

A VOZ DO NARRADOR NA LEITURA DO PORMENOR EM TEXTOS LITERÁRIO  
E FÍLMICO

---

**letrônica**

---

Tania Regina Montanha Toledo Scoparo<sup>1</sup>**1 Introdução**

O romance *O Primo Basílio*, do português Eça de Queirós (1845-1900), é considerado um clássico da literatura realista-naturalista de língua portuguesa. Enquanto intérprete do Realismo e do Naturalismo, Eça cultivava o pensamento filosófico e científico da geração de 70 portuguesa. O mundo físico passava a ser visto e avaliado sob o prisma da ciência e da experimentação e os valores místicos e religiosos enaltecidos pelo Romantismo eram veemente atacados. A arte literária era uma arma de combate e de ação social. Eça de Queirós abordava, em suas obras, temas sociais: “a condição do clero, o parlamentarismo, a literatura, a educação, a condição da mulher, o adultério ou o jornalismo” (REIS, 2005, p. 13). Nesse contexto, ele concebeu *O Primo Basílio*, publicado em 1878, traçando um pequeno quadro doméstico e tendo a família burguesa como objeto de interesse. Esta obra retrata minuciosamente a sociedade portuguesa lisboeta do século XIX. Eça enfoca um lar burguês aparentemente feliz e perfeito, mas com falsas bases morais, pois tem o intuito de questionar uma das instituições sociais tidas como uma das mais sólidas: o casamento. Embora o Romantismo já tenha trabalhado com o tema do adultério, o autor consegue inovar por meio de sua criatividade e imensa facilidade de mostrar, através das suas personagens, que representam a burguesia, a imoralidade, a educação e a ociosidade de uma sociedade que vive de aparências.

---

<sup>1</sup> Mestre em Comunicação, Mídia e Cultura pela Universidade de Marília - UNIMAR. Especialização e Graduação em letras pela Universidade Estadual do Norte do Paraná - UENP. Atualmente, aluna no Programa de Pós-Graduação em Mídias Integradas na Educação na Universidade Federal do Paraná - UFPR. Publicação mais recente é o livro “Machado, Eça e o Cinema”, pela editora Arte & Ciência.

Esses grandes temas de que se nutriu o Realismo-Naturalismo, Eça os acolheu e os disseminou por meio da ficção literária. Há uma grande necessidade de reconhecer a importância da ficção na cultura humana, tanto na formação das identidades culturais e individuais como na constituição de valores e comportamentos aceitos e difundidos numa coletividade, como confirma Maria Cristina C. Costa:

Na sociedade que se caracteriza pela mediação discursiva e por uma atitude crítica em relação a ela, a ficção se tornou a forma narrativa de maior penetração. Apelando para uma inteligibilidade sensível e emocional, ela estabelece um trânsito mais ágil entre culturas, classes e sexos, restaurando a homogeneidade necessária do universo simbólico. Por essa razão a ficção e a arte são formas comunicativas privilegiadas, capazes de resgatar um contato mais íntimo e direto com a realidade. (2002, p. 15)

Uma das mais importantes funções da cultura é permitir que passemos ideias, valores e conhecimento de uma geração para outra. Desde que os seres humanos começaram a falar, usaram a fala para passar ideias para as crianças. A escrita ajudou a tornar o processo da fala muito mais sofisticado, pois coisas mais complexas puderam ser escritas e repassadas. A mídia, por sua vez, acrescentou novos níveis de conhecimento e imagens que podem ser repassadas para gerações seguintes. Straubhaar e Larose, assim se pronunciam sobre o assunto:

Os meios de massa mudaram o processo de transmissão de valores e a socialização. Quando as culturas humanas eram exclusivamente orais, os indivíduos aprendiam coisas primariamente com seus pais ou parentes, ou de professores locais, pastores, narradores de histórias e outros que viviam por perto e eram, provavelmente, muito parecidos com eles. (...) Hoje a mídia assumiu muitos dos papéis tradicionais de narradores de histórias, professores e mesmo pais. Com os meios de massa, o povo de uma nação inteira – ou, no caso particular de alguns livros, filmes, canções ou shows, o povo de todo o mundo – está ouvindo as mesmas histórias, ideias e valores. (2004, p. 284-285)

A mídia do entretenimento pode ser ainda mais importante na função de transmitir valores, pois ela é o narrador de histórias das sociedades modernas. Não é difícil entender o apelo irresistível desse tipo de mídia, pois, geralmente, ela transmite ficção, que permite

**Letrônica**, Porto Alegre v.3, n.2, p.82, dez./2010.

desdobramentos necessários de nossa mente, que nos faz viver processos interpretativos de natureza mágica e mítica. O poder da ficção transmitido, principalmente, através dos filmes, encanta-nos e abre possibilidades para vivermos experiências que não são as nossas, fazendo dela um espaço privilegiado de elaboração da vida.

As imagens reproduzidas nas telas do cinema contêm histórias que podem nos levar à alegria, à inquietação, ao espanto, às lágrimas e também à reflexão, à indignação. São algumas dessas emoções que extravasam do quadro doméstico da história criada por Eça de Queirós, *O Primo Basílio*, e adaptada para o cinema por Euclides Marinho, e dirigida por Daniel Filho, em 2007<sup>2</sup>. O filme transpõe para um ambiente brasileiro o romance original e aborda o acúmulo de elementos simbólicos da história de maneira direta. A riqueza literária proveniente do estilo singular de Eça de Queirós foi, certamente, elemento motivador para a escolha de *O Primo Basílio* à adaptação fílmica.

A transposição da linguagem literária para a linguagem audiovisual resulta em algumas transformações, inevitáveis diante da mudança de veículo, dos contextos diferentes e modos de produção. Essas transformações resultam em uma nova obra, sujeita a comparações e críticas. Analisar esse processo implica tentar compreender as especificidades que fazem parte da dinâmica dos campos de cada linguagem, exigindo alterações na transposição da palavra para a tela de maneira a permitir que o modelo fílmico se transforme em uma obra independente. Assim, a questão da adaptação cinematográfica de uma obra literária pode ser discutida em muitas dimensões. Para este trabalho, faremos apenas uma leitura do pormenor nas descrições para melhor analisar o verbal e o não-verbal nas obras focadas, em busca de significados e interpretações para a composição da cena dramática.

---

<sup>2</sup> **Informações Técnicas**

**Título no Brasil:** Primo Basílio; **Título Original:** Primo Basílio; **País de Origem:** Brasil; **Gênero:** Drama; **Classificação etária:** 16 anos; **Tempo de Duração:** 104 minutos; **Ano de Lançamento:** 2007; **Estréia no Brasil:** 10/08/2007; **Site Oficial:** <http://www.primobasilio.com.br>; **Estúdio/Distrib.:** Buena Vista; **Direção:** Daniel Filho

**Elenco do filme**

Débora Falabella ... Luísa; Fábio Assunção ... Basílio; Glória Pires ... Juliana; Reynaldo Gianecchini ... Jorge; Simone Spoladore ... Leonor; Laura Cardoso ... Tia Vitoria; Gracindo Júnior ... Castro  
Guilherme Fontes ... Sebastião; Ana Lúcia Torre ... Vizinha; Anselmo Vasconcelos ... Policial; Nilton Bicudo ... Reinaldo;  
Murilo Grossi ... Túlio; Zezeh Barbosa ... Joana; Jorge Luís Cardoso ... Luís Cláudio – novela; Alexandre Hendersen ...  
Namorado de Joana; Leo Wainer ... Outro médico  
Jitman Vibranoski ... André; Anderson Mello ... Recepcionista

A amplitude dos múltiplos significados e interpretações que os pormenores concedem ao leitor remete às palavras de Américo Guerreiro de Souza, ao comentar a descrição dos pormenores na obra de Eça:

Eu entendo que detalhes, geralmente tidos como irrelevantes, por vício de leitura atenta unicamente aos núcleos temáticos, acabam, se forem devidamente organizados e inseridos no intertexto, por esclarecer o significado dos elementos primordiais da estrutura romanesca, e ajudam-nos a melhor compreender a extrema subtileza do ‘processo’ queirosiano. (1990, p. 56)

Entre os pormenores que se pretende nessa leitura, estão o sofá, o divã, a iluminação dos ambientes, a cor dos objetos, e alguns objetos de decoração, que compõem o quadro doméstico do lar de Luísa. Esses pormenores são muito importantes para uma compreensão plena dos objetivos de Eça e de Daniel Filho, romance e filme respectivamente, colaborando decisivamente para a compreensão do código dramático. Existem outros objetos representativos para a compreensão da obra, entre eles, o piano, que está muito bem analisado na obra *Da descrição aos objetos-personagens nos romances de Eça de Queiroz*, de Aniceta Mendonça, 1977, por isso não faremos a análise desse objeto extremamente importante para a entendimento global do romance e deixaremos aberto o estudo para novas interpretações.

## 2 Uma nota sobre o narrador nos textos ficcionais

Aguiar e Silva (2002, p. 85) faz uma distinção sobre o conceito de autor e narrador que aproveitaremos na nossa leitura comparativa, uma vez que temos nas obras analisadas, romance e filme, vozes que se mesclam entre os autores dos dois textos e as entidades portadoras de discurso que permanecem sempre no primeiro plano da leitura, da consciência e da audição-visão, como é o caso das imagens, e por isso a distinção entre autor e narrador afigura-se de grande importância.

Segundo ele, quando alguém escreve algo (uma carta, um texto, uma reportagem, um depoimento, uma experiência) verificam-se atos de enunciação em que o eu do sujeito da **Letrônica**, Porto Alegre v.3, n.2, p.84, dez./2010.

enunciação, num momento e num lugar determinados, produz enunciados, se identifica com um sujeito empírico e historicamente existente (possui identidade). Portanto quem escreve um texto literário é um indivíduo empírico, que existe. Já o sujeito da enunciação literária, o eu que se manifesta no texto, que fala no texto, pode ou não se identificar com o indivíduo que escreve.

Há bastante tempo que existe a consciência de que o eu do texto literário não é identificável com o eu empírico. No entanto, há pouco tempo que a metalinguagem do sistema literário estabelece de modo fundamentado a distinção entre autor empírico, autor textual e o narrador.

O emissor oculto ou presente no texto literário é uma entidade ficcional, imaginária, que mantém com o autor empírico relações que podem ir do tipo marcadamente isomórfico (semelhantes) ao tipo marcadamente heteromórfico (diferentes). Em qualquer caso, nunca essas relações se poderão definir como uma relação de identidade, nem como uma relação de exclusão mútua. Deve definir-se como uma relação de implicação. A designação mais adequada atribuída ao emissor do texto ficcional, responsável pela enunciação literária, é de autor textual – “entidade que, aceitando, modificando, rejeitando convenções e normas do sistema literário, programa e organiza a globalidade do texto [...] tem de ser considerado a instância da qual dependem as vozes que concretamente falam nos textos literários: o narrador nos textos narrativos, o sujeito lírico ou o falante lírico nos textos líricos” (AGUIAR E SILVA, 2002, p. 86).

Feita essa distinção, podemos observar que o autor empírico, Eça de Queirós e Euclides Marinho, do romance e do filme respectivamente, manifestou-se no texto no momento da construção da obra literária, da escrita, como um autor textual marcadamente isomórfico e com relação de implicação e, assim, construiu um narrador fictício que representará o discurso narrativo.

Na literatura, conforme Genette, o narrador é chamado de heterodiegético, quando não é co-referencial com nenhuma das personagens da diegese; a instância narrativa que assegura a voz desse narrador não participa, como agente, da diegese narrada., mas é um demiurgo que conhece todos os acontecimentos na sua trama profunda e nos seus ínfimos pormenores, como é o caso do narrador do romance em análise (e também do filme). *A persona dos narradores* **Letrônica**, Porto Alegre v.3, n.2, p.85, dez./2010.

nessas obras assume a focalização omnisciente, é panorâmica e total, de caráter interventivo e estabelece a sua proximidade, sob o ponto de vista ideológico, perante as ações da narrativa. Tanto na escrita quanto nas imagens, vemos as vozes irônicas e denunciadoras dos autores empíricos por trás dos autores textuais e sucessivamente dos narradores dos dois textos. Vejamos como os dois narradores se manifestaram ao descrever os pormenores para a composição das cenas dramáticas.

### 3 Análise dos objetos

#### O sofá, o divã e outros pormenores no romance

Geralmente, o sofá entra nas cenas em que Basílio está presente. Ele liga o passado ao presente e ativa o antigo namoro, colaborando, assim para o reatamento da paixão: Luísa se recorda do primo quando ainda eram namorados e o quanto os dois gostavam de ficar na sala, onde havia um sofá. Vejamos como a descrição para Eça “é mais do que escrava – é a raiz da sua arte de escritor realista, aquela que acumula a parafernália diegética que alicerça a construção queiroziana” (MENDONÇA, 1977, p. 10):

Veio o inverno, e aquele amor foi-se abrigar na velha sala forrada de papel **sangue-de-boi** da rua da madalena. Que bons serões ali! A mamã ressonava baixo, (...). E eles muito chegados, muito felizes no **sofá!** **O sofá!** Quantas recordações! Era estreito e baixo, estofado de casimira clara, com uma tira ao centro, bordada por ela, **amores perfeitos amarelos e roxos sobre um fundo negro.** (...)

Basílio estava pobre, partiu para o Brasil! Que saudades! Passou os primeiros dias sentada no **sofá** querido, soluçando baixo, com a fotografia dele entre as mãos. (QUEIRÓS, 1996, p. 18. Grifo nosso).

Ao descrever o sofá, nada escapa ao narrador do romance, seus olhos fixam os mínimos pormenores e vai tecendo um processo de relação entre Luísa, Basílio e o sofá, este como um personagem, que atua na ação. Portanto elemento importante e fator influente para a sedução.

A presença do sofá, das flores bordadas no seu tecido, estabelece uma densidade afetiva que se transmite como um virtuem do modo de ser, um traço do caráter, das preferências de **Letrônica**, Porto Alegre v.3, n.2, p.86, dez./2010.

Luísa. Os recursos estilísticos utilizados por Eça nos revelam a tendência pelas emoções e fantasias de Luísa: por meio das cores extravagantes do sofá: amarelos, roxos, negro, cores que retratam os sentimentos intensos de Luísa. Segundo o Dicionário dos Símbolos (2005), o amarelo está ligado ao **adultério**, quando se desfazem os laços sagrados do casamento, é uma cor quente, **intensa**, violenta, a mais **ardente** das cores (p. 40); o negro é o lado **sombrio** da personalidade, o estado primitivo do homem, a **impulsividade** (p. 633); o roxo, segundo Houais, em uma de suas acepções: que se manifesta ou se faz sentir com intensidade, **desmedido**, excessivo, imenso ... apaixonado (p. 2479). Essas cores fazem contraste com a flor bordada no tecido: amores-perfeitos, flores que simbolizam as reflexões e fantasias românticas que enchem a cabeça de Luísa. As cores como símbolo temático cumprem uma função poderosa, pois transformam um objeto em uma potente ligação com o conteúdo da história: adultério, intenso, ardente, impulsivo, sombrio, desmedido. De acordo com seus significados, as cores e seus sentidos, portanto, recuperam a trajetória temática da personagem Luísa e encerram uma mediação com a figura do sofá. O contraste com a flor evidencia, também, o conflito interior da personagem: paixão x moral, o que a levará à morte.

“[...] soluçando baixo, com a fotografia dele entre as mãos”, outra associação à característica romântica de Luísa: frágil, sonhadora. Nessa cena, o sofá possui uma função actancial muito importante, pois atua como um convite à sedução, às fantasias românticas de Luísa. É pela mediação desse objeto que interpretamos os gestos ou as intenções da personagem.

O próprio espaço é marcado como indício de paixão. O vermelho predomina na sala. Essa cor é símbolo da paixão, do amor. Também podemos dizer que é indício de desgraça, elevada ao nível premonitório, de aviso antecipado, mediante a semelhança que associa a cor sangue-de-boi, do papel da parede, a uma mancha de sangue. O vermelho aparece associado aos temas da paixão e da tragédia que o romance contém: o adultério (paixão impossível) e a morte de Luísa (tragédia). O que veremos no decorrer da narrativa e no fim, apresenta-nos anunciado no princípio.

Este pormenor aparece associado a outros em várias situações na narrativa. Vejamos mais algumas, no capítulo 1:

E deixou-se cair sobre a almofada do **sofá**, encalmada, com um sorriso aberto, mostrando os dentes brancos e grandes.

Como a sala estava escura foi entreabrir um pouco as portadas da janela. Os estofos das cadeiras e as bambinelas eram de **reps verde-escuro**; o **papel e o tapete** com desenhos de ramagens tinham o **mesmo tom**, e naquela **decoração sombria** destacavam muito – as molduras **douradas** e pesadas de duas gravuras [...], as encadernações **escarlates** de dois vastos volumes do **Dante de G. Doré**, e entre as janelas o oval dum espelho onde se refletia um **napolitano de biscuit** que, na *console*, dançava a **tarantella**. (QUEIRÓS, 2007, p. 21. Grifo nosso).

O sofá, aqui, faz parte da decoração da sala. Vejamos como o narrador compõe esse ambiente: “reps verde-escuro”, “papel e o tapete... mesmo tom”, “decoração sombria”. A presença dos móveis, dos objetos escolhidos para a decoração, das cores, estabelece uma densidade afetiva com o desenrolar da ação. Nesta casa acontecerá um adultério, uma tragédia. Todos esses elementos estabelecem uma relação de interdependência entre narração e descrição como um complemento diegético da ação. O exagero descritivo dos ambientes reforça e complementa a fragilidade e a fatalidade da vida de Luísa, que nada tem de admirável. As emoções, sensações e desejos da personagem se unem aos tons escuros da decoração, que se transmite ao narratário, como uma natureza essencial de suas ações. Percebemos nessas descrições a prosa de Eça: que caracteriza-se pela ironia fina, humor, senso de contraste, espírito crítico e ainda resgata a dimensão da prosa poética na fotografia meticulosa que faz dos ambientes. Há uma clara relação entre a decoração da casa, reforçada pelo uso dos adjetivos “escuro”, “sombria”, e a ideia de fatalidade na vida da personagem. Flory (1997) conclui assim sobre a existência dos objetos nas descrições:

A própria existência de determinados objetos, constituindo e compondo o espaço onde se movimentam e agem as personagens torna-se, portanto, mensagem de um indivíduo a outro, do criador ao coletivo, do particular do social. O objeto é mensagem em sua materialidade, em sua exterioridade, com sua própria presença, cuja simbologia ultrapassa o simples papel de elemento decorativo do cenário, do espaço ficcional. A simbologia sobrepuja a significação funcional imediata. (p. 494)

Reparemos, também, nos objetos dispostos sobre os móveis: “as encadernações escarlates de dois vastos volumes do **Dante de G. Doré**, e entre as janelas o oval dum espelho onde se refletia um napolitano de *biscuit* que, na *console*, dançava a **tarantella**.” (grifo nosso). Esses dois objetos têm um significado especial nesse arranjo da sala, simbolicamente um deles possui um sentido considerável no jogo do adultério; e o outro atua como elemento



proléptico<sup>3</sup>. “dançava a tarantella”: segundo dicionário Houaiss, é uma dança popular originária de Nápoles (Itália), de caráter vivo, geralmente acompanhada de castanholas e tambores, caracterizada pela troca rápida de casais. O objeto é um biscoito representando essa dança: alegre, sensual. Por um tempo, realmente Luísa viverá essa sensualidade e trocará seu marido por uma paixão sem consequência.

O outro objeto são os dois vastos volumes das ilustrações de *O Inferno de Dante* realizados por Gustave Doré. O inferno é a primeira parte da obra *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. A viagem de Dante é uma alegoria através do que é essencialmente o conceito medieval de inferno, guiada pelo poeta romano Virgílio. No poema, o inferno é descrito com nove círculos de sofrimento localizados dentro da Terra. Foi escrito no início do século XIV. Os mais variados pintores de todos os tempos criaram ilustrações sobre esta obra, entre eles, destacaram-se Botticelli, Dalí e Gustave Doré (1832 – 1883). Objeto que atua como elemento que antecipa o destino de Luísa: ela viverá um inferno depois que Juliana, a empregada, começar a chantageá-la. Sua vida será uma desventura absoluta, um tormento, uma derrota definitiva e irremediável. Ela estará para sempre cravada na sua dor, por também não se perdoar pela traição. As ilustrações de G. Doré representam bem o calvário da pessoa que peca e que não se perdoa; em consequência desse pecado, a morte. Como vemos, mais uma vez, um objeto não é apenas um objeto, há sempre um além por trás da sua presença imediata.

Esse fragmento faz parte da cena em que narra o encontro entre Luísa e sua amiga de infância, Leopoldina. A decoração será testemunha das conversas íntimas entre as duas. Percebemos a relação da descrição com os momentos que antecedem a sedução, o adultério. Eça, para narrar esse momento, se preocupa, também, com a cor dos objetos: “reps verde-escuro”, “ramagens tinham o mesmo tom” “molduras douradas”, “encadernações escarlates”. A utilização da cor não consiste em considerá-la apenas como um elemento capaz de aumentar o realismo da cena descrita. Ela não é apenas realista, é utilizada aqui em função de valores e das implicações psicológicas e dramáticas das diversas tonalidades das cores quentes ou frias. A cor, nessa descrição, é uma relação entre o objeto e o estado psicológico das personagens e ambos se sugestionam reciprocamente. São metáforas da vida das

---

<sup>3</sup> A prolepse corresponde a todo o movimento de antecipação, pelo discurso, de eventos cuja ocorrência, na história, é posterior ao presente da ação (cf. Genette, 1972, p. 82).

personagens: introduz simbolicamente o estado de conflito interno de Luísa. As cores “verde-escuro” e ramagens com o “mesmo tom” faz contraste com as cores “douradas” e “escarlates”, numa demonstração de fusão de emoções que compõem o drama da personagem. Enfim, a cor tem um eminente valor psicológico e dramático e sua utilização aqui não é apenas uma fotocópia do real, mas preenche uma função expressiva e metafórica.

Vejamos a continuidade da descrição da cena:

Nunca tivera **segredos** para Luísa; a sua necessidade de fazer **confidências**, de gozar a admiração dela, descrevia-lhe os seus **amantes**, as opiniões deles, as **maneiras de amar**, os tiques, a roupa, com grandes exagerações! Aquilo era sempre muito **picante** cochichado ao canto dum **sofá**, entre **risinhos** [...]

Às vezes na sua consciência achava Leopoldina “**indecente**”; mas tinha um fraco por ela: sempre admirava muito a beleza do seu corpo, que quase lhe inspirava uma atração física. (QUEIRÓS, 2007. p. 22. Grifo nosso).

Entre comida farta e muitas taças de vinho e *champagne*, as duas cochicham “confidenciazinhas”. E Eça vai descrevendo as cenas e o ambiente:

Ai! Era sempre com saudades que falava dos **sentimentos**. Tinham sido as primeiras **sensações**, as mais **intensas**. [...] (p. 128)

Sabes quem me falou de ti? – disse Leopoldina, indo estender-se no **divã**. [...]

A sala agora estava às escuras, com as janelas abertas; a rua esbatia-se num crepúsculo pardo; um ar languido e doce amaciava a noite. (p. 132)

Essas cenas retratadas revelam indícios do processo de sedução que acontecerá neste ambiente. Os substantivos e os adjetivos utilizados por Eça confirmam esse processo: “segredos”, “confidências”, “maneiras de amar”, “risinhos”, “sentimentos”, “sensações”; “picante”, “indecente” e “intensas”. Mais as confidências, a bebida, o aconchego do sofá, do divã, tudo converte e prepara para um clima sensual. Nesta última cena descrita, o divã é o objeto presente às “confidenciazinhas”, preparando para um dos momentos decisivos da ação: a queda de Luísa.

Neste cenário criado por Eça percebemos que os pormenores observados não são desprezíveis, eles fazem sentido e remetem indicialmente para o que depois se saberá: o livro, o sofá, o divã, as cores, os objetos de decoração, as “confidenciazinhas” são elementos que antecipam a sedução, o adultério, são pormenores importantes para a compreensão plena da obra, e inserem-se de forma significativa na estrutura do romance, como confirma Carlos Reis:

[...] contar uma história que, além do caso humano que reporta, ilustra um cenário social, os seus costumes, as suas figuras características e os episódios que elas protagonizam. Passa-se isto no limiar da prática literária realista, mas de uma prática realista que não anula, antes cultiva o pormenor como categoria estética vocacionada para processos de inferência e de alegorização. (2002, p. 14)

Também, notamos nas descrições das cenas um recurso próprio da prosa queirosiana, da renovação da linguagem e da preocupação com o estilo, assim confirmado, também, por Carlos Reis:

[...] o estilo que em Eça surge como fator estruturante de aspectos fundamentais da representação do mundo que na sua obra se leva a cabo: a ironia, o sarcasmo, a freqüente comicidade de figuras e de episódios, a insuperável graça de comentários e descrições, tudo se resolve num estilo cuja vivacidade e atualidade parecem inesgotáveis. (2005, p. 105)

Na continuidade, acontece o adultério na sala de estar, mais precisamente no divã, da casa de Luísa. Vejamos a descrição de Eça:

Apertou-a contra si, beijou-a; ela deixava, toda abandonada; os seus lábios prendiam-se aos dele. Basílio deitou um olhar rápido em redor, pela sala, e foi-a levando abraçada, murmurando: “Meu amor! Minha Filha! Mesmo tropeçou na pele de tigre, estendida ao pé do **divã**. [...] Ficara imóvel à beira do **divã**, quase a escorregar, os braços frouxos, o olhar fixo, a face envelhecida, o cabelo desmanchado. (QUEIRÒS, 1996, p. 134 – 135. Grifo nosso).

Nessa descrição, o divã é elemento determinante na ação. Confirmando que o pormenor não é despiciendo, como já foi dito, ele faz sentido dentro da ação da narrativa. Não é por acaso que o divã está presente nas ações da história. Por meio dele, dá-se o adultério. Ele participa do evento que mudará a vida de Luísa, constitui, assim, o cerne da história. Eça de Queirós soube adequar os objetos às necessidades da ação, sem eles a ação não seria tão perfeita. Como presença constante na narrativa, ganham proporções iguais à de um personagem. Essa presença no drama da ação equivale a uma função que habitualmente caberia às personagens, por isso são chamados de objetos-personagens:

Esses objetos estão impregnados do fatural, e por isso se reificam no “todo orgânico”, constituindo-se como elementos ativos da diegese. Desempenham o seu papel, atualizam comportamentos, participam da essência e da existência dos conflitos. Poderão ser interpretados à escala de símbolos, mas apresentam-se com os mesmos direitos dos vivos, porque com eles vivem os pontos de vista que compõem a trama romanesca. (MENDONÇA, 1977, p. 36)

Mesmo Luísa traindo seu marido, não vemos consistência psicológica nas suas atitudes. Ela trai seu marido movida pelas circunstâncias. Luísa é frágil, incapaz de agir e refletir, o que é atribuído, de forma naturalista, à ociosidade da vida que leva e ao temperamento romântico alimentado pelas leituras de Walter Scott e de outros romances que lhe proporcionam devaneios.

A personagem é fruto da herança social, das circunstâncias históricas da época e do ambiente que a permeia. Ela é vítima da educação romântica, é produto do meio em que vive e este propicia seu gosto pela evasão, pela futilidade, que acaba culminando com sua aventura extraconjugal. Traição sem nexos nem propósitos, pois não vemos um amor sólido para justificar tal ato.

Após a traição, Luísa vai para o quarto e a empregada, Juliana, entra na sala e desconfia da traição. O divã atua como um elemento de interrelação cenário-personagem:

Juliana, sala, divã integram-se no mesmo plano e a ação se desenvolve como um todo harmônico:

Foi à sala, fechou o piano. Havia um forte cheiro de charuto. Pôs-se a olhar em redor, devagar, andando com um passo sutil... De repente agachou-se, ansiosamente: ao pé do divã uma coisa reluzia. Era uma travessa de Luísa, de tartaruga, com aro dourado. (p. 163)

Como sabemos, Juliana é a criada invejosa e má, subjugada pela condição social. Não perde oportunidade para explorar, roubar e exigir sob ameaça. Guarda tudo que possa ser arma contra sua patroa. Nesta cena, ela desconfia da traição e buscará mais elementos para condenar Luísa.

Faremos, agora, uma análise da transcodificação dessas cenas do texto verbal ficcional para o texto verbal e não verbal audiovisual cinematográfico. O texto de Euclides Marinho é baseado na obra de Eça, a transcodificação reconstrói o tempo, o espaço e as personagens. A narrativa cinematográfica é uma releitura da obra original e suscita no espectador o interesse pela obra e pelo contexto social em que está inserida, apesar de ter se passado muitos anos desde a publicação do romance, devido às situações vivenciadas pelas personagens serem parecidas com a nossa realidade. Essa identificação entre o que é veiculado na mídia e o espectador se dá pelo fato de o diretor, em suas escolhas para a montagem do filme - o roteiro, os atores, o som, as cores, a iluminação, os enquadramentos, os objetos, enfim do roteiro até a edição final – ser eficaz e pertinente. Nas duas narrativas, romance e filme, notamos um trabalho bem elaborado.

Livro e filme utilizam linguagens diferentes, pois são sistemas de comunicação diversos. Enquanto o livro atém-se à linguagem escrita, no filme vemos uma linguagem de imagens, som, cores, iluminação, movimentos... Carrière (2006) afirma que “o cinema ama a ambigüidade, a emoção indefinida” e nos leva a apreender coisas que não são explícitas, nem definíveis. Um olhar, uma mão, um cenário, pequenos objetos podem conter alguma coisa significativa tanto no romance como no filme, mas neste há um modo bem particular de narrar a realidade, pois possui, além dos recursos técnicos, as imagens visuais, que constitui o **Letrônica**, Porto Alegre v.3, n.2, p.93, dez./2010.

elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima fílmica e favorece, muito, na significação da cena. Vamos analisar algumas delas para compor a significação dos pormenores descritos acima.

### **O sofá no filme**

A complexidade da produção cinematográfica torna essencial a interpretação, a leitura ativa de um filme. Inevitavelmente precisamos examinar minuciosamente o quadro, formar hipóteses sobre a evolução da narrativa, especular sobre seus possíveis significados, tentar obter algum domínio sobre o filme à medida que ele se desenvolve. O processo ativo da interpretação é essencial para a análise do cinema e para o prazer que ele proporciona. (TURNER, 1997, p. 69.)

Devemos à contemporaneidade uma gama incrivelmente intrincada de formas sociais de comunicação e de significação entre a linguagem verbal articulada e as linguagens não-verbais. Além de elementos estruturais que guardam muitas conjunções, e dos recursos não verbais que no filme aumentam as possibilidades significativas, há também, temáticas, acontecimentos sociais, históricos que estão presentes na ficção e no cinema; é destas questões e de muitas outras presentes nas duas linguagens que podemos partir para a realização de leituras interdiscursivas. Podemos dinamizar, enriquecer, aprofundar as leituras estabelecendo entre os dois discursos diálogos possíveis.

Começemos nossa análise falando de um elemento primordial para a realização da obra fílmica: o roteiro. Um roteiro bem feito é extremamente importante para o sucesso de qualquer trabalho de ficção cinematográfico. Para Jean-Claude Carrière:

Escrever um roteiro é muito mais do que escrever. Em todo caso, é escrever de outra maneira: com olhares e silêncios, com movimentos e imobilidades, com conjuntos incrivelmente complexos de imagens e de sons que podem possuir mil relações entre si, que podem ser nítidos ou ambíguos, violentos para uns e suave para outros, que podem impressionar a inteligência ou alcançar o inconsciente, que se entrelaçam, que se misturam entre si, que por

vezes até se repudiam, que fazem surgir as coisas invisíveis. (p. 15). O romancista escreve, enquanto o roteirista trama, narra e descreve. (p. 101)

O trabalho do roteirista é, portanto, de contar histórias, uma história bem contada para garantir um bom filme. É através da câmera que se torna possível transmitir ao espectador todo o trabalho do roteirista e de toda a equipe que atua no processo de contar história. É ela que mostra por meio da imagem o que fora idealizado pelo roteirista e de todo o andamento da narrativa. Neste filme que analisamos, podemos dizer que o romance foi cuidadosamente transcodificado para o cinema. A transcodificação de uma obra literária para outro código só é possível porque cada obra literária oferece múltiplas possibilidades de leituras (função poética, artística, estética da linguagem, etc). Sobre isso Balogh comenta:

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. [...]. Na prática, se reconhece como adaptado o filme que conta a mesma história do livro no qual se inspirou, ou seja, a existência de uma mesma história é o que possibilita o ‘reconhecimento’ da adaptação por parte do destinatário. (2005, p. 53-55)

Da mesma forma que o narrador, no romance, a câmera atua como que descrevendo minuciosamente os espaços e as ações das personagens. No romance, a narração fica sempre a cargo do narrador que conduz a voz crítica, revoltada contra a injustiça, de espírito livre, inteligência independente, de uma força de inquietude e renovação presente em Eça. No filme, a narração se faz através da câmera, por isso, nem tudo o que o filme mostra – os dramas das personagens, os cenários, os figurinos, as intrigas – passa pela apreciação minuciosa, crítica e sarcástica do narrador. Assim, a representação das personagens e do espaço-tempo acaba ocupando, no filme, grande parte do espaço que, no livro, é ocupado pelo narrador, que enquadra tudo em seu modo de ver o mundo. Mesmo não se equiparando em qualidade e valor artístico ao romance de Eça, não quer dizer que o resultado final do processo de transposição da literatura para a linguagem audiovisual tenha perdido suas características e qualidades próprias. Pelo contrário, o tema, a crítica e a ironia de Eça foram preservadas na transcodificação através do “olhar” aguçado da câmera. O roteiro, a direção de

câmera, a interpretação dos atores caracterizaram imagética e verbalmente a história apresentada na obra original.

Vejamos a transcodificação nas imagens abaixo e analisemos os pormenores encontrados na obra fílmica:



Fig. 01 – Basílio no sofá da sala



Fig. 02 – Basílio e Luísa conversam no sofá



Fig. 03 – Leonor, amiga de Luísa



Fig. 04 – Luísa e Leonor na sala

No filme, a narração, por meio da câmera, através de sua descrição é possível observar que na sequência acima todos os elementos que compõem a cena foram estrategicamente colocados ali para extrair um significado, um sentido para o conteúdo da narrativa. Da mesma forma que no romance, a presença marcante dos objetos assinalam reiteradamente a convivência das personagens dando indícios de seus estados psicológicos e de situações que ainda estão por vir.

A interpretação fílmica se dá por meio de vários fatores, um deles é a imagem, pois ela constitui, como já dissemos, o elemento mais importante da linguagem cinematográfica. Por um lado resulta da atividade automática de um aparelho que capta aspectos precisos da

**Letrônica**, Porto Alegre v.3, n.2, p.96, dez./2010.



realidade, a câmera, porém, ao mesmo tempo, essa atividade se orienta no sentido desejado pelo realizador. Quando o homem intervém, sua influência sobre o objeto filmado é decisiva e a realidade que aparece é subjetiva. “A imagem fílmica proporciona, portanto, uma reprodução do real cujo realismo aparente é, na verdade, dinamizado pela visão artística do diretor”. (MARTIN, 2003, p. 25)

Como podemos observar nas imagens acima, há um sofá que foi colocado ali pela vontade do realizador da obra fílmica (e da obra literária). Certamente, a estratégia narrativa utilizada por Eça em suas descrições tem como objetivo criar efeitos sobre o leitor. A vibração colocada nos objetos que se fez presente no texto de Eça também é um recurso técnico utilizado pelo filme. Consideramos um processo criador dos autores que, personificando o objeto, revelam-no dotado de várias qualificações, permitindo ao leitor/espectador, por meio de transferência sentimental, diversos sentidos. Nas duas obras de arte o objeto é personificado, é objeto-personagem que tem participação ativa e testemunha as ações da narrativa. Não há, no filme, distinção entre sofá, divã, voltaire. O objeto que atuará nas cenas mais importantes da narrativa é o que vemos nas figuras acima. Essas imagens com o sofá tem sentido subjetivo, uma vez que o diretor constrói a ação em função das suas intenções, ele impõe sua subjetividade ao espectador. Analisemos o objeto: harmoniosamente compõe o ambiente da sala, claro com estampa floral, destacando o vermelho, cor da paixão. Vejamos também que essa é a cor das flores dispostas atrás do sofá. Nessa cena, Basílio está confortavelmente sentado e conversando com Luísa. Aqui, também, o sofá é um privilégio do primo Basílio, é nele que se senta nas visitas à prima e é nele que ocorre a sedução. Nas figs. 01 e 02, ocorre o primeiro encontro deles após a separação na juventude. Sua expressão é maliciosa, pois já está com segundas intenções em relação à prima e vai começar o jogo de sedução. O sofá é o meio que Basílio usa para iniciar esta sedução. Está integrado ao ambiente e às ações da narrativa e estará presente nos momentos decisivos da trama.

Essa obra de Eça é fruto do moderno pensamento filosófico e científico da geração de 70, cuja influência está nas ideias de Proudhon, Taine, Darwin, Spencer, Hegel, Renan e Quinet. Eça, nessa época, era membro do grupo Cenáculo, anti-românticos que organizavam conferências públicas em que se discutiam diversas questões: os princípios socialistas, a sociedade portuguesa, o clero e a educação romântica. Como afirma Saraiva e Lopes

Deve notar-se, finalmente, a audiência que durante alguns anos terão, cada vez mais, autores como Augusto Conte [...]; e sobretudo Proudhon, que será em matéria social o principal mentor de Antero, Eça e Oliveira Martins. A influência de Proudhon combina-se aliás com a de Hegel, de que ele é um dos principais veículos em Portugal. (1976, p. 799)

Assim, a obra de Eça não tem simplesmente a intenção de contar a história de Luísa e Basílio, essa não é a questão central do texto, mas o modo como o autor, por meio de um narrador interventivo, tece a narrativa e traz aos leitores os dados que permitem a estes uma visão crítica de uma determinada época, evidenciando a ideologia do autor.

Eça critica a constituição da família e mostra por meio de suas descrições as bases falsas que a sustentam: casamento de conveniência, em que sobressai o egoísmo dos parceiros. Para quebrar o tédio do dia-a-dia, a personagem central, esquematizada como produto da educação romântica, parte em busca de novas sensações nos braços de seu primo Basílio. O roteirista do filme, também transpôs para as imagens esse quadro doméstico, também há essa crítica da família, núcleo da sociedade brasileira em meados do século XIX. A história do filme se passa em 1958, trazendo como pano de fundo histórico e gancho narrativo a construção de Brasília. Tanto na escrita quanto nas imagens, vemos as vozes irônicas e denunciadoras dos autores empíricos por trás dos autores textuais dos dois textos. Os dois denunciam, em coerência com as ideias da época, uma das instituições vigentes: o casamento.

Os objetos entram nas duas narrativas para ajudar na composição do quadro que vão denunciar. A sua atuação, pela força de convencimento que possuem, possibilitam muitas leituras que a narrativa fílmica consegue preservar, respeitando as características do discurso queirosiano.

Na narrativa fílmica também encontramos o detalhismo na descrição dos espaços, dos personagens, no desenrolar da trama. Há vários recursos cinematográficos para a construção do sentido das imagens que compõem as cenas em que se insere o sofá e que ajudam na descrição do quadro. Observemos como a iluminação constitui um fator decisivo para a

criação da expressividade da imagem. A claridade da sala revela que é dia, não há sombras obscuras, revelando indícios de artimanhas ou muita sedução, pois é o primeiro encontro do casal, o terreno ainda vai ser preparado para a sedução. Então tudo se revela transparente, claro, sem grandes emoções. A aparente inocência do encontro se revela na claridade, fgs. 01 e 02.

Já nas fgs. 03 e 04, apesar da claridade, o vermelho aparece mais destacado. Esta cor predomina o ambiente porque o diálogo entre as duas é sugestivo, cheio de revelações picantes de traições e amantes. Leonor é a amiga que trai seu marido e tem uma vida bastante conturbada, ela acentua na vida de Luísa um sentimento doentio, patente nos termos em que a amiga da protagonista vive e comenta os seus oscilantes amores; Luísa, frívola e sonhadora, deixa-se levar pelas emoções da vida errante da amiga. O vermelho, aqui, personifica essa vida cheia de paixões desenfreadas. Mas a iluminação clara, sem sombras, revela ainda um clima ameno, meio ingênuo da vida de Luísa.



Fig. 05 – Basílio e Luísa: traição



Fig. 06 – Luísa deitada no sofá



Fig. 07 – O casal se amando aos pés do sofá

Analisemos essas imagens. Aqui, Luísa comete o adultério. Vejamos como os pormenores são introduzidos pelo diretor para revelar sua subjetividade. Observemos como a iluminação pode ser utilizada como um meio natural de dirigir a atenção do espectador para um determinado elemento específico do quadro, enquanto outros são obscurecidos, (TURNER, 1997, p. 62). Primeiro, as faces do casal, fig. 05, reunindo-se para um beijo. Plano fechado do casal e começa o envolvimento íntimo entre eles. Aqui, a iluminação constitui um fator decisivo para a criação da expressividade da imagem, contribuindo, sobretudo, para criar a atmosfera sensual. Como explica Marcel Martin:

É na iluminação das cenas de interiores que o operador dispõe de maior liberdade de criação. Não sendo esse tipo de iluminação comandada por leis naturais (quero dizer: submetidas ao determinismo da natureza), praticamente nenhum limite de verossimilhança se opõe à imaginação do criador. A “iluminação”, escreve Ernest Lindgren, “serve para definir e modelar os contornos e planos dos objetos, para criar a impressão de profundidade espacial, para produzir uma atmosfera emocional e mesmo certos efeitos dramáticos” (The art of the film). (2003, p. 57)

As faces são iluminadas e o resto do quadro é obscurecido para destacar somente o casal e criar o clima de paixão essencial para compor a cena. O mesmo acontece na fig. 6, Luísa deita-se no sofá e a câmera desloca-se para a esquerda até detalhar seu rosto, que é iluminado para vermos sua plena concordância ao ato sensual. Vejamos que a cor vermelha também aparece nessa ação, o rosto de Luísa é realçado por uma cor contrastante e harmoniosamente dentro de um conjunto pictórico: a luz e a cor vermelha. Dominada pela paixão cega do momento, entrega-se aos braços do primo. A paixão aqui se sobressai, mas não podemos deixar de lado que essa cor também simboliza a morte. Sabemos que este é o fim de Luísa, portanto essa cor também é um elemento proléptico de antecipação para o que irá acontecer por causa desse ato de paixão. Por meio da iluminação e da cor pudemos verificar a importante função desses pormenores, postos em cena como elementos atuantes que refletem a significação da composição da imagem.

**Letrônica**, Porto Alegre v.3, n.2, p.100, dez./2010.

Na fig. 07, o plano se abre e temos como elemento dominante do quadro o sofá. Novamente no centro da ação. Ele e o casal iluminados e formando uma composição única, entrelaçados. A câmera revela seus corpos unidos, a sensualidade do ato e o sofá ao fundo, espreitando, presenciando. Eles são os elementos dominantes da cena. Quando o sofá foi posto nesta cena, representando um personagem-objeto, que tudo vê, presencia, participa, o espectador deve ficar atento para a significação desse elemento. “É preciso tentar enxergar muitas outras coisas não perceptíveis a qualquer um. É preciso não apenas olhar, mas examinar; ver, mas também conceber; aprender, mas também compreender” (Martin, 2003, p. 145). A iluminação é psicológica e dramática: nesse drama de paixão e traição, luzes esculpem as sombras e intervêm como fator de dramatização. A claridade das primeiras cenas do filme é substituída pelo jogo de luz e sombra para realçar idéias e motivos, para suscitar emoções ligadas à sensualidade. Por meio desse jogo, o espectador vê e sente com todos os sentidos. Enfim, ele enxerga, olha, examina e compreende a cena.

A sequência dessas imagens, figs 05, 06 e 07, inicia-se em plano fechado e revela Luísa e Basílio se beijando. Depois a câmera focaliza Luísa deitada no sofá com detalhe para o rosto da jovem, enfatizando sua satisfação. Nesta cena ocorrerá a relação entre os dois, que partirão do desejo abstrato ao desejo concreto, do plano platônico, com flertes e olhares, ao material. Os amantes têm pressa, mesmo sabendo que há um hiato entre a ação que pretendem e a reação da família à qual pertencem, pois vão ferir a rígida norma da sociedade. A partir desse momento, eles assumirão desejos e estará declarada a mutação na trajetória inicial prevista para cada um deles. A profundidade de campo os aproxima da câmera e isola-os do mundo exterior, há uma intenção entre a narrativa e a elaboração plástica da imagem, uma relação de proximidade entre câmera, atores e os detalhes da iluminação. Há um jogo de sombra e de luz que a profundidade de campo proporciona, onde a sombra não é o inverso da luz, mas acompanha a luz, para melhor valorizá-la e colaborar na sua plena manifestação (cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, P. 277).

A câmera começa um jogo de imagens: o fundo se desfoca e somente Luísa é destacada, fig. 06, parece que há um breve e quase imperceptível congelamento da imagem, como se quisesse eternizar esse instante de intimidade. Como elemento ativo e participativo, o sofá, que tudo testemunha.

O mesmo sofá que se entrelaça na paixão, também trai (como o faz Luísa). Observemos as imagens abaixo:



Fig. 08 – Juliana sondando a sala



Fig. 09 – Juliana encontra um objeto

Após a paixão consumada, Juliana entra na sala e observa a desordem deixada pelo casal. Juliana é a personagem mais complexa e socialmente marcante das duas obras. Ela “abre uma segunda linha de intriga, distinta da do adultério, que na sequência de acidentes vários conduz à morte de Luísa, uma morte que se ajusta à necessidade moral de punir a adúltera e morigerar os costumes” (REIS, 2005, p. 15). O sofá, fig. 08, está desalinhado e denuncia o ato cometido. Novamente a iluminação privilegia o objeto de destaque da cena e produz uma atmosfera de suspense. Este recurso provoca no espectador uma sensação de paralisação, parece que tudo fica em silêncio para revelar somente o drama da ação. Em plano médio, Juliana descobre uma peça íntima de Luísa jogada displicentemente ao lado do sofá, fig. 09. Vai começar o drama de Luísa e o objeto sofá está no centro dos acontecimentos mais importantes da trama. Damos conta de como a dramaturgia narrativa e visual pode ser tensa e fazer com que o espectador fique grudado nos atos das personagens e no desenrolar do drama. O conflito interno dos participantes dessas cenas através das bem elaboradas técnicas fílmicas e dos pormenores aqui instaurados demonstram uma ousada interação entre a narrativa e a elaboração plástica da imagem. A câmera testemunha o conflito e traz o elemento objeto para o centro da ação, como denunciador e testemunha dos atos do casal. Há uma coreografia subjacente entre a câmera, os atores, os objetos da sala num espaço onde se misturam intimidade, sedução, traição e hipocrisia. Revelada a ideologia do autor perante a hipocrisia da sociedade da época. Pela voz de narradores, o discurso flui em sucessivas sequências que relatam o comportamento humano frente a sociedades decadentes. Há nas **Letrônica**, Porto Alegre v.3, n.2, p.102, dez./2010.

obras uma análise da sociedade e uma busca da verdade por trás das aparências. O estilo preciso e irônico de Eça, mais a voz de Euclides Marinho expressam uma visão de mundo altamente crítica, confirmado que o objetivo primeiro do livro/filme é a crítica social de uma determinada época, evidenciando as ideologias dos autores.

No mundo mágico da literatura e do cinema, o que parece é que a imaginação é a criação ideal da realidade, servindo de experiência e de ponto de partida para a criação artística, á a arte ampliando e corrigindo a realidade. Livro e filme, com mais e ou menos intensidade, possuem o dom extraordinário de surpreender a realidade num momento flagrante. No conjunto temos uma visão de artes que exercitam seus elementos em obras distintas, mas com o propósito único de buscar uma forma de expressão plena.

A amplitude de significados que a linguagem literária e fílmica nos concede remete às palavras de Ana Maria Gottardi, na apresentação de seu livro *A retórica das mídias e suas implicações ideológicas*, e encerra esta análise:

A linguagem da mídia é um jogo retórico de sedução para prender o receptor, para encantá-lo, entretê-lo, seduzi-lo, convencê-lo ou cooptá-lo, de acordo com sua natureza, suas intenções ou sua época e reflete, em suas estratégias e artimanhas, os conteúdos ideológicos do contexto cultural, da situação, de uma intenção específica. (2006, p. 9)

#### 4 Considerações Finais

Ao propormos a análise acerca da amplitude de significados dos pormenores encontrados no romance e no filme *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós e Euclides Marinho respectivamente, foi nossa intenção promover um diálogo entre as duas linguagens, literária e fílmica. A transposição dessas linguagens resultou em transformações inevitáveis diante da mudança de veículo, dos contextos diferentes e modos de produção, revelando que a nova obra, ao utilizar os mesmos pormenores de Eça, manteve várias relações com o texto que lhe serviu de base e não foi uma mera ilustração do texto literário.

O romance é uma forma artística mais apta a expressar as perplexidades da nossa realidade. Os melhores ficcionistas em prosa souberam revestir as personagens do mais profundo sentido humano. Eça é um modelo desses artistas e Marinho bebeu em sua fonte para enriquecer sua história imaginária com a reflexão da realidade, o pensamento crítico. Romance e filme têm nos aspectos familiares, sociais e nos dramas pessoais a mistura perfeita para formar a trama das histórias. São histórias de confronto entre a paixão e a traição. Luísa e Basílio são seres humanos bem distintos, a força motriz por trás do conflito entre eles tem a ver com o desejo, a traição, a futilidade, a vaidade. O choque entre essas forças cria e sustenta as histórias.

Romance e filme foram sucesso porque tratam de temas próprios dos seres humanos, independentes do tempo histórico de cada um. Amor, relacionamentos afetivos, sentimentos, questões sociais e outros assuntos, relacionados à condição humana foram abordados de forma realista e presente na vida dos leitores e dos espectadores.

Ao final deste trabalho, percebemos que há ainda muito do que analisar com os textos escolhidos como base desse estudo, filme e romance oferecem, ainda, diversas releituras. O assunto, portanto, não se esgota nesta abordagem.

## Referências

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade aberta, 2002.

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

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 4. ed. São Paulo: Nacional, 1975.

CARRIÈRE, Jean Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

\_\_\_\_\_. *Práctica del guión: cinematográfico*. Tradução Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Barcelona: Ediciones Paidós, 1991.

**Letrônica**, Porto Alegre v.3, n.2, p.104, dez./2010.



CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

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

COSTA, Maria Cristina C. *Ficção, comunicação e mídias*. São Paulo: SENAC, 2002.

COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco (Orgs.). *Literatura comparada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

FLORY, Suely Fadul Villibor. *O ramallete e o código mítico: uma leitura do espaço em Os Maias de Eça de Queirós*. In: Encontro Internacional de Queirosianos, 3; 150 anos com Eça de Queirós. *Anais...* São Paulo: Bartira, 1997.

GENETTE, G. Figures III. Paris, Seuil, 1966. In: REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 2002.

GOTTARDI, Ana Maria (Org.). *A retórica das mídias e suas implicações ideológicas*. São Paulo: Arte & Ciência, 2006.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco M. de Mello. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

QUEIRÓS, Eça. *O primo Basílio*. Edição integral. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MENDONÇA, Aniceta de. *Da descrição aos objetos-personagens nos romances de Eça de Queiroz*. Revista de Letras, Assis, v. 19, p. 9-37, 1977.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Tradução Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Debates; 54).

REIS, Carlos. *O essencial sobre Eça de Queirós*. Londrina: Sistema de Bibliotecas: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.

\_\_\_\_\_. *Eça de Queirós e a estética do pormenor*. In: Congresso de estudos queirosianos, 4; Encontro Internacional de Queirosianos, 1. *Actas....* Coimbra: Almedina, 2002.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto, 1976.

SOUZA, Américo Guerreiro. *Micoestruturas em Eça de Queirós: jogos de luz e de sombra n'Os Mais*. In: REIS, Carlos (Coord.). *Leitura d'Os Maias: semana de estudos queirosianos*. Coimbra: Livraria Minerva, 1990.

STRAUBHAAR, Joseph; LAROSE, Robert. *Comunicação, mídia e tecnologia*. São Paulo: Pioneira Thomson learning, 2004.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Recebido em: 11/05/2010

Aceito em: 07/01/2011

Contato: [taniascoparo@uol.com.br](mailto:taniascoparo@uol.com.br)