paulo, Martins Fontes.
- Balogh, Anna Maria. 2005. *Conjunções Disjunções Transmutações: da Literatura ao Cinema e à TV*. 2.ed. São Paulo, Annablume.
- Benjamin, Walter. 1983. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”, em *Textos escolhidos: Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas*. São Paulo, Abril (Os Pensadores).
- Candido, Antonio. 1985. *Literatura e sociedade*. São Paulo, Perspectiva.
- Comparato, Doc. 1996. *Da criação ao roteiro*. 2º ed. Rio de Janeiro, Rocco.

- Diniz, Thais Flores Nogueira. 2005. *Literatura e cinema: tradução, hipertexto, reciclagem*. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG.
- Ferreira, Joaquim. 1971. *História da literatura portuguesa*. 3º ed. Porto, Domingos Barreira.
- Filho, Daniel. 2001. *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- Hall, Stuart. 2002. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro (trads.). 7ª ed. Rio de Janeiro, DP&A.
- , 2003. "Codificação/Decodificação", em Sovik, Liv (org.). *Da diásporas. Identidades e mediações culturais*. Adelaine La Guarxia Resente et al. (trad.). Belo Horizonte, Editora UFMG, pp. 387-403.
- Hutcheon, Linda. 2006. *A theory of Adaptation*. London, Routledge.
- Jauss, H. R. 1994. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Sérgio Tellaroli (trad.). São Paulo, Ática.
- Kellner, Douglas. 2001. *A cultura da mídia: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Ivone Castilho Benedetti (trad.). Bauru: EDUSC.
- McLuhan, Marshal. 2005. *Os meios de Comunicação como extensões do homem*. São Paulo, Cultrix.
- Martin, Marcel. 2006. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo, Brasiliense.
- Moisés, Massaud. 2003. *A literatura portuguesa*. 32ª ed. São Paulo, Cultrix.
- Queirós, Eça. 1997. *O Primo Basílio*. 18. ed. São Paulo, Ática.
- Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina M. 1988. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo, Ática.
- Saraiva, José Antonio. 1982. *A história da literatura portuguesa*. 12º ed. Porto Editora Ltda.
- Silverstone, Roger. 2002. *Por que estudar a mídia?* Milton Camargo Mota (trad.). São Paulo, Edições Loyola.
- Simão, João Gaspar. 1986. Eça de Queirós. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- Stam, Robert. 2000. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo, Editora Ática.
- , 2006. "Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade", *Revista Ilha do desterro*, Florianópolis, Nº 51. pp. 19-53. julho/dezembro.
- , 2008. *A literatura através do cinema. Realismo, magia e a arte da adaptação*. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves (trads.). Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Turner, Graeme. 1997. *Cinema como prática social*. Mauro Silva (trad.). São Paulo, Summus.
- Xavier, Ismail. 2003. "Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema", em Pellegrini, Tânia et al.(org.) *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo, SENAC, Instituto Itau Cultural.

### Do corpus fílmico

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

**CV**

CARLOS ALBERTO CORREIA É MESTRE PELA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL (2010). PROFESSOR DA REDE ESTADUAL E MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO DO ESTADO DE MATO GROSSO DO SUL – BRASIL. POSSUI ESPECIALIZAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM PELO CENTRO UNIVERSITÁRIO DA GRANDE DOURADOS (2008). GRADUADO EM LETRAS PELA FACULDADES DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS DE PENÁPOLIS (2005). ATUALMENTE TRABALHA COM OS SEGUINTE TEMAS: ADAPTAÇÕES DE OBRAS LITERÁRIAS PARA LINGUAGEM AUDIOVISUAL E LITERATURA COMPARADA. TEM TEXTOS PUBLICADOS NAS REVISTAS *INTERLETRAS* (2009-2010); *TRAVESSIAS* (2010) E *REVELL* (2010).