

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA  
DO RIO DE JANEIRO



**Rosiane Silva de Souza**

**Quando a literatura bate a sua porta:  
*O Primo Basílio* no texto e na tela**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Eneida Leal Cunha

Rio de Janeiro  
Fevereiro de 2013



**Rosiane Silva de Souza**

**Quando a literatura bate a sua porta:  
*O Primo Basílio* no texto e na tela**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Prof<sup>a</sup>. Eneida Leal Cunha**

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Renato Cordeiro Gomes**

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Victor Hugo Adler Pereira**

UERJ

**Prof<sup>a</sup>. Denise Berruezo Portinari**

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia  
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 15 de fevereiro de 2013

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

## Rosiane Silva de Souza

Cursou bacharelado e licenciatura em Letras com habilitação em Português e Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Cursou o mestrado em Literatura Portuguesa na PUC-Rio e é professora da rede federal de ensino no Colégio Militar do Rio de Janeiro desde 2006.

### Ficha Catalográfica

Souza, Rosiane Silva de.

Quando a literatura bate a sua porta: *O Primo Basílio* no texto e na tela / Rosiane Silva de Souza; orientadora: Eneida Leal Cunha. – 2013.  
103 f.: il. (color.); 30 cm

Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.  
Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Literatura. 3. Televisão. 4. Adaptação. 5. O primo Basílio. 6. Transcodificação. I. Cunha, Eneida Leal. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para meus avós, por me apresentarem às histórias.

Para minha mãe, por todos os ditos e não ditos.

Para o Rodrigo, pelo aprendizado do amor e da dor.

Para o Pedro, por me devolver a linguagem.

## Agradecimentos

À minha orientadora, professora Eneida Leal Cunha, mulher de muita linguagem, que entendeu os meus silêncios melhor do que eu. Agradeço por me ensinar que é possível.

À professora Rosana Kohl Bines, por me fazer enxergar a necessidade de um equilíbrio. Agradeço por ter tornado possível.

À PUC-Rio, pelo auxílio concedido, sem o qual este trabalho não poderia ter sido realizado.

Aos funcionários da secretaria de pós-graduação em Letras, em especial a Danielle, tão responsável por este trabalho quanto eu.

Aos professores Claudio de Sá Capuano, Renato Cordeiro Gomes e, novamente, Rosana Kohl Bines, por gentilmente aceitarem fazer parte desta banca.

À UFRJ, minha primeira casa.

À professora Monica Figueiredo, que me apresentou à literatura portuguesa. Apesar dos descaminhos, a ela minha gratidão.

À minha família, por acreditar em mim, mesmo quando eu não mais acreditava.

À minha tia Rosa, que mudou toda a sua rotina para guardar o meu mais precioso bem, meu Pedro. Sem ela, este texto não teria podido existir.

Ao Vinícius, meu orgulho e para quem eu tento ser melhor sempre.

Aos meus amigos Luciano Nascimento e Maria Helena Grillo, que me impediram de não dizer e fizeram brotar de mim uma linguagem que eu julgava impossível de produzir.

À Cátia Valério, Maria Spano, Tatiane Martins e Flávio Bartoly, amigos, companheiros e fundamentais.

A Marcele e Luana, filhas que eu (infelizmente) não tive, para quem eu tento todos os dias ser importante. Agradeço por me escolherem.

Aos meus alunos e ex-alunos, por me ensinarem a aprender todos os dias.

## Resumo

Souza, Rosiane Silva de; Cunha, Eneida Leal. **Quando a literatura bate a sua porta: *O Primo Basílio* no texto e na tela**. Rio de Janeiro, 2012. 103p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O presente trabalho busca realizar uma leitura da minissérie global *O Primo Basílio*, como também do texto literário homônimo que deu origem a essa adaptação. Em 1988, a Rede Globo exibiu *O Primo Basílio*. Tal adaptação trouxe, mais uma vez, Eça de Queirós para o centro do espaço cultural brasileiro, tornando seu livro mais conhecido novamente campeão de vendagem. O objetivo deste trabalho é fazer uma leitura comparativa entre as duas obras, o texto e sua transcodificação, levantando algumas questões, como a relação existente entre a literatura e a televisão, o papel do leitor e do telespectador e a diferença entre cultura erudita e cultura de massa. Pretende-se também analisar como os elementos básicos da narrativa textual apresentam-se na narrativa televisiva. Destaca-se a importância de ambos os meios em que as obras se apresentam, a televisão e o livro, bem como o papel fundamental que cada um exerce sobre o seu público no seu tempo.

## Palavras-chave

Literatura; televisão; adaptação; *O Primo Basílio*; transcodificação.

## Abstract

Souza, Rosiane Silva de; Cunha, Eneida Leal (Advisor). **When the literature hits your door: *O primo Basílio* on text and on screen.** Rio de Janeiro, 2012. 103p. MSc. Dissertation – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This article intends to accomplish an analysis of the serie *O Primo Basílio*, produced and transmitted by Rede Globo, in comparison with the literary text which originated the serie. In 1988, the Rede Globo showed *O Primo Basílio*. This adaptation brought, again, Eça de Queirós to the center of the Brazilian cultural scene, turning his book into best seller. The purpose of this monograph is to make a comparative analysis between the two works of art, the text and its transcodification, lighting up some questions, like the relation existent between literature and television, the functions of the reader and of the viewer, and the difference between high culture and mass culture. It intends to analyze also how the basics elements of the textual narrative appears on the television serie, and highlight the importance of both medias in which the work of art appear, television and book, and the fundamental role each one exerts on its public in its time.

## Keywords

Literature; television; adaptation; *O Primo Basílio*; transcodification.

## Sumário

1. Introdução	11
2. Os textos	14
2.1 Um pouco de teoria	14
2.2 O Realismo e a literatura no século XIX	24
2.3 Livro, leitor e leitura no século XIX	29
3. A tela	34
3.1 A televisão no século XX	34
3.2 Cultura erudita versus cultura de massa?	42
3.3 Os leitores e os telespectadores	46
4. Da página à tela	52
4.1 <i>O primo Basílio</i> na página e na tela	52
4.2 A construção dos personagens	58
4.3 Da página à tela	71
5. Conclusão	96
6. Referências bibliográficas	98

## Lista de imagens

Figura 1 – Luísa e o Paraíso	74
Figura 2 – Luísa e o corredor do Paraíso	74
Figura 3 – A cama do Paraíso	74
Figura 4 – Mãe de Luísa dorme	81
Figura 5 – Basílio e Luísa se beijam enquadrados no espelho	81
Figura 6 – Luísa deslumbrada com Paris	82
Figura 7 – Luísa faz a <i>toilette</i>	83
Figura 8 – Luísa borda	83
Figura 9 – Luísa cuida do passarinho	83
Figura 10 – Luísa apresenta a casa à Juliana	85
Figura 11 – Rato no quarto de Juliana	85
Figura 12 – Juliana com ódio	86
Figura 13 – Juliana cabisbaixa	87
Figura 14 – Juliana chorosa	87
Figura 15 – Juliana com ódio novamente	87
Figura 16 – Juliana e as roupas brancas	88
Figura 17 – Luísa e Jorge na cama	89
Figura 18 – Luísa e Basílio na cama	89
Figura 19 – Embate entre Luísa e Juliana	90
Figura 20 – Luísa depois da chantagem de Juliana	91
Figura 21 – Juliana descansa e Luísa despeja as águas sujas	92
Figura 22 – Luísa limpa e D. Felicidade vê	92
Figura 23 – Luísa cansada	93
Figura 24 – Jorge lê a carta e chora	94
Figura 25 – Jorge olha para cima	94

*As linguagens constituem as maiores de todas as obras de arte.*

Marshall McLuhan. Visão, som e fúria.

# 1

## Introdução

Uma das maiores responsáveis pela disseminação da cultura popular em nosso país é a Rede Globo de Televisão. A maior parte dos brasileiros hoje se inteira das atividades culturais nacionais por meio de sua programação. As novelas, seu produto mais popular, são exportadas para vários países, tornando famosos nossos artistas e nosso modo mais “realista” de construir enredos.

Além das tramas folhetinescas das novelas, também é digna de nota a busca por uma teledramaturgia “de arte” e de qualidade superior que a emissora vem há tempos tentando demonstrar. Isso acontece nas minisséries. Elas diferem das telenovelas em vários aspectos, a começar pelo fato de que só vão ao ar quando as gravações estão terminadas, ao passo que a novela vai sendo escrita e gravada enquanto está sendo exibida. Ainda de acordo com a qualidade declaradamente superior dessa produção, com a presença de fortes marcas de autoria e de textos literários de autores reconhecidos adaptados, a minissérie costuma gerar uma ampla discussão antes mesmo de sua exibição, o que em si já cria uma grande expectativa no público. O horário em que a minissérie vai ao ar – geralmente depois das 22 horas – funciona também como um delimitador do público-alvo, normalmente mais exigente e com outras opções de lazer que não só a televisão. Isso também traz mais liberdade ao autor quanto à temática a ser abordada e aos índices de audiência, que são menores, mas representam um público oriundo de uma parcela diferenciada da população.

Foi a partir da década de 1980 que houve um redirecionamento na escolha dos temas e começaram a ser realizadas adaptações de obras literárias de renome. Com isso, reforça-se a ideia de que as minisséries são produtos superiores, pois não há a necessidade de se prenderem a personagens e tramas superficiais como os apresentados nas telenovelas. É o reconhecimento da literatura pela TV e uma tentativa, também, de apresentar-se como uma produtora e disseminadora de cultura erudita, não só de cultura de massa.

A maioria dessas adaptações se fez de romances de autores brasileiros, com apenas uma exceção: Eça de Queirós<sup>1</sup>. O romancista português teve dois de seus romances adaptados para a tela global: *O Primo Basílio*, exibido em 1988, e *Os Maias*, exibida em 2001. Nestas adaptações, muito de seu texto foi preservado, numa tentativa de ser “fiel” à obra matriz. Mas afinal, o que é fidelidade? O que significa adaptar? Até aonde o “adaptador” pode ir (se é que há limites para a sua “criação”)? Adaptar é criar?

Essas questões sempre causaram inquietação, e é por isso que pretendemos, com este trabalho, pensar criticamente sobre elas. Além disso, pretendemos também analisar a adaptação de *O Primo Basílio* juntamente com a obra literária que lhe deu origem. Acreditamos que um dos maiores benefícios das adaptações é voltar o olhar da sociedade para as obras literárias. E num país como o Brasil, onde tão pouco se lê, suscitar interesse pela literatura é sempre muito bem-vindo.

E também é bastante significativo que, das muitas minisséries adaptadas de obras literárias, o único autor estrangeiro escolhido seja Eça de Queirós. Que fascínio esse autor exerce sobre a sociedade brasileira? Por que a escolha de suas obras ao invés de outras, que muitas vezes retratam problemas mais “brasileiros” do que os elencados por ele em seus textos tão portugueses? São outras questões que, além das já citadas, buscaremos tratar aqui.

Para isso, pretendemos analisar a obra literária em questão, bem como sua recriação televisiva. Há ainda outras adaptações de textos de Eça de Queirós, inclusive o mesmo diretor da minissérie, Daniel Filho, fez em 2007 uma outra adaptação de *O Primo Basílio*, para o cinema, ambientando o enredo na São Paulo dos anos 1950. Abordaremos, neste trabalho, apenas a minissérie.

O objetivo, portanto, será mostrar que, a despeito do que alguns críticos dizem, a televisão também desempenha um papel positivo na sociedade brasileira contemporânea. Ela está presente em quase 100% dos domicílios e, para muitos, é o único meio de que dispõem de acesso à cultura. Sem ela, Eça de Queirós e muitos outros autores seriam apenas nomes desconhecidos de quem não se teria nenhuma notícia ou ideia. Foi a adaptação de *Os Maias*, por exemplo, que fez em 2001, mais de cem anos após a morte de Eça, o romance homônimo entrar na lista

---

<sup>1</sup> Em 1999, houve uma microssérie de três capítulos baseada na obra do autor argentino Mempo Giardinelli – *La luna caliente*. Minisséries apenas brasileiras e as duas baseadas na obra de Eça.

dos *best sellers* do ano. Portanto, a televisão serve-se da literatura, mas esta também se beneficia desse diálogo intertextual.

É fato que a televisão tem como um dos seus maiores objetivos obter lucro com a programação, uma vez que mesmo as minisséries são interrompidas para a exibição de intervalos comerciais. Em tempos como os de hoje, em que um dos produtos de maior audiência é o *reality show Big Brother*, a televisão recebe inúmeras críticas por ter uma programação de baixo nível cultural. As minisséries seriam, portanto, a exceção, as responsáveis por levar à grande parte da população do país episódios da história brasileira bem como obras literárias adaptadas a quem não teria acesso.

Muito já se escreveu a respeito das adaptações de textos literários para a TV, a maioria dos trabalhos explicitando as diferenças encontradas entre o texto literário e sua recriação audiovisual. Mostraremos que as diferenças se dão porque são de fato obras diferentes. Adaptação não é paráfrase, é a recriação de uma obra por um outro autor. A linguagem é outra porque o veículo é outro, e como tais têm de ser analisadas com um olhar também outro. O texto de Eça foi escrito tendo em vista o público leitor do século XIX, já a adaptação televisiva em questão foi feita para os telespectadores do fim do século XX no Brasil.

Nosso trabalho propõe-se a, no primeiro capítulo, apresentar os textos teóricos que embasaram nossa análise. Apresentaremos também uma breve contextualização a respeito do movimento realista e sobre leitores e leitura no século XIX. No segundo capítulo, buscamos fazer um pequeno histórico sobre a televisão, o papel por ela desempenhado em nossa sociedade e caracterizar que não há uma oposição entre o que se convencionou chamar de cultura erudita e cultura de massa. Também realizamos uma aproximação entre o leitor e o telespectador. No terceiro capítulo, fazemos uma análise do romance *O primo Basílio* e da minissérie homônima, reforçando que se tratam de obras diferentes porque em veículos diferentes, com linguagens também diferentes. Tentamos explicar o porquê do interesse por um texto tão exemplarmente português, baseando-se nas escolhas do diretor Daniel Filho, que vinha se interessando por assuntos referentes ao feminino desde 1979, quando produziu e dirigiu o seriado *Malu Mulher*.

## 2

### Os textos

#### 2.1

##### Um pouco de teoria

Na contemporaneidade, encontramos-nos diante de uma estética que privilegia a voz, a rasura, o inacabado. Os livros, em especial aqueles do século XIX, utilizavam-se de narradores em terceira pessoa para apresentar uma pseudo-objetividade, uma narrativa que se queria quase cópia do real, que será questionada a partir do advento do Modernismo.

Diante do livro, o leitor ocidental é apresentado a um conjunto de regras a seguir: a leitura deve ser feita da esquerda à direita e de cima a baixo, da primeira à última página. Porém, como a leitura é rebelde, os leitores desde sempre tentarão obter livros proibidos, extrapolar o texto, para além da leitura, além de subverter a ordem que lhes fora imposta, por exemplo, ao ler fragmentadamente um texto ou ao decidir começar a leitura pelo seu final.

Adaptar uma obra literária, um romance, por exemplo, seria, então, mais uma subversão? Talvez. Afinal, o realizador da adaptação cria para si uma nova categoria – o leitor-autor –, pois irá recriar a partir de sua leitura uma obra já existente numa outra linguagem, criando uma nova maneira de se ler um texto. Essa "subversão", porém, beneficiaria também o texto original, pois este acabará por ser relançado ao público graças a sua adaptação. Com isso, ganha novos leitores, alguns que sequer o conheciam.

No entanto, essa avaliação positiva da adaptação é recente (e está longe de ser unânime). Marinyze Prates de Oliveira apresenta-nos o depoimento inconformado de Elvis César Bonassa a respeito de um caso específico de adaptação:

Há pouco tempo, reli o *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Poucas vezes sofri tanto com a leitura de um livro. A cada diálogo entre Riobaldo e Diadorim, eu não conseguia afastar da cabeça a imagem de Bruna Lombardi, a/o Diadorim da minissérie adaptada pela Rede Globo. A figura dos olhos verdes e cara manchada a carvão se associou ao personagem de Guimarães Rosa, em minha memória, de uma forma tão violenta que estragou completamente a leitura. Fiquei contaminado, preso a uma lembrança, arruinada ficou a própria possibilidade de mergulhar no

texto. Decidi nunca mais ver nenhuma adaptação de livro nenhum para o cinema ou para a TV, embora essa decisão esteja cada vez mais ameaçada pela mania dos roteiristas de irem buscar suas histórias na literatura. (apud OLIVEIRA, 2004, p. 38)

Chama atenção a escolha vocabular de Bonassa: ele *sofreu* com a leitura, pois a imagem do/a Diadorim da minissérie ficou marcada tão *violentamente* em sua memória que *arruinou* o mergulho no texto, *contaminou-o*. Diante de tal experiência negativa, decidi não mais assistir a nenhuma obra adaptada para a TV ou para o cinema, reconhecendo ser difícil, tal a *mania* dos roteiristas de não mais criarem obras originais, preferindo sempre “buscar suas histórias na literatura”<sup>2</sup>. Essa visão de que o processo de adaptação (“contaminador”) prejudica a própria “pureza” da literatura não é, no entanto, uma atitude isolada.

(...) emerge um sentimento frequente em nossa cultura: a nostalgia do alto – e da aura – que conduz à reivindicação para a literatura da condição de prioridade e atribui aos meios de comunicação de massa – sobretudo à televisão, o mais popular dentre eles – a tendência a profanar o território sagrado da arte erudita. (...) a atitude de Bonassa espelha um sistema de valores engendrado durante séculos pela metafísica ocidental, que fez parecer natural o que, na realidade, é resultado de um discurso eficientemente construído: a superioridade do erudito sobre o popular; do profundo sobre o superficial; da cópia sobre o simulacro. (OLIVEIRA, 2004, p. 39, 40)

Esse sistema de valores remonta a Platão. No livro VI de *A República*, Platão traça uma linha metafísica que “separa um mundo sensível – o nosso mundo, lugar das imagens e dos corpos – de um inteligível – mundo superior, ideal, das essências e das matemáticas.” (SALES, s/d, p. 1) O conhecimento, então, somente seria possível em relação aos objetos do mundo inteligível, devido a sua ordem e estabilidade. No tocante ao sensível, o conhecimento surgiria como improvável, dada a total instabilidade deste mundo, que está sempre mergulhado em misturas e transformações. No entanto, mesmo em se tratando de algo improvável, haveria uma forma de garantir que o conhecimento torne-se possível no mundo inferior. Para isso, suas imagens e matérias precisariam submeter-se aos objetos ideais do mundo inteligível, de modo a copiar-lhes o modelo. É dessa

---

2 Vale lembrar que o maior prêmio cinematográfico existente, o “Oscar”, apresenta a categoria “melhor roteiro adaptado” desde 1929, premiando o roteiro cuja origem tenha sido outra fonte (romance, peça teatral, conto, etc.) Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Oscar\\_de\\_melhor\\_roteiro\\_adaptado](http://pt.wikipedia.org/wiki/Oscar_de_melhor_roteiro_adaptado)>. Acesso em 03/12/2012. Essa “mania”, portanto, não é tão recente assim. Podemos afirmar que tão logo surgiram os outros meios de comunicação, surgiu também o desejo de se contarem as histórias conhecidas agora num outro veículo.

forma que os corpos do mundo sensível ganhariam forma – tornando-se uma *cópia*, feita à imagem e semelhança do seu modelo.

(...) (não são eles, mas são como eles, interiorizando uma semelhança com a identidade superior da Ideia), já que aceitaram ser-lhes conformes. Quanto aos corpos que não se deixarem subjugar pelos modelos, que não interiorizarem convenientemente um nível necessário de semelhança, tanto pior: deverão, em qualquer participação, ser preteridos em favor das boas cópias. A estas, todas as graças. Aos simulacros, a pena do degrado. (SALES, s/d, p. 2)

Platão, portanto, hierarquiza as cópias, estabelecendo um padrão de qualidade em que quanto mais semelhante – ou mais fiel à ideia ou ao modelo – for a cópia, melhor. Àquelas cujos níveis de semelhança não são considerados adequados – os simulacros – restaria o degrado. Nesta distinção entre o modelo e a cópia, Platão pretende fundamentar a disparidade entre a cópia e o simulacro. Deleuze, em seu ensaio “Platão e o simulacro”, apresenta com clareza essa distinção valorativa entre cópia e simulacro proposta por Platão.

As *cópias* são possuidoras em segundo lugar, pretendentes bem fundamentados, garantidos pela semelhança; os *simulacros* são como os falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essenciais. (...) Podemos então definir melhor o conjunto da motivação platônica: trata-se de selecionar os pretendentes, distinguindo as boas e as más cópias ou antes as cópias sempre bem fundadas e os simulacros sempre submersos da dessemelhança. Trata-se de assegurar o triunfo das cópias sobre os simulacros, de recalcar os simulacros, de mantê-los encadeados no fundo, de impedi-los de subir à superfície e de se “insinuar” por toda parte. (DELEUZE, 2000, p. 4)<sup>3</sup>

Essa visão platônica ainda é apresentada por muitos leitores contemporâneos. A adaptação é tida como uma cópia mal feita ou, o que é muito mais grave, uma cópia que quer se impor alterando o original, um “simulacro” platônico, e como tal deveria ser desprezada. Deleuze, porém, retoma e reitera a perspectiva de Nietzsche de uma “reversão do platonismo”, ou seja, um resgate do simulacro da posição de inferioridade a que fora relegado. É como se estivéssemos lendo o simulacro como algo que ele não é e jamais poderia ser. “A cópia é uma imagem dotada de semelhança, o simulacro uma imagem sem semelhança” (DELEUZE, 2000, p. 5). Não se pode, portanto, tentar definir o simulacro utilizando o mesmo critério das cópias.

<sup>3</sup> Nossa referência baseia-se na cópia digitalizada a partir do texto original citado na bibliografia.

O simulacro é constituído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude. Eis por que não podemos nem mesmo defini-lo com relação ao modelo que se impõe às cópias, modelo do Mesmo do qual deriva a semelhança das cópias. Se o simulacro tem ainda um modelo, trata-se de um outro modelo, um modelo do Outro de onde decorre uma dessemelhança interiorizada. (DELEUZE, 2000, p. 5)

O simulacro, portanto, é “outro”, não se devendo esperar dele um comportamento de submissão ao modelo. As adaptações, em uma leitura platônica, poderiam ser consideradas um objeto menor, como cópias imperfeitas ou os simulacros. O modelo, o icônico texto literário, sobrepor-se-ia ao simulacro, pois aquele representa a identidade pura do original. A questão, porém, não é de hierarquia, mas de co-habitação. Faz-se necessário reverter o platonismo porque segundo Deleuze:

Reverter o platonismo significa então: fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias. O problema não concerne mais à distinção Essência-Aparência, ou Modelo-Cópia. Esta distinção opera no mundo da representação; trata-se de introduzir a subversão neste mundo, “crepúsculo dos ídolos”. O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o *original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução*. (...) Não há mais ponto de vista privilegiado do que objeto comum a todos os pontos de vista. Não há mais hierarquia possível. (DELEUZE, 2000, p. 10)

Deleuze abre aqui um novo caminho para a análise crítica das produções culturais contemporâneas. Especificamente em se tratando das adaptações, podemos refutar argumentos como o apresentado por Bonassa no início desta análise. Não estamos diante de uma obra menor, mas de uma obra outra, que também apresenta em si uma potência positiva.

Além disso, pode-se repetir a pergunta de McLuhan:

Será que quatro séculos de cultura de livro nos hipnotizaram numa tal concentração sobre o conteúdo dos livros e dos novos meios que não podemos reconhecer que a própria forma de qualquer meio de comunicação é tão importante quanto qualquer coisa que ele transmite? (MCLUHAN, 2011, p. 166)

Precisamos, portanto, reconhecer que a adaptação é uma “outra forma” de texto e deverá ser analisada como tal. Muitos teóricos da comunicação, da linguística, estudiosos da televisão e críticos literários se debruçaram sobre os aspectos básicos fundamentais relativos à adaptação de textos literários para a TV. Martín-Barbero apresenta um conceito de suma importância para os trabalhos

acerca da adaptação televisiva: o conceito de mediação (as formas de comunicação que estão entre os meios e os indivíduos que se relacionam com eles). Segundo o crítico, “mediação significava que entre estímulo e resposta há um espesso espaço de crenças, costumes, sonhos, medos, tudo o que configura a cultura cotidiana.” (MARTÍN-BARBERO, 2000, p. 154) Considerando-se o estímulo como o próprio texto literário e a resposta como a adaptação em si, a mediação seria o meio em que tal resposta foi produzida. Portanto, a análise do texto literário português e de sua recriação brasileira tem de levar em conta a mediação, a cultura e todo o entorno no qual o indivíduo está imerso.

O conceito de “transmutação” ou “tradução intersemiótica” cunhado por Roman Jakobson também é bastante pertinente a este trabalho. Em seus estudos sobre o signo verbal, Jakobson conclui que há três maneiras de interpretá-lo: a primeira, por meio da tradução intralinguística, na qual se faz a interpretação dos signos verbais utilizando outras palavras do mesmo idioma; a segunda, por meio da tradução interlinguística, que seria a tradução como nós a conhecemos, interpretar um signo utilizando outro de igual significação em outro idioma; e, por fim, a tradução intersemiótica ou transmutação, que seria a interpretação de signos verbais utilizando-se sistemas de signos não-verbais. Esse conceito poderia definir também o que seria a passagem do texto literário a uma outra linguagem, a audiovisual, cujos signos principais são a imagem e o som. Na adaptação, a linguagem verbal, literária, é transmutada, utilizando-se para isso de signos não-verbais (imagem, som, figurino). Apesar de ainda ser utilizada a linguagem verbal, pode-se tratar também de uma transmutação porque, de fato, há a passagem da obra de um sistema verbal para um sistema misto. Sem os signos não-verbais, não haveria adaptação, seria apenas uma tradução de uma linguagem verbal a outra, o que mostra a total relevância dos signos não-verbais para este novo texto.

Este trabalho de transmutação (ou transcodificação, segundo Flusser) é bastante complexo:

A transcodificação da literatura nos novos códigos é uma tarefa de aprendizagem vertiginosa. Ela nos exige sair de nosso mundo dos pensamentos e passar para um estranho; do mundo das línguas faladas para o das imagens ideográficas, do mundo das regras lógicas para o das matemáticas e, sobretudo, do mundo da linha para o das redes formadas por pontos. (FLUSSER, 2010, p. 168)

As adaptações seriam, portanto, transmutações (ou transcodificações), e não apenas releituras. Elas ratificam a existência dos textos literários, dando-lhe mais vigor, uma vez que o texto só existe se houver leitores que lhe atribuam significado. Como a leitura em si não deixa marcas (atividade sem lastro?), a realização de uma adaptação é a prova concreta de que o objetivo do escritor fora atingido: seu texto foi lido e interpretado.

Apresenta-se a nossa frente um novo gênero, que busca ser a tradução intersemiótica de outro e, para analisá-los, precisamos nos ater, além de aos meios em que ambos aparecem e aos indivíduos que com eles se relacionam, às mediações culturais que estão entre esses indivíduos e os meios.

Bakhtin, em sua discussão sobre os gêneros discursivos, também nos traz uma leitura fundamental. Ele diferencia gêneros discursivos primários de secundários, caracterizando estes últimos como os mais

complexos – romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie (...) [que] surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (...) [e] incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples). (BAKHTIN, 2003, p. 263)

Sua análise continua, agora se referindo ao que ele chama de “a obra”:

A obra (...) está disposta para a resposta do outro (dos outros), para a sua ativa compreensão responsiva, que pode assumir diferentes formas: influência educativa sobre os leitores, sobre suas convicções, respostas críticas, influências sobre seguidores e continuadores; ela determina as posições responsivas dos outros nas complexas condições de comunicação discursiva de um dado campo da cultura. A obra é um elo na cadeia de comunicação discursiva; (...) está vinculada a outras obras – enunciados: com aquelas às quais ela responde, e com aquelas que lhe respondem. (BAKHTIN, 2003, p. 279)

E nesse momento, Bakhtin faz referência a uma figura de extrema importância no processo da adaptação: o interlocutor. A obra é feita para que o outro responda, portanto não podemos ignorar o papel do leitor e do telespectador nessa análise. Barthes também fala do papel fundamental do leitor para a construção do sentido do texto:

O leitor do Texto poderia ser comparado a um sujeito desocupado (que tivesse distendido em si todo imaginário); esse sujeito bastante vazio passeia (...) no flanco de um vale em cujo fundo corre um *oued* (o *oued* foi colocado aí para atestar certo estranhamento); o que ele capta é múltiplo, irreduzível, proveniente de substâncias e de planos heterogêneos, destacados: luzes, cores, vegetação, calor, ar, explosões tênues de ruídos, gritos agudos de pássaros, vozes de crianças do outro lado do

vale, passagens, gestos, trajes de habitantes aqui perto ou lá longe; todos esses incidentes são parcialmente identificáveis; provém de códigos conhecidos, mas a sua combinação é única, fundamenta o passeio em diferença que nunca poderá repetir-se senão como diferença. (BARTHES, 2004, p. 70)

A experiência da leitura é, para o leitor, única, pois é ele em seu passeio quem vai captar os incidentes identificáveis durante o percurso. Essa experiência é única, pois cada leitor capta as suas imagens particulares nesse “passeio em diferença” que não pode repetir-se de outra maneira senão na diferença. “(...) um texto só existe se houver um leitor para lhe dar um significado” (CHARTIER, 1999, p. 12). O estranhamento de alguns leitores diante do resultado da adaptação, por exemplo, pode ser explicado pelo não reconhecimento desses leitores daquelas imagens trazidas para a tela pelo leitor/autor da adaptação. E jamais seriam reconhecidas, pois não são as suas imagens, mas a de um outro. Voltando a Deleuze, não se deve buscar no simulacro o semelhante, o modelo, mas o novo criado sobre este modelo. O simulacro não é igual, nem diferente; é positivo, é mais.

Terry Eagleton (1997) também traz mais luz ao papel do receptor (ou interlocutor) diante da literatura (e, por extensão, diante da “obra”, qualquer que seja o meio). Ele diz que, ao analisarmos uma obra do passado, um novo significado pode ser atribuído ao texto de acordo com a posição do leitor e sua possibilidade de dialogar com ele: “Quando a obra passa de um contexto histórico para outro, novos significados podem ser dela extraídos”. (EAGLETON, 1997, p. 98). O leitor vai, portanto, ocupando um papel fundamental na análise literária. Confirmando as palavras de Barthes, ele também constrói sentidos de acordo com a sua vivência e o contexto histórico em que está inserido. É por isso, mais uma vez, que lembramos da impossibilidade de se analisar as recriações audiovisuais com o mesmo olhar com que se analisam os textos literários. Há entre eles, no mínimo, um século de distância, e, apesar de o ponto de partida ser o mesmo, – o romance – a chegada é outra completamente diferente. O receptor de uma obra televisiva não é o mesmo do texto, os sentidos criados serão, portanto, diferentes.

Barthes, em *O prazer do texto*, novamente tece considerações acerca do leitor.

Ficção de um indivíduo (...) que abolisse nele as barreiras, as classes, as exclusões, não por sincretismo, mas por simples remoção desse velho espectro: a contradição

lógica; que misturasse todas as linguagens, ainda que fossem consideradas incompatíveis; que suportasse, mudo, todas as acusações de ilogismo, de infidelidade; que permanecesse impassível diante da ironia socrática (levar o homem ao supremo opróbrio: contradizer-se) (...). Esse homem seria a abjeção de nossa sociedade: (...) quem suporta sem nenhuma vergonha a contradição? Ora, este contra-herói existe: é o leitor de texto; no momento em que se entrega a seu prazer. Então o velho mito bíblico se inverte, a confusão das línguas não é mais uma punição, o sujeito chega à fruição pela coabitação das linguagens, que trabalham lado a lado: o texto de prazer é Babel feliz. (BARTHES, 2004, p. 7,8)

Este indivíduo que suporta a contradição é o leitor do texto, o receptor da obra literária e audiovisual, o “contra-herói”. E o prazer que a leitura do texto proporciona chega pela coabitação das linguagens – algo que mais uma vez nos faz lembrar as adaptações e suas relações com o texto matriz. A adaptação é uma tradução intersemiótica do texto literário, ou seja, é a passagem do texto de uma linguagem verbal para uma linguagem mista, de signos verbais e não verbais. Segundo Barthes, essa coabitação das linguagens é “Babel feliz”, belíssima imagem do prazer que a ficção, em qualquer veículo, nos traz.

Walter Benjamin, em 1955<sup>4</sup>, apresenta uma análise fundamental para o estudo sobre adaptações. Ele chama a atenção para o fato de que, a qualquer tempo, a obra de arte sempre pôde ser reproduzida. Ele cita como exemplo os discípulos que copiavam as obras de seus mestres como exercício, os mestres que reproduziam suas obras para difundi-las e até as falsificações, que não deixam de ser reproduções de uma obra de arte. A “reprodução técnica”, porém, representou um processo completamente novo, desenvolvendo-se sucessivamente na história. Os gregos possuíam duas técnicas de reprodução de uma obra: a fundição e o relevo por pressão. Dessa maneira, as únicas obras possíveis de serem reproduzidas eram os bronzes, as moedas e o barro cozido. Posteriormente, com a técnica da xilogravura, o desenho ganhou a possibilidade de ser reproduzido muito antes do surgimento da imprensa.

A reprodução técnica continuou progredindo, até chegarmos à litografia, que representou um passo fundamental na evolução das reproduções. Essa técnica consistia em desenhar (ou escrever) sobre a pedra sem entalhá-la, facilitando o surgimento das reproduções em série. Logo depois surgiu a fotografia, que exige

---

<sup>4</sup> O mais conhecido e citado ensaio de Benjamin foi publicado, em francês, em 1936, quando o autor se encontrava refugiado em Paris. O texto possui duas versões: uma escrita entre 1935 e 1936 e outra que, iniciada em 1936, só veio a ser publicada em 1955. Em 1985 foi publicada, no Brasil, a primeira edição traduzida pela editora Brasiliense e em 2012 foi publicada a segunda edição traduzida diretamente do alemão pela Editora Zouk.

muito mais dos olhos do que das mãos. É o olhar fixado sobre a lente que vai ditar a qualidade desta reprodução.

Benjamin continua dizendo que, por mais perfeita que seja a reprodução, sempre lhe faltará o *hic et nunc*, o aqui e agora típico da obra de arte, “a unicidade de sua presença no próprio local onde ela se encontra” (BENJAMIN, 1955, p. 245). Seria este *hic et nunc* o elemento característico da autenticidade da obra de arte. Desta forma, quando nos referimos a uma reprodução, técnica ou não, a noção de autenticidade se perde.

A própria noção de autenticidade não tem sentido para uma reprodução, técnica ou não. Mas, diante da reprodução feita pela mão do homem, e considerada em princípio falsa, o original conserva sua plena autoridade; isso não ocorre no que respeita à reprodução técnica. (...) Em primeiro lugar, a reprodução técnica é mais independente do original. (...) Em segundo, a técnica pode transportar a reprodução para situações nas quais o próprio original jamais poderia se encontrar. (BENJAMIN, 1955, p. 246)

A reprodução feita pela mão do homem, então, era considerada falsa e fazia com que o original mantivesse seu status de superioridade sobre a “cópia”. Já em se tratando de uma reprodução técnica, Benjamin ressalta que estamos diante de uma obra independente, capaz de circular por situações improváveis para a obra original. Podemos ler a adaptação, portanto, como um modo de se reproduzir *tecnicamente* um romance – utilizando-se as técnicas audiovisuais características da televisão. Essa reprodução técnica teria mais autonomia do que a obra original porque a reprodução já representa uma ruptura com a tradição de se considerar a obra de arte como algo sagrado (conforme Oliveira bem reforçou no início desta análise). Além disso, circula por espaços inimagináveis para a obra original. A obra de Eça de Queirós, por exemplo, por meio da adaptação televisiva e cinematográfica no Brasil, tornou-se conhecida em espaços socioculturais onde antes sequer conheciam seu autor. “(...) a transformação das formas e dos dispositivos através dos quais um texto é proposto pode criar novos públicos e novos usos” (CHARTIER, 1999, p. 22). Isso só vem reforçar nossa análise: a forma do texto mudou, trazendo com isso novos leitores e, a partir daí, novos usos.

Benjamin continua dizendo que, ao reproduzir-se a obra de arte, substituímo-la por um “fenômeno de massa”, podendo ser usufruída em qualquer circunstância. Tal processo confere atualidade à obra, pois agora não é o leitor que

vai ao encontro do texto, mas o texto que entra na casa do telespectador. Esse processo de usufruir da arte em qualquer circunstância faz parte da afirmação benjaminiana de que a reprodutibilidade técnica atinge a obra naquilo que a define como arte: sua “aura”. E o que seria essa aura? “O ser tomado como distante por maior que fosse a proximidade física em que estivesse quanto ao sujeito” (LIMA, 2011, p. 239). A obra de arte, por mais que esteja próxima fisicamente do sujeito, é considerada algo distante, maior e único – isso é a aura, aquilo que a caracteriza como arte e a coloca no campo da tradição. A reprodução técnica atingiria a obra original nesse ponto, abalando a tradição e passando a fazer parte de outro campo, o de um fenômeno de massa. Benjamin explica:

As técnicas de reprodução destacam o objeto reproduzido do domínio da tradição. Multiplicando-lhe os exemplares, elas substituem por um fenômeno de massa um evento que não se produziu senão uma vez. Permitindo ao objeto reproduzido oferecer-se à visão ou à audição em qualquer circunstância, elas lhe conferem uma atualidade. (BENJAMIN, 2011, p. 247)

Quando a obra é transmutada da linguagem verbal para a audiovisual, sua difusão em massa tornar-se-á quase obrigatória, porque a produção de uma minissérie (ou de um filme) é tão cara que precisa ser assistida pelo maior número de pessoas para justificar o investimento. Esse detalhe (da quantidade de leitores necessária para o romance) não era sequer cogitado pelos autores de um texto literário. Todos querem ser lidos, é fato, mas a produção de um livro é infinitamente mais barata do que a realização de uma série de TV, que não mais é uma criação individual, mas sim de um grupo, pois estão envolvidos nela roteiristas, diretores, atores, câmeras etc.

Como se trata de um outro veículo, faz-se, portanto, necessário um outro suporte teórico e um outro olhar para a adaptação. A questão que se apresenta é que leitores querem criticar a adaptação porque buscam nela o semelhante, o modelo. E nessa busca pelo semelhante, o segundo elemento – no caso, a adaptação – desaparece. Ela é vista como o que não é: não é o texto, e com isso o trabalho empreendido nessa nova empreitada se perde. Por isso, mais uma vez, é importantíssimo reforçar a perspectiva que lemos em Deleuze: é o momento de se reverter o platonismo, porque só assim ambas as obras vão ser admiradas pelo que são – obras diferentes, uma é o modelo, a outra o simulacro, este último agora

visto como deve ser, um desvio, uma perversão do modelo, mas marcada positivamente.

Voltemos, agora, nosso olhar para o texto escrito, a obra literária, a origem deste trabalho e da própria adaptação.

## 2.2

### O Realismo e a literatura no século XIX

O romance *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, é uma das obras mais marcantes do período compreendido entre 1865 e 1900, o Realismo-Naturalismo português. Eça fazia parte da chamada “Geração de 70”, grupo de escritores e intelectuais que se formaram após a consolidação do liberalismo em Portugal. Para estes homens, segundo Saraiva e Lopes (1996), o país apresentava-se com instituições que funcionavam regularmente, possuía uma comunicação com o exterior cada vez mais intensa, bem como uma cultura mais laica e burguesa e menos clérico-aristocrática. Porém, do ponto de vista tecnológico, econômico e social, a sociedade praticamente não progredia. O enorme fluxo migratório de trabalhadores rurais para o Brasil demonstrava que as condições de vida dos camponeses não sofrera mudança positiva. A situação também estava bastante difícil para a população industrial, pois o modo de produção português ainda era artesanal, enquanto nos demais países europeus já imperava a produção mecânica. O país dizia-se liberal, mas estava cada vez mais dependente do capital bancário e as instituições estavam estagnadas no tempo.

Diante de tal panorama, encontram-se descontentes a pequena burguesia industrial bem como uma parte da burguesia comercial. Os camponeses eram a massa de manobra dos partidos governantes, não tinham voz para reivindicar nenhum direito e ficavam nas mãos dos políticos locais. Estes descontentes representavam aqueles cujas formas de produção estavam condenadas pelo progresso e, com exceção da burguesia comercial, não representavam forças renovadoras. Segundo Benjamin Abdala Júnior e Maria Aparecida Paschoalin,

A política econômica desenvolvimentista seguida pelo regime liberal trouxe grande aumento da produção agrícola, beneficiando os proprietários da terra, que passaram a residir nas cidades. Em consequência, temos o crescimento de uma classe média citadina, de raízes agrárias, que veio somar-se à comercial, grupo social bastante

beneficiado pelo desenvolvimento dos novos meios de comunicação. (ABDALA JÚNIOR; PASCHOALIN, 1985, p. 78)

Uma nova classe social apresenta-se, a pequena burguesia citadina, formada pelos proprietários de terra que passam a viver nas cidades. Essa classe social “emergente” passa a ditar o interesse cultural, fomentando o desenvolvimento da produção literária, consumindo jornais, revistas, romances e desejando ver-se representada, bem como a realidade em que vivia, em tais textos. O que os jovens intelectuais da época perceberam é que havia um enorme contraste entre Portugal e o resto da Europa e, portanto, não lhes restava outra alternativa que não fosse o choque frontal contra a sociedade portuguesa.

Eça de Queirós foi um desses jovens intelectuais. De acordo com Massaud Moisés, o Realismo, escola literária defendida por Eça e pelos seus companheiros de universidade, nas Conferências do Cassino, “é mais uma atitude do artista diante da representação da realidade” (MOISÉS, 1985, p. 103). Diante dessa realidade enevoada de Portugal, em que há um liberalismo que não se confirma na prática, pois esta se apresenta retrógrada e conservadora, a atitude do autor será a de revelar esta hipocrisia em que o país vive, seja na política, na religião, ou mesmo nas relações pessoais. Eça apresenta em seus textos uma sociedade de personagens falhos, independente de classe social, e com isso constrói uma grande metonímia: o todo (sociedade) só pode ser tão falhado quanto as suas partes.

Depois de formado, em 1866, dividiu-se entre a banca de advogado em Lisboa e o jornalismo, dando cada vez mais espaço a este último. Passa a estudar Proudhon<sup>5</sup>, sob influência de Antero. Em 1869, viaja ao Oriente como jornalista convidado para assistir à inauguração do canal de Suez. Essa curta viagem, de apenas dois meses, produzirá material para alguns de seus textos futuros, dentre eles o livro póstumo *O Egípto*.

Em 1871, um importante passo em sua biografia é dado quando participa das “Conferências Democráticas do Cassino Lisbonense”. Sua conferência sobre “O Realismo como Expressão de Arte” foi, segundo Saraiva e Lopes, “um enfático e provocativo acto de polémica anti-romântica, uma declaração de ética

---

<sup>5</sup> Proudhon: conhecido como o “pai do anarquismo”, fincou seus estudos filosóficos na propriedade, chegando à conclusão de que toda “propriedade é um roubo”. Para ele, cada indivíduo deveria ter a posse daquilo que produz e a sociedade apenas regulamentaria tal produção. <[http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/Anarquismo\\_no\\_sec\\_XIX.pdf](http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/Anarquismo_no_sec_XIX.pdf)> Acesso em 10/09/2012.

social proudhoniana, ‘revolucionária’ e científica” (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 862). Em *As Farpas*, publicações mensais assinadas por Eça e Ramalho Ortigão entre os anos de 1871 e 1872, vemos claramente essas críticas citadas acima. Ainda segundo Saraiva e Lopes,

O primeiro texto queirosiano para *As Farpas*, de junho de 1871, é uma radical condenação de todos os aspectos da vida social portuguesa do tempo, em que apenas se verificaria “o progresso da decadência” – desde o sistema parlamentar da Carta aos partidos, à religião burocratizada pelo Estado, à Coroa, a um funcionalismo hipertrofiado (que seria o sucedâneo do velho “caldo de portaria” para indigentes), à imprensa, à poesia (produto de “pequenas sensibilidades, pequeninamente contadas por pequeninas vozes”), ao romance sentimental (“apoteose do adultério”), ao teatro (traduzido ou plagiado do francês) (...). (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 862)

Uma das maiores preocupações queirosianas já aparecia n’ *As Farpas*: a educação da mulher burguesa, cuja preparação era voltada para o casamento rico, a ociosidade do lar, a beatice e as fantasias sentimentais. Em *O Primo Basílio*, vemos que ou a mulher ocupa esses papéis desenhados para ela ou não encontra lugar para si na sociedade.

Entre 1866 e 1867, publicou artigos e crônicas na *Gazeta de Portugal* que, postumamente, foram reunidas no volume *Prosas Bárbaras*, já apresentando elementos característicos do estilo queirosiano. O público estranhou seus textos, pois “não estava preparado para o novo estilo literário do autor, fantasista e familiarizado com a recente literatura em francês.” (SARAIVA; LOPES, 1996, p.856).

O que diziam ser essa “novidade” da escrita compreendia desde os elementos da fase final do Romantismo, como, por exemplo, a imaginação desenfreada, mencionada por Saraiva e Lopes como estilo “fantasista”, até a linguagem com frases simples e diretas e com intenso emprego de adjetivações, esta sim uma característica inovadora presente em toda obra de Eça.

Durante alguns meses, a publicação desses textos foi interrompida e Eça passou a se dedicar a um outro jornal, *O Distrito de Évora*, de oposição política. Seu lado imaginativo, lírico e humorístico deu lugar a um escritor crítico, exaltando as doutrinas proudhonianas, como a defesa do proletariado e dos camponeses, a importância da tríade família-educação-trabalho, dentre outras. Esses assuntos continuarão em evidência na sua obra, não mais, porém, da forma didática e polemista que se vê aqui. O amadurecimento de sua escrita fará com

que seu olhar fique cada vez mais distanciado, mas nem por isso menos crítico ou menos irônico. A sociedade oitocentista portuguesa terá nele sempre o seu mais fiel e, quem sabe, mais lúcido crítico.

É nessa época também que são escritos os episódios de *A Capital*, narrando de forma bem crítica a vida burguesa dos jovens universitários de Coimbra.

Seu primeiro romance publicado foi *O Crime do Padre Amaro*<sup>6</sup>, em 1874, porém, como passou por um processo de publicação bastante ímpar, sua edição considerada definitiva data de 1880, naquela que seria a terceira edição. A primeira teria saído sem que Eça tivesse revisto as provas tipográficas e ele considerava esta uma etapa fundamental do seu trabalho. Em 1876 ele fez uma revisão que resultou num volume bastante alterado, mas a de 1880 foi ainda maior. Esta reedição apresentou o livro a um público leitor maior do que o de 1874, pois agora já havia sido editado também seu segundo romance que foi um enorme êxito editorial na época, *O Primo Basílio*. Com este último, Eça começa a desenvolver seu projeto mais ambicioso: o de escrever um conjunto de textos que constituíssem um painel crítico da sociedade portuguesa de sua época – as *Cenas da Vida Portuguesa* ou *Cenas Portuguesas*. Desse projeto fizeram parte *O Primo Basílio* e, posteriormente, *Os Maias*, mas como uma coletânea de textos que se tornassem uma crônica de costumes da época, essa ideia foi abortada pelo próprio Eça, que, numa carta a Ramalho Ortigão, em 1878, reconhece que não conseguirá levar seu plano a cabo, pois “um artista não pode trabalhar longe do meio em que está a sua matéria artística”<sup>7</sup>. Isso se deu porque Eça era cônsul de Portugal fora do seu país desde 1872, quando foi para Havana. Passou a maior parte do tempo como diplomata em países como Inglaterra e França, retornando sempre por pouco tempo a Portugal. Certamente esse foi o elemento motivador para que ele deixasse de lado o projeto das *Cenas*. *Os Maias*, publicado em 1888, representa a culminância do projeto (também) falhado das *Cenas*: nessa que é considerada por muitos a sua obra-prima, Eça conseguiu realizar, ainda que não como planejara inicialmente, uma apresentação panorâmica da alta sociedade portuguesa da época, com todas as suas especificidades.

---

<sup>6</sup> Houve, em 1870, a publicação de *O Mistério da Estrada de Cintra*, mas esta “pseudo-reportagem jornalística”, como chamou Saraiva e Lopes (1996, p. 862) é considerada a primeira tentativa ficcional. Tomaremos como primeiro romance *O Crime do padre Amaro*.

<sup>7</sup> Apud REIS, Carlos. < <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/bases-tematicas/figuras-da-cultura-portuguesa/1284-eca-de-queiros.html> > Acesso em 22/11/2012.

Buscando fazer com seus textos um retrato da sociedade portuguesa de sua época, Eça conseguiu retratar as “Cenas” mesmo que não tenha atingido seu propósito por completo. Apresentou as cenas da vida religiosa em *O crime do Padre Amaro*, as cenas da vida familiar em *O Primo Basílio* e as cenas da vida romântica, como ele próprio chamou utilizando, mais uma vez, as tintas da ironia, n’ *Os Maias*.

Temos, então, uma primeira fase de sua produção, a que correspondem suas primeiras produções jornalísticas, uma segunda fase, que corresponde a suas produções romanescas, com destaque para o projeto falhado das *Cenas da Vida Portuguesa* e a terceira fase, que representa aquilo que os críticos convencionaram chamar de sua maturidade. Eça teria, de acordo com alguns críticos, se reconciliado com Portugal. A ironia, antes ferina, ácida e destrutiva, daria lugar a uma ironia construtiva e até simpática por esse país ao qual ele sempre criticara ferozmente. O uso do futuro do pretérito aqui serve apenas para marcar que, apesar de ser bastante recorrente essa ideia de um Eça reconciliado, não seguimos por esta linha.

Os textos publicados nessa época são a *Correspondência de Fradique Mendes*, na *Revista de Portugal*, em 1889-90 e *A Ilustre Casa de Ramires*, na *Revista Moderna*, em 1897, que foram editadas como livro apenas postumamente, sem passar por todo o processo de revisão o qual Eça tanto valorizou. Sua produção nesse período fica bastante dispersa, colaborando para jornais brasileiros e portugueses, além de ter fundado e dirigido a *Revista de Portugal* de 1889 a 1892.

Eça era, para o seu tempo, o que os autores de telenovelas e minisséries são hoje para o nosso: fonte de entretenimento. Os jornais eram o veículo em que os textos circulavam para o maior número de pessoas, e posteriormente tais textos eram elencados em um livro.

(...) não há texto fora do suporte que o dá a ler (ou a ouvir), e sublinhar o fato de que não existe a compreensão de um texto, qualquer que ele seja, que não dependa das formas através das quais ele atinge o seu leitor. Daí a distinção necessária entre dois conjuntos de dispositivos: os que destacam estratégias textuais e intenções do autor, e os que resultam de decisões de editores ou de limitações expostas por oficinas impressoras. (CHARTIER, 1999, p. 17).

Se estamos diante de dois textos em dois suportes distintos, há de se analisar tais suportes, sob pena de não se conseguir compreender os textos. Dessa maneira, torna-se importante destacarmos o papel do livro na vida social do século XIX, bem como o respectivo papel da televisão no século XX.

## 2.3

### Livro, leitor e leitura no século XIX

Desde o século XVII, segundo Saraiva e Lopes (1996), um público diferenciado do chamado “público de salão” começa a se manifestar. O interesse pelo livro impresso aumenta, fazendo com que a tipografia, no século XVIII, inicie um processo gradual de aperfeiçoamento. No início do século XIX, a impressão passa a ser feita numa imprensa a vapor, tornando a tiragem mais rápida. As primeiras bibliotecas ambulantes e os gabinetes de leitura surgem nos séculos XVIII e XIX, graças ao progresso das técnicas de imprensa e ao interesse despertado pela leitura no público de então.

No início do século XIX, em Londres, cidade que somava um milhão de habitantes, já se contabilizavam oito jornais diários da manhã e oito da tarde, além de várias publicações semanais. Como tanto os jornais como os livros eram bastante caros, isso explica a quantidade de bibliotecas e gabinetes de leitura nessa época. O jornal só começa a ficar mais barato, também na Inglaterra, a partir de 1836.

Saraiva e Lopes continuam dizendo que o público foi se formando a partir da invenção e desenvolvimento da imprensa bem como pelo crescimento das camadas médias da população. Isso, no entanto, não excluía o público popular não-alfabetizado, pois muitas obras eram lidas oralmente, em círculos de ouvintes.

Paul Zumthor, na introdução de *A letra e a voz*, menciona três formas de oralidade: a *primária*, típica de grupos analfabetos, que não possuem contato algum com a escrita; a *mista*, que sofre influência externa da escrita; e a terceira, chamada *segunda*, que se refaz pelo papel e pela tinta. Desse modo ele distingue cultura escrita (a possuidora de uma escritura) e cultura letrada, na qual “(...) toda expressão é marcada mais ou menos pela presença da escrita” (ZUMTHOR, 1993, p.18).

Zumthor escreveu referindo-se à Idade Média, porém seu texto permite iniciar uma reflexão sobre as práticas culturais oitocentistas brasileiras e portuguesas<sup>8</sup>. Ainda que a escrita tenha se tornado uma realidade e despertado o interesse de grande parte da população da época, a oralidade não fora eliminada radicalmente; a escrita e o oral partilharam a cultura. O olho da maioria, não alfabetizada, não lia a palavra, mas lia imagens. Além disso, ouviam as vozes que, alternativamente, conduziam o texto impresso, nos círculos de leitura que mencionamos. A leitura ficava, então, numa interseção entre o visual e o auditivo, contatando diretamente o universo oralizado do leitor. Ainda era, portanto, um desafio para o século XIX a questão do leitor, pois o acesso aos textos escritos era bastante reduzido, diante do número grande de analfabetos e do alto preço dos livros e jornais.

A Igreja vinha, desde o século XVII, incentivando as mulheres a desenvolverem hábitos de leitura, uma vez que isso seria importante para a educação dos filhos. A escrita, porém, deveria fazer parte apenas do universo masculino, pois representaria uma espécie de liberdade de expressão inadequada para as mulheres. Além disso, a leitura e a escrita, como formas nobres de comunicação, também estão associadas ao poder e são utilizadas como instrumento de dominação. “Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem – ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua.” (BARTHES, s/d, p. 12) Se a língua, e conseqüentemente seu domínio escrito, são objetos “onde se inscreve o poder”, logo não podem ser utilizados pela mulher no século XIX.

Faz-se necessário, de qualquer modo, habituar a sociedade burguesa oitocentista ao consumo do jornal e do texto impresso, para que este pudesse circular, e criar, assim, um público leitor de fato, habituado à leitura.

Segundo Lajolo e Zilberman:

Disso resultaram duas noções: de um lado, a noção de público, massa coletiva e anônima que, não obstante o anonimato, pode ter vontade própria e direção definida, incidindo em linhas de ação que a literatura, em parte ou no todo, acata ou não; de outro, a noção de leitor, indivíduo habilitado à leitura, com preferências demarcadas, figura que o escritor busca seduzir, lançando mão de técnicas e

---

<sup>8</sup> Brasil e Portugal, apesar de distantes geograficamente, mantinham os mesmos padrões de leitura, com índices de analfabetismo e público leitor basicamente iguais. Apesar de Portugal ser um país europeu, sempre foi considerado atrasado em relação aos demais países. (RAFAEL, 2011)

artifícios contabilizados pela crítica e história da literatura. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1996, p.9).

Os escritores, conforme as autoras salientam, precisavam seduzir seus potenciais leitores, pois, apesar de haver um interesse por esse universo que se descortina, o novo quase sempre também repele. Os escritores precisavam traçar, portanto, padrões buscando despertar nos leitores o gosto pela leitura e a boa aceitação dos textos na época.

A figura do leitor tornara-se tão importante no século XIX que sempre encontramos nos romances oitocentistas cenas de leitura. Não poderia ser diferente em *O Primo Basílio*. Já no primeiro capítulo, o narrador menciona as “preferências demarcadas” de Jorge e de Luísa: Jorge está lendo um volume de *Luís Figuier*<sup>9</sup> e admirava, além deste, *Bastiat* e *Castilho*<sup>10</sup>. Luísa, ao ler o jornal, interessa-se pelas colunas sociais (é por meio da leitura que fica sabendo do retorno de Basílio) e pelos anúncios, mas seu prazer maior é a leitura de romances românticos.

E saltando na ponta do pé descalço, foi buscar ao aparador por detrás de uma compota um livro um pouco enxovalhado, veio estender-se na *voltaire*, quase deitada, e, com o gesto acariciador e amoroso dos dedos sobre a orelha, começou a ler, toda interessada.

Era a *Dama das camélias*. Lia muitos romances; tinha uma assinatura, na Baixa, ao mês. Em solteira, aos dezoito anos, entusiasmara-se por *Walter Scott* e pela Escócia; desejara então viver num daqueles castelos escoceses (...). Mas agora era o *moderno* que a cativava: Paris, as suas mobílias, as suas sentimentalidades. (...) (QUEIRÓS, 2004, p. 20)

Era por intermédio da leitura que Luísa, para usar o lugar-comum, viajava. Estava sempre absorta num universo que não era o seu, de “burguesinha da Baixa”. O livro a entusiasmava e cativava. Era essa a interação entre o texto e seu leitor que buscava o autor do século XIX. Além disso, como o próprio romance também deixou claro, havia leituras específicas para o homem e para a mulher.

Romances eram tidos como adequados para as mulheres por serem elas vistas como criaturas em que prevalecia a imaginação, com capacidade intelectual limitada, frívolas e emotivas (...) era a antítese da literatura prática e instrutiva, próprias para os homens (LYONS, 2002, p. 172)

<sup>9</sup> Escritor e médico francês, escrevia textos científicos. (cf. nota do editor de *O Primo Basílio*).

<sup>10</sup> Bastiat foi um economista francês que defendia a liberdade do trabalho e o livre comércio. E Castilho era um escritor romântico português de “espírito clássico e arcaizante”. Jorge apresentava-se, portanto, como um leitor conservador. (idem).

Apresenta-se neste período, então, uma leitura direcionada ao público masculino e outra voltada para o público feminino. Nesta última, imperavam os romances, porque se acreditava que este tipo de narrativa, superficial e sentimentalista por excelência, serviria para entreter sem deformar as mentes femininas. As leituras científicas de Jorge explicam-se pelo fato de ele ser um homem das ciências: é engenheiro. Já Luísa, “frívola e limitada”, como aliás o seriam todas as mulheres, debruça-se sempre sobre os romances. E apesar de estes serem considerados os textos adequados para a mulher oitocentista, Eça vai mostrar em seu texto que a narrativa romântica deforma o espírito dessas mulheres, fazendo com que elas busquem todo o tempo aquilo que é o oposto do real: o *ideal*.

Desde sempre, ao entrar em contato com o texto, cada leitor imprime sua própria marca na leitura. Como diz Zilberman:

Nenhum leitor absorve passivamente um texto; nem este subsiste sem a invasão daquele, que lhe confere vida, ao completá-lo com a força de sua imaginação e poder de sua experiência. Como essas propriedades são, por sua vez, mutáveis, as leituras variam, e as reações perante as obras sempre se alteram. (ZILBERMAN, 2001, p. 51)

A leitura funcionava, para a leitora burguesa do século XIX, então, como um complemento para suas vidas ociosas e vazias. O texto completa o leitor, conforme salientou Zilberman, e isto vai ao encontro da descrição feita da cena de leitura de Luísa. Os entusiasmos e o interesse de Luísa eram despertados diante da leitura. Portanto, como exemplificado com a personagem em questão, nessa relação entre leitor e texto no século XIX, um depende do outro. O livro precisa do leitor para existir, e o leitor ganha vida a partir da experiência da leitura.

Antonio Candido (2002) afirma que a narrativa ficcional em prosa era a “maneira mais acessível e atual de apresentar a realidade, oferecendo ao leitor maior dose de verossimilhança e, com isso, aproximando o texto da sua experiência pessoal” (p. 40). Os hábitos de leitura que estavam se criando acabam por ser reproduzidos pelos personagens na narrativa, bem como os demais hábitos e costumes da sociedade burguesa da época. Era comum as personagens aparecerem sempre lendo os jornais da época, livros de exatas, revistas, romances. Isso é mais um indício da preocupação em educar o leitor para que este pudesse receber bem as obras literárias, possibilitando sua circulação.

A partir do século XX, a leitura vai perdendo espaço para os meios de comunicação audiovisuais. Os romances e até mesmo os jornais vão sendo substituídos, em larga medida, pelos programas de TV, como os telejornais e as telenovelas. A televisão, segundo Comparato:

introduziu uma nova concepção de tempo e espaço em sua reprodução do mundo. O espaço perdeu sua qualidade estática e passou a ser movimentado, incorporando as características do tempo histórico. O espaço-tempo pode parar, como nos 'close-ups', pode voltar ao passado, como nos 'flashbacks', pode dar um salto e nos levar ao futuro (...) parece evidente a fronteira que separa a realidade concreta e ficção (...). (COMPARATO, 1996, p. 76)

Faz-se necessário, então, dar um passeio para além do texto literário com destino à televisão, veículo onde será exibida a minissérie *O Primo Basílio*, foco deste trabalho.

## 3

### A tela

#### 3.1

##### A televisão no século XX

A televisão é considerada hoje o mais difundido meio de comunicação de massa existente (segundo o IBGE, em 2009, 95,67% dos domicílios possuíam uma televisão<sup>11</sup> – mais do que o rádio, ainda segundo o IBGE, presente em 88,91% dos domicílios em 2008<sup>12</sup>). Estando presente em quase todos os lares brasileiros, a televisão precisa buscar um discurso capaz de atingir o maior número possível de pessoas e, para isso, “deve reduzir as diferenças ao mínimo, exigindo o mínimo de esforço decodificador e chocando minimamente os preconceitos socioculturais das maiorias” (BARBERO, 1997, p. 42). A TV, portanto, apesar da aparente miscelânea cultural, apresenta a sua diversidade calcada numa padronização da linguagem, que deve ser acessível para todo espectador do Brasil, sem que este necessite de nenhum tipo de conhecimento específico para entendê-la.

A história da televisão no Brasil inicia-se com a chegada ao Rio de Janeiro, em 1917, de Assis Chateaubriand, advogado e jornalista que iniciou um império da comunicação no país. Em 1950, este império compreendia o *Diário da Noite*, o *Diário de São Paulo*, a revista *O Cruzeiro* e a emissora de rádio *Tupi*. Naquele ano, Chateaubriand trouxe para o Brasil as primeiras câmeras de vídeo e os técnicos da rede americana de TV RCA para implantar a televisão no país. Em 18 de setembro de 1950 dá-se a inauguração da primeira emissora de TV brasileira: a PRF-3 TV Difusora (mais tarde TV Tupi de São Paulo) inicia suas transmissões.

Muitos programas migraram do rádio para a TV, como o jornal *Repórter Esso* e humorísticos como *PRK-30* e *Balança, mas não cai*. Fez-se, frequentemente, a adaptação dos textos originalmente orais para torná-los compatíveis com as exigências do meio audiovisual da televisão.

---

<sup>11</sup> <<http://seriesestatisticas.ibge.gov.br/series.aspx?vcodigo=PD282&t=domicilios-particulares-permanentes-posses-televisao>> Acesso em 16/11/2012

<sup>12</sup> <<http://seriesestatisticas.ibge.gov.br/series.aspx?vcodigo=PD281&sv=14&t=domicilios-particulares-permanentes-posses-radio>> Acesso em 18/11/2012

Até o final da década de 50, funcionavam as TVs Tupi, Record (1953) e Paulista (1952) em São Paulo; Tupi, Rio (1955) e Excelsior (1959) no Rio de Janeiro; Itacolomi (1956) em Belo Horizonte. Nesses primeiros dez anos da TV brasileira, o aparelho televisor ainda era um artigo de luxo. Em 1954, existiam 12 mil aparelhos no Rio e em São Paulo; em 1958, eram 78 mil em todo o país. (PATERNOSTRO, 1987, p. 26)

A guerra pela audiência começou na década de 1960, quando a TV assumiu seu caráter comercial e passou a disputar verbas publicitárias. Está nesse caminho até hoje, quando ainda tenta a (quase) qualquer preço seduzir e conquistar telespectadores. Bourdieu (1997) destaca a pressão econômica que é exercida sobre a televisão. Acontece com ela o contrário do que acontecia com os escritores de vanguarda do século XIX e, em grande parte, também com os escritores do século XX: para estes, “o sucesso comercial imediato era suspeito: via-se nele um sinal de comprometimento com o século, com o dinheiro... Ao passo que hoje, cada vez mais, o mercado é reconhecido como instância legítima de legitimação.” (BOURDIEU, 1997, p. 37) Em se tratando da televisão, tanto mais audiência um programa tem, mais satisfeitos ficam os seus produtores, uma vez que quem sustenta a televisão são as cotas de publicidade. Se os índices de audiência forem altos, o valor cobrado pela publicidade exibida durante esse programa será bastante alto, e o contrário também acontece. Bourdieu continua dizendo que “por meio do índice de audiência, é a lógica do comercial que se impõe às produções culturais.” (BOURDIEU, 1997, p. 38) Para ele, essa inversão não seria positiva, uma vez que, em vez de serem criadas obras para satisfazer aos anseios do público, seria criado um novo público para as obras que interessam à TV.

O que se deve levar em conta, porém, é o que verbalizou o crítico Antonio Candido:

Tanto quanto os valores, as técnicas de comunicação de que a sociedade dispõe influem na obra, sobretudo na forma, e, através dela, nas suas possibilidades de atuação no meio. Estas técnicas podem ser imateriais — como o estribilho das canções, destinadas a ferir a atenção e a gravar-se na memória; ou podem associar-se a objetos materiais, como o livro, um instrumento musical, uma tela. (CANDIDO, 2006, p. 41)

A obra de um escritor, portanto, sofre influência das técnicas de comunicação disponíveis para a sociedade. Renato Cordeiro Gomes aponta que os

autores preocupam-se desde o fim do século XIX com a associação entre mídia (bem como as suas tecnologias) e literatura. Ele afirma que

As novas tecnologias, assim, são tomadas não só como tema, conteúdo da expressão, mas condicionante de uma escrita ágil, sintética, que será pouco depois ponto programático de nosso modernismo de 22, que, em busca da instauração do novo, se propôs também a dialogar com a mídia. (...) Essa preocupação com a mídia se agudiza com o processo de modernização, com o impacto das novas tecnologias na percepção e na sensibilidade humanas, com o impacto provocado pela indústria cultural, pela comercialização em massa dos produtos culturais. (GOMES, 2002, p. 92, 93)

O suporte técnico, portanto, influencia a obra e isso não pode jamais ser esquecido ou relegado a segundo plano. Esse processo de modernização que acontece no início do século XX leva as artes produzidas nesse período a refletirem isso. Não custa lembrar que os movimentos de vanguarda valorizavam, dentre outras coisas, a velocidade, graças ao advento do automóvel. Essa rapidez não se dará apenas no campo do transporte. As novas mídias, dentre elas a televisão, são responsáveis por uma altíssima velocidade no tráfego de informações. “Em vista do alcance global instantâneo dos novos meios de visão e som, até mesmo o jornal é vagaroso.” (MCLUHAN, 2011, p. 168) Desde a década de 1960, McLuhan ressalta que o mundo contemporâneo funciona como se fosse uma única cidade, devido ao alcance imediato das mais variadas notícias e produtos culturais oriundos de qualquer lugar. A TV busca suprir nossos anseios dando-nos o pão e o circo de que desejamos: temos nela tudo – informação, formação e diversão – rápida e bem palatável, de fácil acesso e inteligibilidade por e para todos.

Voltando à história da televisão, é relevante aqui ressaltar que, no início dos anos 1960, dois programas fizeram bastante sucesso: a transmissão ao vivo da inauguração de Brasília e a primeira adaptação televisiva brasileira a partir de um texto literário de que se tem notícia: a feita por Dionísio de Azevedo para a TV Vanguarda de *Hamlet*, de Shakespeare. A adaptação, portanto, está na história da TV desde o início. Bourdieu afirma que, nesta época, “o fenômeno mais importante, e que era bastante difícil de prever, é a extensão extraordinária da influência da televisão sobre o conjunto das atividades de produção cultural” (BOURDIEU, 1997, p. 51). E mais uma vez isso faz voltar o nosso olhar para a adaptação, que segundo Bonassa (apud OLIVEIRA, 2004), citado no início desta

análise, é uma “mania” dos redatores atuais, ou seja, a TV toma de empréstimo um produto cultural específico – no caso, um texto literário – e cria o seu próprio produto cultural a partir da adaptação – a minissérie ou a novela. E ainda faz isso sofrendo “mais do que todos os outros universos de produção cultural a pressão do comércio, por meio dos índices de audiência” (BOURDIEU, 1997, p. 52).

A televisão representou, para o século XX, o mesmo papel representado pelo jornal no século anterior: se antes os folhetins eram a produção artística mais popular, buscando atrair um número cada vez maior de leitores, as novelas, minisséries e seriados televisivos, no século XX, tomaram para si tal função. Com a diferença de que a TV atinge um público inimaginável para o livro. Enquanto na Europa do século XIX, o livro foi o produto de ficção voltado para as massas, no Brasil esse papel é ocupado pela televisão no século XX.

A grande questão que se impõe à televisão é como manter os telespectadores atentos e imóveis diante dela. Na leitura, não há interrupção, a não ser a feita pelo próprio leitor ao seu tempo. Na TV, os programas são interrompidos necessariamente por intervalos comerciais, que são o sustento financeiro dela. Como, então, evitar que a assistência mude de canal ou simplesmente desligue a TV? Nas telenovelas e nas minisséries, por exemplo, antes de cada intervalo tem-se um pequeno “gancho”, despertando a curiosidade do telespectador acerca do que há de vir, mesmo expediente utilizado ao fim dos capítulos, sendo que este “gancho” final precisa ser maior, uma vez que deve garantir o retorno da audiência no dia seguinte ou até na semana seguinte. Essa técnica é herança direta dos folhetins do século XIX, que, por serem originalmente publicados também em capítulos, precisavam reter o interesse do leitor para a próxima publicação. Ao serem reunidos em livro, no entanto, tais ganchos acabam por não exercerem mais a mesma função que antes, uma vez que ali estará reunido todo o conjunto dos textos anteriormente apresentados em capítulos<sup>13</sup>.

Há algo em comum, portanto, entre os textos literários de Eça de Queirós no século XIX e a teledramaturgia nos séculos XX e XXI: ambos encerram o mesmo objetivo para com o seu público-alvo, que é o entretenimento. A televisão utiliza-

---

<sup>13</sup> Não deixa de se assemelhar ao que acontece hoje em relação às produções televisivas. A minissérie *O Primo Basílio*, por exemplo, inicialmente foi exibida de terça a sexta num conjunto de dezesseis capítulos e agora foi lançada no formato de DVD, deixando que o público escolha quando e quantos capítulos irá assistir.

se de alguns formatos específicos na sua teledramaturgia para atingir tal fim, que são as telenovelas, os seriados, as minisséries e os episódios únicos, com começo, meio e fim. Renata Pallottini (1998) chama de *unitário* esse tipo de programa ficcional que é exibido apenas uma vez, com começo, meio e fim. A *minissérie* seria uma história fechada, mas dividida em capítulos de duração variável. Há minisséries com quatro capítulos e outras que duram três meses, mais parecendo uma mini-novela. Elas normalmente são exibidas nas redes televisivas brasileiras de terça a sexta-feira. Já as *telenovelas* são exibidas diariamente, podendo durar de seis a oito meses. Apesar de partir de uma sinopse escrita bem antes de ir ao ar, a telenovela vai sendo escrita à medida que vai sendo exibida. Os *seriados* apresentam episódios independentes, mas contém elementos comuns cuja finalidade é conferir unidade ao programa.

A minissérie, segundo Pallottini, seria uma obra fechada. Isto significa que seu desenrolar e seu desfecho não dependem da opinião do público, ao contrário do que acontece na telenovela.

Trata-se de um produto bem menos manipulável, em princípio, com possibilidades de marcas de autoria bem mais fortes que as demais ficções na TV. Por ser um formato muito mais fechado em termos estruturais, mais coeso, é certamente aquele que mais se aproxima dos ideais tradicionais de artisticidade assentados na profunda unidade estrutural do texto, na coesão interna e na pluralidade de leituras que abarcam os textos regidos pela primazia da função poética da linguagem. (BALOGH, 2002, p.129)

Como se trata, portanto, de um produto “menos manipulável” e “com possibilidade de marca de autoria bem mais forte”, a minissérie será o formato mais utilizado para receber as transcodificações de textos literários para a TV. Além disso, é interessante lembrar que as adaptações são acompanhadas normalmente de um aumento considerável na venda do livro que originou a minissérie. Por ocasião do lançamento da minissérie *O Primo Basílio*, por exemplo, a revista *Veja* publicou uma reportagem na qual apresentava a expectativa das editoras com o provável aumento nas vendas do romance: “Agora aproveitando a estreia da minissérie na televisão, seis editoras preparam novas fornadas da obra”.<sup>14</sup>

Desde sua inauguração, os programas de maior prestígio da televisão são as adaptações literárias. Nos anos de 1950, os teleteatros consistiam na encenação

<sup>14</sup>< [http://veja.abril.com.br/arquivo\\_veja/reportagem\\_10101988.shtml](http://veja.abril.com.br/arquivo_veja/reportagem_10101988.shtml)> Acesso em 29/11/2012. Reportagem publicada em 10 de agosto de 1988.

para o vídeo de alguma obra literária internacional. As telenovelas inicialmente também eram baseadas em textos estrangeiros. A primeira delas, 2-5499 *Ocupado*, era a adaptação para a TV brasileira de um texto argentino. Esse formato fez tanto sucesso que, na década de 1970, o horário das 18 horas passou a ser exclusivo para adaptações de textos literários nacionais. A partir da década seguinte, as adaptações passaram a ser em sua maioria em forma de minisséries, exibidas geralmente após as 22 horas para um público considerado diferenciado.

Trata-se de um formato inserido num horário (22h) do mosaico de programação que se dirige a um público mais exigente e com mais opção de lazer que o público cativo. Em princípio, a minissérie é mais fechada do que a novela, e há uma oportunidade maior de o roteirista aprofundar-se sobre os episódios e criar equilíbrio maior entre enunciados de estado e de fazer. (BALOGH, 2002, p.61).

A televisão está na casa da quase totalidade da sociedade, ocupando o tempo que antes era gasto com lazer, trabalho ou mesmo formação e contato social do indivíduo. Todo tipo de informação é obtido, a partir da segunda metade do século XX, com a televisão, além, é claro, de exibir também programas de ficção, baseados ou não em textos literários. A TV passa a ocupar, para grande parte da população, o lugar que poderiam ter o jornal e o livro. As notícias e a ficção ficam à distância apenas de um botão para o telespectador. Isso nos faz retornar à leitura de Paul Zumthor a respeito da leitura. Em determinadas sociedades, a leitura nunca se dissociou da oralidade e a televisão é uma prova concreta de que os meios audiovisuais são de extrema validade desde sempre. Se antes a leitura era realizada em voz alta e não se concebia que pudesse ser feita de outra forma, com o advento da televisão um outro valor surgiu, uma linguagem outra se faz presente e passa-se a conjugar a imagem e a voz advindos em um veículo uno. No Brasil, a televisão desempenhou um papel fundamental de difusão de obras ficcionais.

Se nos países europeus – sobretudo França e Inglaterra – o livro ainda no século 19 foi veículo de uma produção ficcional voltada para as massas, no Brasil teria havido uma passagem direta de um estágio de comunicação oral para um estágio de comunicação eletrônica, sem estágio na cultura escrita. (GUIMARÃES, 1995, p. 1)

Isso leva a pensar sobre as peculiaridades do público leitor e do processo de difusão da leitura no Brasil. Se, em meados do séc. XIX, por um lado, boa parte da população era iletrada ou analfabeta (cf. ALENCAR, 1996), por outro lado, também foi nessa época que se inaugurou, na capital do Império, o Real Gabinete

de Leitura. Esse evento é um forte indício da existência de um público leitor, ainda que não brasileiro, mas formado pelos portugueses que aqui residiam.

E o foco de interesse neste momento de nossa análise está justamente nas idiossincrasias desse quadro específico de leitura e de leitores (Brasil, nos séculos XIX/XX). Tomando por pressupostas todas as filigranas mais intimamente ligadas aos estudos sociológicos, ou históricos, ou a ambos, e atendo-nos às marcas dessas questões no literário *stricto sensu*, é lícito pensar numa analogia entre o panorama sociocultural e político-econômico na Inglaterra (do séc. XVIII) descrito por Ian Watt (2010), e o verificado em nosso país no período já assinalado.

Segundo Watt (2010), a ascensão econômica da burguesia industrial e o surgimento e consolidação da classe operária nos centros urbanos (processos concorrentes, embora com ritmos e proporções bastante diferentes, é claro) foram os fatores decisivos para o advento do romance como expressão literária daquele tempo e daquela sociedade. O “realismo formal” romanesco produzira, como nenhum outro gênero anterior, um efeito estético por meio do qual tanto o burguês quanto o proletário se viam fielmente representados nas páginas dos romances de Fielding, Defoe e Richardson. Foi esse aspecto estético a principal causa promotora da “Ascensão do romance” (cf. WATT, 2010).

Ainda no tocante a essa íntima relação entre o romance e as classes sociais na Inglaterra setecentista, vale lembrar a prevalência da função referencial da linguagem no romance: “(...) o gênero funciona graças mais à apresentação exaustiva que à concentração elegante”, e isso “explicaria por que o romance é o mais traduzível de todos os gêneros (...)” (WATT, 2010, p. 32).

Os primeiros romances europeus chegam ao Brasil já nos oitocentos (e os primeiros por aqui produzidos também são dessa época), quando por estas terras ainda não havia a tensão entre a burguesia e o proletariado, certamente. Nossa sociedade escravocrata e agrária ainda demoraria um pouco para viver essa crise. Por isso não soa absurdo supor que a maioria do público leitor brasileiro no século XIX fosse formada por uma fatia bastante reduzida da população que vivia na sede do Reino Unido (após 1808): pequenos comerciantes, religiosos, e, sobretudo, portugueses recém-chegados à América, em função da vinda da Família Real, fugindo de Napoleão Bonaparte. Dom João VI, ciente de que sua estada forçada em terras brasileiras não seria curta, decidiu, além de abrir os

portos do Brasil às nações amigas, permitir a imprensa, facilitar a entrada de livros e fundar cerca de uma dezena de instituições de ensino técnico ou superior em todo território, no Rio de Janeiro e na Bahia (cf. RIBEIRO, 1998). A quase totalidade dos escravos, porém, era analfabeta; boa parte dos negros e mulatos forros também; idem em relação aos indígenas. É por isso que Guimarães (1991) afirmou ter o Brasil passado diretamente do estágio da cultura oral para o da cultura audiovisual, pois mesmo durante o século XIX, quando a leitura se estabeleceu de fato nas sociedades ocidentais letradas, o público leitor brasileiro ainda era bastante reduzido, em função das nossas especificidades históricas.

Vera Figueiredo, a propósito das adaptações de textos literários para o cinema, afirma o seguinte:

Neste quadro, a literatura não era apenas um repositório de histórias e técnicas narrativas a que o cinema poderia recorrer; era, assim como as outras artes mais antigas, também um exemplo a seguir no que diz respeito ao processo de constituição de um campo autônomo: ou seja, tratava-se, para o cinema, de alcançar o patamar de “dignidade cultural” que a literatura havia alcançado ao afastar-se, tanto das narrativas populares, quanto da insipiente cultura de massa sujeita à lógica do mercado. (FIGUEIREDO, 2010, p. 16)

O cinema e, da mesma maneira a televisão, utilizam-se dos textos literários, portanto, para atingir um outro patamar cultural. Essa relação acaba por ser uma via de mão dupla: a televisão ganha um outro *status* por exibir uma programação baseada num elemento da alta cultura, e o texto literário ganha visibilidade nunca antes vista por estar presente num veículo de cultura de massa.

Quando estamos diante de uma adaptação, um meio de comunicação acaba chamando a atenção do seu público para o outro. Os leitores da obra literária querem “ver” a adaptação do texto, enquanto que os espectadores da minissérie desejam ler o texto que a originou. A TV cumprirá um papel fundamental no país, que é o de democratizar um texto literário e torná-lo acessível a um público não necessariamente afeito à leitura<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Enquanto mais de 96% da população (e esse número é ascendente) possui TV em casa e usufrui dela, o número de leitores cai a cada ano: cerca de 50% da população brasileira em 2011 dizia ler nas horas vagas. Em 2007 esse percentual era de 55%. <<http://g1.globo.com/educacao/noticia/2012/03/numero-de-leitores-caiu-91-no-pais-em-quatro-anos-segundo-pesquisa.html>> Acesso em 19/11/2012

## 3.2

### Cultura erudita versus cultura de massa?

Nesse novo quadro comunicacional e tecnológico, vemo-nos diante de obras artísticas homônimas vinculadas em dois veículos diferentes: o livro e a televisão. Paul Zumthor (2001), ao fazer uma reflexão sobre a cultura e a literatura medievais, afirma que não se podem analisar as manifestações culturais apenas tomando por base os textos escritos: deve-se considerar também a música, o figurino, a oralidade e as imagens. Parafraseando McLuhan, ele diz que muitos intelectuais costumavam desprezar tudo o que remetesse à oralidade, pois esta teria um caráter popular, em oposição à cultura escrita, que seria a erudita. Ainda segundo Zumthor, mesmo que a oralidade seja referência para determinados grupos culturais, a escrita é a forma dominante de manifestação literária. O texto escrito teria mais “valor” e, dessa forma, representaria um contraponto à cultura oral. Forma-se assim uma oposição: a cultura letrada e erudita versus a cultural oral e popular.

Diante dessa análise, é como se o romance *O Primo Basílio* fosse o representante da cultura letrada e erudita e o seu simulacro, a minissérie, a representante da cultura popular e, por isso mesmo, algo menor. Zumthor, no entanto, faz em seu texto uma profunda e fundamentada defesa da voz, que, segundo ele, é “um fator constitutivo de toda obra que, por força de nosso uso corrente, foi denominada ‘literária’.” (ZUMTHOR, 2001, p. 9) A divisão entre culturas existe, mas a hierarquia entre elas, não deveria existir.

Apesar de toda essa fundamentação teórica que defende as produções contemporâneas e as apresenta como algo extremamente positivo, as próprias emissoras de televisão, ao veicularem adaptações, buscam sempre associá-las aos autores dos textos literários adaptados, como se a qualidade daquela obra estivesse necessariamente ligada à obra escrita e considerada erudita.

Umberto Eco (2006) apresentou, desde a década de 1960, as duas vertentes críticas que encontramos a respeito da cultura de massa: os “apocalípticos” e os “integrados”. Segundo ele, para os apocalípticos, a cultura de massa “torna-se o sinal de uma queda irreversível, ante a qual o homem de cultura (último supérstite da pré-história, destinado a extinguir-se) pode dar apenas um testemunho extremo” (ECO, 2006, p. 8). Já os integrados diriam que:

Já que a televisão, o jornal, o rádio, o cinema e a estória em quadrinhos, o romance popular e o Reader's Digest agora colocam os bens culturais à disposição de todos, tornando leve e agradável a absorção das noções e a recepção de informações, estamos vivendo numa época de alargamento da área cultural, onde finalmente se realiza, a nível amplo, com o concurso dos melhores, a circulação de uma arte e de uma cultura “popular”. (ECO, 2006, p. 8, 9)

Eco, portanto, resume as duas visões distintas que se apresentam sobre a cultura de massa: uma apocalíptica, e a ironia da escolha do nome já fala por si, e outra integrada. E ele continua dizendo que a “imagem do Apocalipse ressalta dos textos *sobre* a cultura de massa; a imagem da integração emerge da leitura dos textos *da* cultura de massa.” (ECO, 2006, p. 9)

Não podemos esquecer que “toda modificação dos instrumentos culturais, na história da humanidade, se apresenta como uma profunda colocação em crise do ‘modelo cultural’ precedente”. (ECO, 2006, p. 34) Isto é, sempre se instaura uma crise diante da modernização dos meios de transmissão da cultura. Até mesmo a escrita já fora alvo de críticas.

Para reconsiderar um pouco desse caminho, será útil lembrar que em *Fedro*, Platão objetou que o aparecimento recente da escrita iria revolucionar a cultura para algo pior. Alegou que ela iria trazer a reminiscência no lugar do pensamento e o aprendizado mecânico ao invés da dialética verdadeira da indagação viva da verdade mediante o discurso e a conversação. (MCLUHAN, 2011, p. 168)

Alfredo Bosi, em um artigo chamado “Cultura brasileira e culturas brasileiras”, começa seu texto dizendo que estamos acostumados a falar em cultura brasileira no singular, como se houvesse uma única maneira de o povo brasileiro manifestar-se culturalmente. Se, no entanto, entendemos cultura como “uma herança de valores e objetos compartilhada por um grupo humano relativamente coeso” (BOSI, 1993, p. 309), teríamos, no mínimo duas culturas: uma erudita, calcada no sistema educacional, e outra popular, basicamente iletrada.

A essas culturas limítrofes, Bosi acrescenta outras duas que, segundo ele, desenvolveram-se juntamente com a sociedade capitalista: a “cultura criadora” que, apesar de estar fora da Universidade, é idealizada por intelectuais; e a “cultura de massas”, também chamada de indústria cultural pelas suas relações com os sistemas de produção.

Umberto Eco aponta que, numa primeira leitura, poderíamos achar extremamente reprovável a associação entre a ideia de cultura e a de indústria. Então, apresenta-nos um exemplo de como a submissão de um modelo à indústria pode gerar bons frutos.

Mas tão logo alguém inventa a possibilidade de imprimir xilograficamente páginas de uma bíblia reproduzível em mais exemplares, sucede um fato novo. Uma bíblia que se reproduz num número maior de cópias custa menos, e pode chegar a um número maior de pessoas. E uma bíblia que se vende para mais gente não será uma bíblia menor? Daí o nome que toma de *bíblia pauperum* (...). A *bíblia pauperum* começa a submeter-se a uma condição que, séculos depois, alguém atribuirá aos modernos meios de massa: a adequação do gosto e da linguagem às capacidades receptivas da média. (ECO, 2006, p. 12)

Além disso, a indústria cultural não teria surgido com o advento da televisão, mas sim com os jornais, porque eles nada mais seriam do que um produto com um número fixo de páginas, publicado obrigatoriamente uma vez por dia, “no qual as coisas ditas não serão mais unicamente determinadas pelas coisas a dizer (...), mas pelo fato de que, uma vez por dia, se deverá dizer o tanto necessário para preencher tantas páginas”. (ECO, 2006, p. 14) A indústria cultural seria o que Eco chamou de “um sistema de condicionamentos, aos quais todo operador de cultura deverá prestar contas, se quiser comunicar-se com seus semelhantes.” (ECO, 2006, p. 14)

O chamado “homem de cultura” deveria, diante desta situação, não reclamar um retorno ao momento anterior, mas perguntar-se de que maneira este novo momento poderia alterar sua relação com a cultura.

Vale dizer que a vida cultural letrada, erudita, durante muito tempo se fez dentro das Universidades ou ao redor dela. O próprio Eça de Queirós começou seus questionamentos literários com um grupo de amigos na Universidade de Coimbra. Hoje, basta olharmos os suplementos culturais nos jornais de grande circulação no país e veremos que os artigos e demais textos publicados são escritos, em sua maioria, por professores universitários ou intelectuais de renome na Academia.

Essa cultura, porém, ainda é privilégio de uma minoria. Graças à indústria cultural, uma outra cultura é apresentada ao povo. E especificamente no Brasil, o veículo por onde isso mais se dá é a televisão.

No Brasil, a televisão é, de longe, o veículo de comunicação com maior força de penetração em todo o conjunto da população, representando também um de nossos grandes sucessos empresariais, inclusive no terreno das exportações. Enquanto veículo de comunicação, tem tido um papel essencial tanto na divulgação de valores, hábitos e estilos de vida quanto na formação de uma “opinião pública” de âmbito nacional. (PEREIRA, 2002, p. 165)

Independentemente de gênero ou classe social, os brasileiros chegam a casa e ligam a TV, seja para assistir à novela ou ao telejornal. Tanto quanto o livro, a televisão também nos faz repensar a sociedade. O diferencial desta última é seu alcance, muito superior ao do livro. Grande parte da população brasileira tem na TV sua principal (às vezes única) fonte de informação e formação. Além disso, ela é também a vitrine onde a sociedade se vê.

Apesar da aparente simplicidade, a televisão é um meio de comunicação bastante complexo. Isto se dá pelas características específicas da sua linguagem: mescla entre imagem e linguagem oral, utilização de fragmentos de fontes distintas, situações construídas a partir de simulações, realização artística de uma obra coletiva, além de, no caso em análise aqui, a transformação de uma obra de arte em um objeto de consumo – a tentativa de unir um produto da cultura erudita à indústria cultural.

Não se pode deixar de analisar que a percepção de realidade através de uma obra precisa levar em conta as mediações de cada época. As especificidades técnicas de um meio audiovisual influenciarão diretamente na releitura de uma obra escrita. A sociedade consumirá, por intermédio de um meio de comunicação de massa, um conteúdo literário transmitido por um suporte material relacionado às imagens e sons advindos de uma forma industrial de produção.

Não podemos mais, portanto, em pleno século XXI, dizer que tudo o que é produzido e exibido num meio de comunicação de massa como a TV significa uma cultura menor. Aliás, não podemos mais dizer que há culturas menores do que outras. O que temos, como bem definiu Bosi, são culturas diferentes, veiculadas em/por meios diferentes, mas valorosas em todas as suas especificidades. A TV deixou de ser apenas um meio de informação e passou a ser também meio de formação dos indivíduos. Nesse diálogo entre texto e linguagem audiovisual, quem ganha são os que usufruem deles.

### 3.3

#### Os leitores e os telespectadores

Apesar de os leitores e os telespectadores serem ambos os receptores das obras em análise aqui, é imprescindível destacar que a relação entre o leitor e o livro é bastante diferente da relação entre o telespectador e a minissérie. O leitor pode definir, por exemplo, quanto tempo gastará diante daquela obra, se lerá rápido, devagar, se seguirá o padrão e lerá seguindo a ordem estabelecida pelo autor do primeiro ao último capítulo ou se subverterá tudo isso, lendo de forma fragmentária ou começando pelo fim. Já o telespectador depende da mediação, que é a televisão. Ele acompanha capítulo a capítulo, diariamente. Não adianta ansiedade, pois o capítulo normalmente é interrompido no seu momento máximo de tensão para garantir o retorno do telespectador no dia (ou semana) seguinte. Enquanto a posição do leitor é ativa, com ele decidindo como e quanto vai consumir da obra, a do telespectador é, de certa forma, passiva, esperando quanto da obra será disponibilizada para ele.

Essa passividade, porém, não é total, uma vez que cabe à televisão, como já dissemos, seduzir o telespectador, já que ele pode, a qualquer momento em que a programação não lhe parecer atraente o suficiente, trocar de canal. Como a televisão é o meio onde a sociedade precisa se reconhecer, se o espectador não se reconhece ou não reconhece o outro, se o que é mostrado naquela tela não o conquista, ele muda de programa definitivamente ou até que uma outra cena substitua aquela que lhe desagradou. E o leitor? Segundo Flávio Aguiar,

Na literatura, os estímulos emotivos vêm após os leitores atravessarem uma verdadeira cortina de operações semânticas e sintáticas guiadas por signos, materializados em palavras e organizados em conceitos. Já no cinema (em certa medida poderíamos ampliar a ideia para TV), a presença da imagem visual desperta reações imediatas, incluindo as fisiológicas, com risos, lágrimas, descargas de adrenalina e outras. Além desses aspectos (...), poderíamos sublinhar também que a literatura, em nosso mundo de hoje, supõe um consumo íntimo e privado, embora seu estudo seja parte dos currículos escolares, enquanto o cinema supõe uma sala de ocupação coletiva e se abre para o contágio de reações coletivas: rir numa sala vazia é muito diferente de fazer o mesmo em uma sala lotada. Já a televisão fica no meio do caminho, pois seu consumo é predominantemente privado [...] (AGUIAR, 2003, p.120).

O leitor precisa, então, ultrapassar a barreira do signo linguístico para só aí apresentar as reações emotivas despertadas pelo texto. É fato que o leitor pode,

também, abandonar uma leitura em prol de outro texto ou até desistir dessa atividade. Porém, a leitura é uma atividade que exige uma maior capacidade de concentração que assistir à TV e isso, apesar de parecer paradoxal, faz o leitor abandonar menos o livro do que o telespectador trocar de canal.

Além disso, é importante ressaltar também que a ficção televisiva utiliza-se de outros meios que não só a TV para se divulgar. Atualmente, há um verdadeiro sistema de informação nos jornais, revistas e sites da internet onde são divulgadas as “cenas dos próximos capítulos”, antecipando aquilo que ainda está por vir. Nenhum leitor quer que os capítulos seguintes do livro sobre o qual se debruça sejam revelados, mas muitos telespectadores buscam esse tipo de informação nos canais que costumam divulgá-la. Isso também marca mais uma diferença entre leitores e telespectadores.

Como a televisão e o livro são produtos da indústria cultural, é relevante lembrar suas relações com as questões mercadológicas. O IBOPE e as medições de audiência, bem como a aferição de vendas dos livros, são sempre mencionados. No caso da televisão, especificamente, há grupos de discussões contratados pelas próprias emissoras para analisar o andamento de determinado programa. Realizam-se pesquisas de opiniões, porque é fundamental saber se o público está gostando ou não do produto que está recebendo. O autor da obra televisiva, portanto, precisa conquistar permanentemente o telespectador.

A obra televisiva, para além da própria obra em si, conta também com todo um aparato específico do meio: são chamadas durante outros programas, trilha sonora, publicidade por ocasião do seu lançamento, além de comentários em outros programas da própria emissora. A televisão, portanto, tende a ter uma sustentação muito grande na auto-referencialidade. As informações da mídia impressa, ainda que bastante significativas em volume, são apenas um suplemento quase que desnecessário à própria TV. Hoje, no Brasil, a TV faz o programa e se incumbem também de promovê-lo em todos os horários cabíveis dentro de sua programação.

E o que dizer do livro? Ele também apresenta, hoje, uma série de discursos que o acompanham: resenhas, críticas, listas dos mais vendidos. A diferença principal é que nenhum desses textos é capaz de mudar a obra literária, uma vez que ela é entregue pronta, finalizada. Se a crítica for positiva ou negativa, nada mais poderá ser feito pelo autor, pois sua obra já foi dada a conhecer ao público

por completo. A televisão, no entanto, apresenta aquilo que se redefiniu como “obra aberta”, especificamente em se tratando de telenovelas, obras nas quais o gosto do telespectador costuma ser respeitado e a voz deste vai pautando o desenrolar da narrativa ficcional. Se um personagem cai no gosto popular, aumenta-se a sua participação. Ao contrário, se um personagem não se tornou querido pelo público, morre ou tem sua exposição diminuída.

Quando o espectador está diante de uma adaptação para a TV de um texto literário, é natural que ele tente encontrar os elementos do texto original na obra adaptada, se o conhece. Como também é natural sentir-se um pouco frustrado por não reconhecer as suas imagens, produzidas no ato inicial de leitura, naquela transcodificação.

Se a imagem, por sua própria natureza, possui um caráter analógico, ao ganhar movimento ela se tornou muito mais eficiente na representação do mundo real, deixando ao espectador menos brechas a serem preenchidas pela imaginação. A literatura, por sua vez, requer do leitor um exercício permanente de imaginação, a fim de conceber, visualmente, o que lhe é apenas apontado por meio de palavras. (OLIVEIRA, 2004, p. 44, 45)

Deve-se lembrar, também, que o autor da adaptação foi, antes de tudo, um leitor do livro adaptado. A adaptação seria, portanto, uma leitura dentre as várias possíveis. E voltando ao conceito de Jakobson, a adaptação é uma tradução intersemiótica, ou seja, é um texto verbal transposto para um outro de base não-verbal (ou de base mista, pois utiliza linguagem verbal e não-verbal). Seria impossível transpor integralmente o texto verbal, tal qual foi escrito, para uma obra em que se utiliza de uma outra linguagem.

Jorge Furtado (2003), cineasta brasileiro, numa palestra intitulada “A adaptação literária para cinema e televisão”<sup>16</sup>, diz que são dois os critérios que se devem levar em conta com relação à adaptação audiovisual: o critério técnico ou estético e o critério ético.

Quanto à estética, ele aponta três diferenças de um veículo para o outro. A primeira é que tudo, absolutamente tudo no audiovisual deve ser visível. E essa afirmação, aparentemente óbvia, é a obsessão do roteirista, mas não necessariamente a do autor de um texto literário. E ele cita como exemplos os

<sup>16</sup><<http://www.casacinepoa.com.br/as-conex%C3%B5es/textos-sobre-cinema/adapta%C3%A7%C3%A3o-liter%C3%A1ria-para-cinema-e-televis%C3%A3o>> Acesso em 09/12/2012

verbos pensar, sentir, querer, esquecer, lembrar, perceber, muito presentes nos romances, mas proibidas para o roteirista. Afinal, como tornar visível o pensamento de um personagem sem cair na facilidade de se usar, na narrativa audiovisual, um narrador? A literatura, por remeter a todo momento ao fluxo de consciência dos personagens, pode e deve utilizar tais verbos. A adaptação de um texto literário, por isso, já se inicia com uma impossibilidade típica da sua linguagem. O que fazer, então? Criar mecanismos para transpor para a tela o até então intransponível. No romance *O primo Basílio*, o narrador utiliza-se várias vezes de discurso indireto livre, apresentando os pensamentos e lembranças dos personagens. Como o autor da adaptação, Gilberto Braga, resolveu isso? Transformando o que era pensamento em uma conversa. Para citar um exemplo, quando Luísa vai ao Paraíso pela primeira vez, o narrador descreve o que seriam os seus pensamentos.

E estava muito nervosa; não pudera dominar, desde pela manhã, um medo indefinido que lhe fizera por um véu muito espesso, e bater o coração ao encontrar Sebastião. Mas ao mesmo tempo uma curiosidade intensa, múltipla, impelia-a, com um estremecimentozinho de prazer. – Ia, enfim, ter ela própria aquela aventura que lera tantas vezes nos romances amorosos! Era uma nova 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? Era para os lados de Arroios, adiante do Largo de Santa Bárbara; lembrava-se vagamente que havia ali uma correnteza de casas velhas... Desejaria antes que fosse no campo, numa quinta, com arvoredos murmurosos e relvas fofas (...)... Mas era num terceiro andar, – quem sabe como seria dentro? 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 decerto 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 decerto era como no romance de Paulo Féval. (QUEIRÓS, 2004, p. 145, 146)

Essa longa descrição, perfeita para o texto literário, em que vemos várias características de Luísa sendo apresentadas justamente pela escolha vocabular do autor, configura-se em uma dificuldade para o adaptador. Como deixar visível o interesse, a *curiosidade*, as sensações de Luísa? Gilberto Braga resolve criando uma cena em que Luísa conversa com Leopoldina, sua melhor amiga, sobre a carta que recebera de Basílio, convidando-a para ir ao Paraíso no dia seguinte. Na

cena da minissérie, acontece um diálogo entre Luísa e Leopoldina, e esta última pergunta:

- Onde fica esse tal de “Paraíso”?
  - Pro lado de Arroios, pertinho do Largo de Santa Bárbara, no terceiro andar. – Respondeu Luísa.
  - Que bairro mais feio! Só casas velhas, tristes.
- Luísa, com um olhar distante e expressão sonhadora, como uma mocinha romântica, talvez, diz:
- Talvez por fora, Leopoldina. Por dentro, com todo o requinte do Basílio, com seu bom gosto, tenho certeza de que vai ser igualzinho a um romance que li há pouco tempo, de Paul Féval. (Minissérie)

E aí começa a descrição tal qual a feita no romance. Ouve-se a voz de Luísa contando interessada, desejosa do encontro, e vê-se a imagem de sua chegada ao Paraíso. Nesta cena, o texto e a imagem exatamente contrária da que Luísa esperava, ilustram e tornam visível a desilusão de Luísa com seu amante nesse primeiro encontro no Paraíso. E esse é um exemplo de como o roteirista precisa valer-se de alguns expedientes típicos da narrativa audiovisual para fazer uma adaptação. Isso não significa ser menos fiel à obra, mas sim que em uma outra linguagem, em uma tradução intersemiótica, há de se fazer alterações.

A segunda diferença, continua Furtado, seria relativa àquilo que disse Umberto Eco: “toda a narrativa se apoia parasiticamente no conhecimento prévio que o leitor tem da realidade.” (apud FURTADO, 2003) Ou seja, o autor fornece os elementos para que o leitor crie o seu quadro imagístico daquela cena. Ele cita a primeira frase da *Metamorfose*, de Kafka, para dizer que, apesar de esta ser, a seu ver, a melhor primeira frase de romance que já lera, o roteirista tem de responder a detalhes que são pessoais, pois cada leitor constrói uma imagem para si através da leitura.

Já os cineastas - e os roteiristas - precisam fazer grande parte do trabalho do leitor. Qual a cor do inseto? É uma cama de madeira ou de metal? Qual a cor das paredes do quarto? Como é a luz do quarto? Há uma janela? A luz entra pela janela? Através da persiana ou através das cortinas? Como é o piso desse quarto? É de madeira ou está coberto por um tapete? A cama tem lençóis? Há outros móveis no quarto? Mesmo que muitas dessas perguntas sejam respondidas na sequência do livro o cineasta precisa imediatamente tomar essas decisões, adiadas pelo autor. Lendo, cada leitor cria suas próprias imagens, sem custos de produção e limites de realidade. É natural que se decepcione quando veja as imagens criadas pelo cineasta e diga: “gostei mais do livro”. (FURTADO, 2003)

A terceira e última diferença estética seria referente ao tempo da narrativa audiovisual. É o leitor quem decide quanto tempo levará na leitura, é o observador

que decide quanto tempo ficará olhando um quadro, mas “um filme de 1 hora e 32 minutos é visto por qualquer espectador em 1 hora e 32 minutos.” No caso da minissérie *O primo Basílio*, a obra teve de ser (re)construída em dezesseis capítulos, totalizando 10 horas e 24 minutos. O leitor poderia demorar o tempo que quisesse sobre a narrativa, mas o telespectador assistirá à minissérie no tempo determinado pelo roteirista.

Furtado aponta ainda outras diferenças, como o fato de o filme, e por extensão a minissérie, serem trabalhos coletivos, pois há, além do(s) roteirista(s), os atores, o diretor, o iluminador, o câmera, e todos os profissionais técnicos envolvidos na televisão e no cinema. Além disso, o espectador não precisa ser alfabetizado para entender uma obra audiovisual. O cinema e a TV são mais intuitivos. E o que ele chamou de mais importante: “o cinema não é só literatura”. Ao dizer isso, Furtado chama atenção para o caráter técnico do cinema, e da televisão, que envolve fotografia, teatro, música, dança, pintura e a própria literatura, criando uma linguagem que, como qualquer linguagem, está em constante transformação. Se o texto usa as palavras e um bom autor as escolhe com precisão, na narrativa audiovisual são muito mais diversificadas e numerosas as escolhas, por isso o trabalho não é mais de autoria uma, mas coletiva.

A propósito dos aspectos éticos da relação cinema e literatura, Furtado aponta que, inicialmente, acreditava-se que o cinema e a televisão suplantariam a literatura. Isso acontece, pois, apesar de o ser humano desde sempre se interessar por histórias, vide “As mil e uma noites” e Sherazade ter se livrado da morte pelo fascínio exercido por suas narrativas, o cinema acabou substituindo, em parte, a literatura. E isso alteraria a maneira de pensar da sociedade, pois o texto impresso exige o raciocínio do leitor, uma vez que ele precisará criar as imagens lidas no seu pensamento. As imagens da TV ou do cinema já nos chegam prontas, favorecendo um imediatismo que nem sempre é positivo.

Como já enfatizamos anteriormente, essa relação entre texto literário e os meios audiovisuais é complexa. No entanto, preferimos uma visão integrada à apocalíptica. Os livros são importantes, mas isso não faz dos outros veículos menos importantes. É preciso apenas saber o que esperar de cada um com a sua respectiva linguagem.

## 4

### Da página à tela

#### 4.1

##### **O Primo Basílio na página e na tela**

O romance *O Primo Basílio*, publicado em 1878, representou uma contundente reflexão crítica acerca da organização social burguesa de Portugal do século XIX. A narrativa se inicia assim:

Tinham dado onze horas no cuco da sala de jantar. Jorge fechou o volume de *Luís Figuiér* que estivera folheando devagar, estirado na velha *Voltaire* de marroquim escuro, espreguiçou-se, bocejou e disse:

– Tu não te vais vestir, Luísa?

– Logo.

Ficara sentada à mesa a ler o *Diário de Notícias*, no seu roupão de manhã de fazenda preta, bordada a *soutache*, com largos botões de madrepérola; o cabelo louro um pouco desmanchado (...). (QUEIRÓS, 2004, p. 15)

Vemos, nesse trecho inicial, elementos que antecipam o estilo da narrativa diante da qual estamos: um texto de uma fina ironia. O cenário que nos é apresentado é o retrato do tédio: às onze horas da manhã, após o almoço, o marido folheia *devagar*, na sua cadeira *velha*, um livro, *bocejando* e *espreguiçando-se*. Sua mulher encontra-se ainda de roupão de manhã e com o cabelo desmanchado. É, portanto, o retrato do ócio burguês. E é dessa maneira que Eça vai apresentar esse “episódio doméstico”, sem precisar carregar nas tintas, mas escolhendo precisamente os adjetivos para nos fazer enxergar a sociedade portuguesa tal qual ele enxerga. Isso é o que os críticos chamam de estilo, aquilo que torna a escrita daquele autor particular, individual, que imediatamente é relacionado à sua originalidade.

O estilo literário vai muito mais além do meramente verbal. Ter estilo não é possuir uma técnica de linguagem, mas ter uma visão própria do mundo e ter conseguido uma forma adequada para a expressão dessa paisagem interior. As palavras são, pois, mais alguma coisa do que o veículo de comunicação, por meio do qual o artista nos faz chegar a sua mensagem. Por detrás delas, implícita, misteriosamente presente, está uma apreensão total da realidade; uma atitude vital, uma concepção subjetiva do mundo, uma particular maneira de o simplificar, de o transformar, adaptando-o à personalidade, à própria maneira de o sentir, de “o pensar” por assim dizer. (CAL, 1953, p. 27)

Este estilo singular, para além da temática universal neste ambiente tão português, contribuiu para que Eça fosse traduzido e bastante lido no exterior, em especial no Brasil, originando inclusive uma crítica bastante contundente de Machado de Assis, publicada na Revista *O Cruzeiro*. Machado, utilizando de uma ironia bastante familiar a Eça, inicia seu texto elogiando muitíssimo o autor português. Menciona *As Farpas* e diz que seu estilo já era muito apreciado pelos brasileiros. Esperava que, diante de textos com tal qualidade, Eça tivesse uma carreira brilhante. Porém, o restante da crítica serve apenas para uma análise minuciosamente negativa de cada detalhe, tanto de *O crime do Padre Amaro* quanto de *O Primo Basílio*. Ambos são acusados de ser fruto de plágio. Tal acusação, especificamente referente ao primeiro romance, é completamente infundada, uma vez que, segundo o próprio Eça, *O crime* fora escrito em 1871, lido a alguns amigos em 1872 e publicado em 1874, enquanto que o livro pretensamente original, *La Faute de l'Abbé Mouret*, de Zola, fora publicado em 1875.

A crítica de Machado, porém, acabou funcionando como uma espécie de propaganda às avessas e o número de leitores de Eça só aumentou. Afinal, os leitores são, como Luísa, curiosos, e por certo desejaram conhecer esta obra alvo de tão feroz crítica.

Antonio Candido (2001) aponta que, desde o final do século XIX até a época de sua mocidade, eram muito presentes os escritos de autores portugueses da Geração de 70, em especial de Eça de Queirós. Apesar de, já naquela época, primeiros decênios do século XX, serem considerados representantes do passado, eram bastante lidos, principalmente nas cidades do interior, onde as “novidades” demoravam mais a chegar.

Eça era objeto de verdadeira mania por parte não apenas de quem tinha certa formação intelectual, mas de leitores mentalmente modestos, nas capitais, nas pequenas cidades, nas fazendas. As pessoas sabiam de cor trechos de seus livros, os seus personagens eram comentados como se fossem gente de carne e osso, os rapazes assumiam ou atribuíam os nomes deles: um era João da Ega, outro era Carlos da Maia, um terceiro era Jacinto, não faltando quem apelidasse algum vigário de cônego Dias e muito jornalista de Palma Cavalão. No ginásio, nas universidades, no círculo familiar faziam-se testes de conhecimento da sua obra: que e em que livro tinha no meio da calva um topete que lhe valeu a alcunha? Que personagem possuía um alfinete de gravata representando um macaco comendo uma pera? Quem era o barão d'Alconchel? Qual a gravata de André Cavaleiro quando vai jantar pela primeira vez na casa dos Barrolo? Um colega meu de

Colégio Universitário publicou, mal saído da adolescência, um livro intitulado *Personagens de Eça de Queirós*. (CANDIDO, 2001)

Candido explica esse crescente interesse pela obra queirosiana, na primeira metade do século XX, talvez devido ao que ele chamou de “*corpus* ideológico” representado por ela. A maneira de ver a história e a sociedade brasileira de então ter-se-ia tornado mais radical devido à influência daqueles textos. O “pessimismo em relação à marcha da sociedade e ao comportamento das suas classes dominantes” (CANDIDO, 2001) eram tônicas dos textos de Eça que bem serviam à sociedade brasileira da época. As críticas à Igreja Católica também fervilhavam entre os jovens contestadores brasileiros na época, pois a Igreja estava aliada aos poderes que desejavam derrubar. Portanto, apesar de os textos queirosianos serem calcados profundamente na sua historicidade, elencando personagens típicos da Portugal oitocentista, sempre despertaram interesse dos leitores brasileiros e despertam ainda hoje. De acordo com Isabel Pires de Lima,

ontem como hoje, cem anos após a sua morte, Eça é lido, relido e estudado por brasileiros e portugueses com idêntico interesse. Uma tal perenidade é sinal indiscutível da elevada dimensão artística e da atualidade da obra queirosiana. Exatamente porque produziu arte através da linguagem, obsessiva e penosamente trabalhada até ao último momento da publicação, é que Eça de Queirós se mantém atual e continuamos, brasileiros e portugueses, a lê-lo com paixão. A atualidade e a perenidade de um escritor decorrem sobretudo da capacidade de os seus textos gerarem sempre novos leitores, produzirem ao longo dos tempos novas interpretações, convidarem a constante revisitação. (LIMA, 2000, p. 69)

Daniel Filho, o diretor da adaptação de *O primo Basílio*, disse que o maior desafio em transpor para a tela de TV um texto literário como o de Eça, “um dos maiores autores de língua portuguesa”, foi o fato de filmar “algo que não era nosso”<sup>17</sup>, não era passado em um lugar que ele conhecesse profundamente, como o Brasil. A ideia da minissérie, surgida dois anos antes da sua exibição, só foi levada a cabo quando Daniel Filho chegou à seguinte conclusão: “Se os americanos filmam tão bem as obras inglesas, por que deveríamos ficar com medo de cruzar o Atlântico e buscar nossas raízes?”<sup>18</sup>

Essa ideia de retorno as “nossas raízes” vai ao encontro do que havia dito Antonio Candido com relação à leitura de Eça na época de sua juventude. Diante

<sup>17</sup> Comentário nos extras do DVD de *O primo Basílio*. Os comentários dos demais envolvidos na minissérie, como atores e cenógrafo, também foram tirados desse material. Quando a origem for diferente, será indicado aqui.

<sup>18</sup> < [http://veja.abril.com.br/arquivo\\_veja/reportagem\\_10101988.shtml](http://veja.abril.com.br/arquivo_veja/reportagem_10101988.shtml) > Acesso em 08/12/2012.

do presente enevoado em que se vivia na década de 1930, com regimes autoritaristas tomando conta de muitos países no mundo, inclusive do Brasil, textos que demonstravam claramente sua insatisfação com a sociedade vigente na sua época seriam leituras, não só obrigatórias, como também de aprendizado. A geração de Candido aprendeu com Eça a criticar, a questionar e a não se submeter aos valores que lhes eram impostos.

Os romances de Eça de Queirós, fincados temporalmente no século XIX, portugueses por excelência, representam, mesmo assim, o retorno as nossas raízes, pois somos frutos de Portugal, historicamente, mas, para além disso, apresentam um passado crítico a se resgatar, um momento de altíssima qualidade artística a se ter como modelo. Ainda hoje, ganham novas significações, além de despertarem o interesse de um grande número de estudiosos em vários cantos do mundo. Nosso trabalho é apenas mais um exemplo.

Os personagens do romance *O primo Basílio* aparecem despidos de toda e qualquer virtude. Os relacionamentos são motivados não pelo amor ou pela paixão, mas pela mediocridade e pela ociosidade em que os personagens se encontram. O casamento é alvo de questionamentos e o adultério, tema colocado em discussão desde o Romantismo, aqui aparece descortinado, sem o véu romântico que lhe cobria. Luísa trai não porque se apaixona, mas porque tem *curiosidade*. Esta será, aliás, a palavra que acompanhará o percurso de Luísa por toda a narrativa – e será, inclusive, a responsável por sua “punição” ao final, pois desde a narrativa bíblica sobre a criação do homem não é dado à mulher o direito de “conhecer”.

Outro aspecto relevante com relação aos assuntos contemplados no romance são as referências ao passado homossexual da personagem Leopoldina. “Íntima amiga” de Luísa desde a adolescência, Leopoldina é o oposto do que se espera das mulheres da época, representando, porém, mais uma personagem típica, aquela que não se conforma com o papel que lhe fora relegado. Casada, tem amantes e não se preocupa em escondê-los da sociedade. Além disso, revela com naturalidade suas experiências homoafetivas para Luísa, que também mencionou no início da narrativa que eventualmente se sentia atraída por Leopoldina. É por causa desse comportamento libidinoso e explícito que, no romance, Jorge, marido de Luísa, proíbe a entrada de Leopoldina em sua casa. Ele diz que é para evitar que os vizinhos comentem sobre essa amizade entre sua esposa, uma mulher

decente e honrada, e Leopoldina, a “Pão-e-queijo”, a “Quebrais”, a pecadora que não se arrepende. Luísa e Leopoldina representariam as esposas típicas da burguesia lisboeta oitocentista: a mulher honrada e decente e o seu oposto, a mulher que não inibe seus desejos e vive em busca da paixão.

A trama do romance é centrada no adultério de Luísa e na chantagem feita a ela pela empregada Juliana. As questões desencadeadas por tais atitudes não têm como objetivo demonstrar apenas a psicologia dos personagens, mas sim mostrar que seus comportamentos são determinados por mecanismos sociais. O acúmulo de bens das patroas, bem como a felicidade delas, despertam ódio e inveja em Juliana. Ela inveja o que as outras têm, e isso inclui, além dos vestidos e joias, um corpo saudável, um marido, uma posição social, tudo aquilo que a sua história de vida impede que ela tenha.

O casamento foi um dos alvos da crítica feroz de Eça. Segundo o ideário romântico, o matrimônio seria o ápice de felicidade para uma história de amor. Na narrativa queirosiana, nem o primeiro encontro do casal protagonista é narrado de forma sentimentalista: “Jorge queria comprar um cavalo, mas conheceu Luísa no Passeio, e daí a dois meses passava quase todo o seu dia na Rua da Madalena” (QUEIRÓS, 2004, p. 92). Ele apaixonou-se, não por Luísa, mas, de forma fetichista, por fragmentos de sua imagem: “pelos seus cabelos louros, pela sua maneira de andar, pelos seus olhos castanhos muito grandes” (QUEIRÓS, 2004, p. 17). Luísa, por sua vez, sequer se interessara por Jorge:

Ao princípio não lhe agradou. Não gostava dos homens barbados; depois (...) começou a admirar os seus olhos, a sua frescura. 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, confortável, sem receio de nada. Que sensação quando ele lhe disse: Vamos casar, hem! (...) Estava noiva, enfim! Que alegria, que descanso para a mamã! (QUEIRÓS, 2004, p. 23)

Luísa, então, não o amava, inicialmente não gostou de sua aparência, *mas* depois passou a admirá-lo. E as primeiras sensações ao ficar noiva foram alegria e também alívio, pois sua mãe poderia ficar despreocupada que a filha não ficaria mais solteira. Aliás, esse era um medo comum às mulheres no século XIX: ficar solteira. Como a mulher não tinha voz nem espaço na sociedade para além do espaço doméstico, sem casamento ela era uma verdadeira pária social.

O casamento era então uma espécie de favor que o homem conferia à mulher, o único meio de adquirir status econômico e social, pois aquela que não se casava era a mulher fracassada e tinha de se conformar à vida cinzenta de solteirona, acompanhando a mãe às visitas, entregando-se aos bordados infundáveis, à educação dos sobrinhos. (...) Mas, se não se casando a mulher via seu prestígio na sociedade diminuído, dedicando-se ao trabalho remunerado descia imediatamente de classe. Fora dos trabalhos de agulha, o ensino particular era a única oportunidade de que dispunha uma mulher de certo nascimento para ganhar a vida. (SOUZA, 2005, p. 90, 91)

A própria cerimônia de casamento é descrita da maneira mais “realista” possível, sem nada da idealização romântica. Até o cenário está turvo, renunciando que este matrimônio não terá um futuro promissor. Mesmo tendo casado de manhã, estava tudo tão escuro que “foi necessário acender luz para lhe por a coroa e o véu de tule” (QUEIRÓS, 2004, p. 23). O dia do casamento parecia a Luísa, quando se lembrava dele, sempre enevoado e como um sonho antigo. “Os sapatos de cetim apertavam-na. Sentira-se enjoada da madrugada (...). E tão cansada à noite naquela casa nova, depois de desfazer os seus baús!” (QUEIRÓS, 2004, p. 24).

Esse incômodo diante de sua nova realidade de mulher casada reflete-se também na figura de seu marido. O parágrafo seguinte inicia-se assim: “*Mas* era o seu marido, era novo, era forte, era alegre; pôs-se a adorá-lo. Tinha uma *curiosidade* constante da sua pessoa” (QUEIRÓS, 2004, p. 24 – grifos nossos). Iniciar este trecho com uma conjunção adversativa que introduz uma adjetivação elogiosa ao marido explicita que Luísa não estava satisfeita com o casamento desde o início. A adoração que diz sentir por Jorge nada mais é do que o sentimento que se obriga a ter porque se trata do seu marido. E mais uma vez vemos a presença da curiosidade: ela não tem amor, nem desejo, mas curiosidade que, segundo o dicionário, significa, dentre outras acepções, o “interesse por conhecer ou saber algo” (AULETE, 2009, p. 223). Luísa é a Eva do século XIX, busca conhecer. E como a personagem do texto bíblico, receberá como pagamento pelo pecado a morte.

Segundo Monica Figueiredo, “a travessia para a aquisição de qualquer forma de conhecimento é, sabemo-la bem, sempre custosa, e Luísa pagou um preço bem caro pela sua.” (FIGUEIREDO, 2011, p. 49) Figueiredo continua, dizendo que Luísa não pode ser tachada de superficial ou pueril. Pelo contrário, ela representaria uma coerência histórica e até seus planos de fuga dão conta

disso: nascem todos fadados ao fracasso, uma vez que partir era algo impossibilitado às mulheres da época. Cabia às mulheres oitocentistas a adaptação a dois modelos distintos de existência, embora paradoxais:

Um modelo de feminilidade burguesa que defendia a submissão feminina, os ideais de domesticidade, o casamento e a maternidade como predestinação; de outro a concepção do sujeito moderno burguês que defendia a autonomia do cidadão, a liberdade individual e o controle pessoal do destino. (FIGUEIREDO, 2011, p. 77)

É como se ao lado de cada um desses modelos se inscrevesse um gênero: o primeiro, é o modelo típico do feminino e o segundo, do masculino. Qualquer um que ousar usurpar ou tentar se apropriar do modelo pertencente ao outro, será punido, porque a sociedade oitocentista guarda lugares definidos para os seus membros.

## 4.2

### A construção dos personagens

Tão ou mais importante que o enredo deste romance são os seus personagens e a maneira com que foram construídos. A análise será centrada nas personagens femininas, por serem as desencadeadoras dos conflitos, além de serem também as mais relevantes para a apreciação da adaptação. Eça, em uma carta a seu amigo Teófilo Braga, apresenta assim o seu romance:

No *Primo Basílio* que apresenta, sobretudo, um pequeno quadro doméstico, extremamente familiar a quem conhece bem a burguesia de Lisboa; – a senhora sentimental, mal-educada, nem espiritual (porque cristianismo já o não tem; sanção moral da justiça, não sabe o que isso é), arrasada de romance, lírica, sobreexcitada no temperamento pela ociosidade e pelo mesmo fim do casamento peninsular que é ordinariamente a luxúria, nervosa pela falta de exercício e disciplina moral, etc., etc., – enfim a *burguesinha* da Baixa; por outro lado o amante – um maroto, sem paixão nem a justificação da sua tirania, que o que pretende é a vaidadezinha de uma aventura, e o amor grátis; do outro lado a criada, em revolta secreta com a sua condição, ávida de desforra; por outro lado a sociedade que cerca estes personagens – o formalismo oficial (Acácio), a beatice parva de comportamento irritado (D. Felicidade), a literaturinha acéfala (Ernestinho), o descontentamento azedo, e o tédio de profissão (Julião) e às vezes quando calha, um pobre bom rapaz (Sebastião). Um grupo social, em Lisboa, compõe-se, com pequenas modificações, destes elementos dominantes. Eu conheço vinte grupos assim formados. Uma sociedade sobre estas falsas bases, não está na verdade: atacá-las é um dever. (QUEIRÓS, 2004, p. 328)

Ao apresentar o romance, Eça na verdade apresenta os personagens que o compõem. Isto se dá porque não há uma divisão bem marcada entre personagens e enredo. Não sabemos se é o enredo que determina as atitudes dos personagens ou se é o contrário, o enredo só existe por causa das atitudes deles. As ações dos personagens são determinadas por suas qualidades, e por sua vez as mesmas ações, de maneira circular, acabam por também defini-los.

Luísa é assim descrita pelo narrador:

Mas a Luísa, a Luisinha, saiu muito boa dona de casa; tinha cuidados muito simpáticos nos seus arranjos; era aseada, alegre como um passarinho, como um passarinho amiga do ninho e das carícias do macho; e aquele serzinho louro e meigo veio dar à sua casa um encanto sério. (QUEIRÓS, 2004, p. 17)

Essa descrição é feita do ponto de vista de Jorge, logo após o casamento. Da mesma forma que ao apresentar Jorge, aqui o texto também começa com uma conjunção adversativa, porque Luísa igualmente tinha “poréns”. Além disso, ela é, na visão de seu marido, a *Luisinha*, como um *passarinho*, um *serzinho*, marcada sempre pelos diminutivos. O narrador pretende mostrar que as ações da personagem, no ambiente doméstico e posteriormente fora dele, são resultado do que o próprio Eça chamou de má educação. Em suas palavras na carta que abre este capítulo, falta-lhe (a Luísa) “disciplina moral”, é uma criatura “sobreexcitada no temperamento pela ociosidade (...) e [pela] luxúria”. A consequência só poderia ser uma pequenez de espírito, personificada nos diminutivos a ela referidos, indicando que tão pequeno quanto os seus interesses é o seu horizonte. O futuro de uma mulher no século XIX é unicamente a maternidade e nem isso Luísa tem. Casada há três anos, ainda não tem filhos, apesar do profundo desejo de Jorge de ser pai.

Era uma tristeza secreta de Jorge – não ter um filho! Desejava-o tanto! Ainda em solteiro, nas vésperas do casamento, já sonhava aquela felicidade: o seu filho! (...) Vinha-lhe, às vezes, um medo de morrer sem ter tido aquela felicidade completadora! (QUEIRÓS, 2004, p. 44)

Essa infertilidade de um casal jovem e saudável vai ao encontro do pensamento da época tornado conhecido em um dos textos de *As Farpas*. Nesse texto, originalmente publicado em 1872, Eça diz que, para a sociedade, “a valia de uma geração depende da educação que recebeu das mães” (QUEIRÓS, 1979, v.3, p. 1200). De acordo com essa visão, comum aos portugueses em sua época, cabe à

mãe transmitir os valores morais aos seus filhos. Logo, se estamos diante de uma mulher a quem, nas palavras de seu próprio criador, falta “disciplina moral”, ela seria, portanto, incapaz de passar a seus filhos aquilo que não possuía.

Eça demonstra então nesse texto sua preocupação com os possíveis filhos das mulheres burguesas de seu tempo, uma vez que a falta de educação delas seria responsável por uma geração de filhos também mal-educados. Portugal, dessa forma, estaria fadado a continuar sendo uma nação de segunda categoria, uma vez que o futuro repetiria o presente. Os filhos oriundos dessa família fundada em “falsas bases” formariam uma sociedade futura incapacitada e sem valores.

Essa mulher burguesa, ociosa, mal educada, acaba por justificar o ideal patriarcal da época de que o espaço feminino é o doméstico. Se cabe à mulher educar os filhos, isso só pode ser feito no espaço da casa. Isto significa que esta é a maneira encontrada pela sociedade para legitimar este discurso masculino de que a organização social burguesa, patriarcal e que não reconhece a voz feminina é legítimo. Talvez por isso, então, Luísa e Jorge não têm filhos, para não transmitir “a nenhuma criatura o legado de (...) [sua] miséria” (ASSIS, 1984, p. 117).

Eça, por sua vez, afirma que a palidez e a fragilidade físicas exibidas pelas mulheres burguesas do século XIX só podiam ser consequência do estilo de vida que elas levavam: sem exercícios e de completa ociosidade.

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... (QUEIRÓS, 1979, p.1021-1022)

Esse bem poderia ser um retrato de todas as personagens femininas do romance. Voltemos à cena inicial, já citada. Apesar de já terem almoçado, Luísa ainda estava de roupão. Jorge, então, sai e “Luísa espreguiçou-se. Que seca ter de se ir vestir!” (QUEIRÓS, 2004, p. 20). Seu desejo, continua o texto, era estar numa banheira de mármore, ou “numa rede de seda com as janelas cerradas”. Ora, quase que exatamente a descrição feita por Eça no texto d’ *As Farpas*! Essa

preguiça só a faz despertar para ler romances, pois lia muitos. Essa “educação sentimental” trazida pelos livros românticos é o cerne da crítica queirosiana. Os romances românticos só serviriam para arrasar as mulheres, que passavam a sonhar com realidades impossíveis. Luísa já sonhara com a Escócia, quando lia Walter Scott, agora seu interesse estava na modernidade representada por Paris – tudo isso nunca visto *in loco*, apenas apresentado nos romances e idealizado por ela em cima de imagens também ideais.

Peter Gay já havia apontado para o quanto o século XIX, com “o surgimento da sociedade industrial, da empresa em grande escala e das profissões modernas complicou ainda mais a vida das mulheres” (GAY, 2001, p. 293). Por mais paradoxal que possa parecer, a modernização da sociedade levou as mulheres burguesas “para longe das atividades econômicas” (GAY, 2001, p. 293). Isto se deu devido à prosperidade conquistada pela classe média burguesa ter tornado desnecessária a mão de obra feminina desta classe social emergente.

O centro urbano fornecia com mais facilidade e mais barato o pão, a fazenda, a renda, o vestido feito, o chapéu, e a crescente especialização das funções criava uma série de novos empregos, tanto nas fábricas como nos lares, preenchidos pelas mulheres do novo proletariado. De um momento para o outro, a mulher burguesa viu-se mais ou menos sem ter o que fazer, e seu único objetivo – agora que nas classes média e alta perdera o valor econômico, transformando-se em grupo dependente – era casar. (SOUZA, 2005, p. 89)

Ao casar, os maridos mantinham suas esposas dentro de casa. Muitas gostavam dos encantos domésticos. Luísa, num primeiro momento, aparece satisfeita com o espaço de sua casa. Desagrada-lhe ter de vestir-se, mas seu desejo não é, pelo menos não agora, por nada além de luxos pequeno-burgueses:

Desejava estar numa banheira de mármore cor-de-rosa, em água tépida, perfumada, e adormecer! Ou numa rede de seda com as janelas cerradas, embalar-se, ouvindo música! Sacudiu a chinelinha; (...) pensando numa infinidade de coisinhas: – em meias de seda que queria comprar, no farnel que faria a Jorge para a jornada, em três guardanapos que a lavadeira perdera...” (QUEIRÓS, 2004, p. 20)

Esses “pensamentozinhos” de Luísa são os típicos pensamentos que se esperavam de uma mulher burguesa do século XIX. Porém, nessa época, já muito se debatia acerca do papel da mulher na sociedade. Em 1822, bem antes de tais discussões se tornarem um tema cultural, Stendhal disse que essa precedência do homem sobre a mulher era infundada.

“As pessoas concedem que uma menininha de dez anos é vinte vezes mais esperta do que o pequeno canalha da mesma idade. Por que ela é, aos vinte anos, uma grande idiota, desajeitada, tímida e com medo de aranhas, enquanto o jovem canalha é um homem de tino e inteligência?” Obviamente, a educação das meninas era “o fruto do acaso e do mais absurdo orgulho”; deixava ociosa “suas mais brilhantes faculdades” e as reduzia a servas domésticas, tediosas bonecas de cera, enfermeiras submissas e escravas dos filhos. A solução de Stendhal (...) era conceder às mulheres as três ou quatro horas de lazer diário que os homens sensíveis tinham. Tampouco as mulheres sob tal esquema perderiam sua feminilidade: “As graças das mulheres não estão, de maneira alguma, ligadas à ignorância.” (GAY, 2001, p. 293, 294)

O que vemos em Luísa é um leve desconforto com as encenações sociais: ter de vestir-se, estar pronta para quê, se seu espaço é a clausura doméstica?

Leopoldina, a melhor amiga de Luísa, já é uma mulher com consciência a respeito das limitações impostas pela sociedade, mas também sabe o poder que o seu corpo possui. Suas roupas demonstram isso.

Leopoldina tinha então vinte e sete anos. Não era alta, mas passava por ser a mulher mais bem-feita de Lisboa. Usava sempre os vestidos muito colados, com uma justeza que acusa, modelava o corpo, como uma pelica, sem largueza de roda, apanhados atrás [...]. E Leopoldina, sentada no sofá, enrolando devagarinho a seda clara do guarda-sol, começou a queixar-se: tinha estado adoentada, muito secada, com tonturas. O calor matava-a. E que tinha ela feito? Achava-a mais gorda. (QUEIRÓS, 2004, p. 24, 25)

Leopoldina usa a roupa para acentuar sua sexualidade exacerbada. Essa era mais uma característica do século XIX. Como as mulheres precisavam casar, mas não podiam ter contato direto com os homens, desenvolveu-se entre elas uma técnica de avanço e recuo. Ou seja, elas precisavam ser sutis, deixando implícito seu interesse, eram “entregas parciais, um se dar se negando” (SOUZA, 2005, p. 92). Essa técnica era visível nas roupas usadas pelas mulheres. Vê-se em Leopoldina que, apesar das roupas serem praticamente as mesmas das demais mulheres, ela marcava a sua diferença visivelmente através dos seus vestidos. Eram “muito colados, com uma justeza que acusa”. Na minissérie, Leopoldina anda rebolando os quadris, num andar erótico pouco característico das mulheres da época.

O ritmo erótico, portanto, que consiste em chamar a atenção, sucessivamente, para cada parte do corpo, mantendo o instinto sexual sempre aceso, relaciona-se aqui, principalmente, com a parte que a vestimenta acentua e não com a que desnuda. (SOUZA, 2005, p. 93)

O narrador diz que Leopoldina era odiada por Jorge, que toda a sociedade sabia que ela tinha amantes, “dizia-se que tinha vícios” (QUEIRÓS, 2004, p. 24) O que acontece de fato é que a sociedade burguesa oitocentista não sabe lidar com o erotismo. Os avanços a que o século foi apresentado ainda não incluem como lidar com um corpo feminino erotizado. Esse corpo, portanto, desperta atração e repulsa, “conciliando o que por princípio é inconciliável, o respeito à lei e sua violação, a interdição e a transgressão” (BATAILLE, 2004, P. 56). A simples presença de Leopoldina desconcerta, pois ela traz para o ambiente fechado e honesto desse lar seu corpo mais que experimentado e seu cheiro de feno, impregnando o interior com o seu cheiro de fora. “Como se eu não percebesse que ela esteve aqui! Só pelo cheiro! Este horrível cheiro de feno!” (QUEIRÓS, 2004, p. 30) Esta é a fala exasperada de Jorge, ao saber da visita de Leopoldina. E ele, qual marido zeloso, não pode permitir que sua esposa e seu espaço sejam violados desta maneira.

Finalmente, falemos de Juliana, empregada de Luísa. É assim que o texto a apresenta:

Devia ter quarenta anos e era muitíssimo magra. As feições, miúdas, espremidas, tinham a amarelidão de tons baços das doenças do coração. Os olhos grandes, encovados, rolavam numa inquietação, numa *curiosidade*, raiados de sangue, entre pálpebras sempre debruadas de vermelho. Usava uma cuia de retrós imitando tranças, que lhe fazia a cabeça enorme. Tinha um tique nas asas dos nariz. (QUEIRÓS, 2004, p. 18 – grifo nosso)

Juliana é diametralmente o oposto de Luísa. Enquanto a patroa é descrita com as faces rosadas e um corpo carnudo, a criada é magra e amarelada. Ambas representam faces opostas de uma mesma moeda. O que as une aparece em destaque no trecho citado – a curiosidade. E é esta mesma curiosidade que será a ruína das duas. Luísa quer conhecer o que não lhe é devido e Juliana, em busca da libertação da sua condição de serviçal, deseja conhecer algo que a salve, a livre da servidão.

Quando o texto nos apresenta Leopoldina, ela repara que Luísa estaria mais gorda (ao contrário dos nossos padrões atuais, uma mulher bonita no século XIX precisava ter as formas mais arredondadas). Luísa responde, sorrindo, que “a felicidade dá tudo, até boas cores” (QUEIRÓS, 2004, p. 25). Essa felicidade, de fato, faz Luísa aparentar ser mais saudável do que qualquer outra mulher na

narrativa. E ela usa sua posição pequeno burguesa para humilhar todo o tempo as serviçais, principalmente Juliana.

Seria possível fazer um tratado sociológico sobre as relações de poder e trabalho apresentadas no romance. Juliana é seca, áspera, má, porque as suas condições de vida a tornaram assim. Apesar de se esmerar no trato da casa, Luísa está sempre insatisfeita com seus serviços. Reclama com Jorge que é insuportável conviver com sua fealdade e sua antipatia.

E o narrador apresenta-nos então Juliana:

Servia, havia vinte anos. Como ela dizia, mudava de anos, mas não mudava de sorte. Vinte anos a dormir em cacifos, a levantar-se de madrugada, a comer os restos, a vestir trapos velhos, a sofrer os repelões das crianças e as más palavras das senhoras, a fazer despejos, a ir para o hospital quando vinha a doença, a esfalfar-se quando voltava a saúde! (...) Nunca se acostumara a servir. Desde rapariga a sua ambição fora ter um negociozito, uma tabacaria, uma loja de capelista ou de quinquilharias, dispor, governar, ser patroa; (...) conseguira juntar foram sete moedas ao fim de anos; tinha então adoecido; (...) fora tratar-se para casa de uma parenta; e o dinheiro, ai! derretera-se! (...) perdeu toda a esperança de se estabelecer. Teria de servir até velha, sempre, de amo em amo! (...) Começou a azedar-se. (QUEIRÓS, 2004, p. 61)

Apesar de Jorge lembrar que a tem em casa como gratidão pelos excelentes serviços prestados a sua tia, Luísa faz questão de deixar claro que sua impaciência com Juliana está a cada dia mais intensa, e afirma que se cismar, vai mandá-la embora. Nesse momento, Jorge então lhe lembra do seu real lugar de mulher, dizendo: “se eu consentir, minha rica...” (QUEIRÓS, 2004, p. 19). Ou seja, Luísa é a esposa de Jorge, a senhora da casa, mas não tem voz, pois o que quer que queira fazer, só pode fazê-lo com o consentimento do seu marido.

A tia de Jorge, aliás, havia sido a última esperança de Juliana de melhorar de vida. Como a senhora estava em vias de morrer, era rica e, diziam, não tinha apego ao dinheiro, poderia deixar-lhe seus bens de herança. Juliana, então, foi a melhor enfermeira possível. A separação de classes sociais, nessa época, não era tão rígida quanto a separação do grupo masculino e feminino.

A classe é aberta e percorrida por um movimento contínuo de ascensão e descida, o qual afeta constantemente a sua estrutura, colocando os indivíduos de maneira diversa, uns em relação aos outros. A sociedade do século XIX, ao contrário daquela que a precedeu, não opõe mais, nem mesmo entre a burguesia e a nobreza, barreiras intransponíveis, preservadas pelo próprio Estado através das leis suntuárias ou das questões de precedência e de nível. (SOUZA, 2005, p. 112)

Herdando esse dinheiro, Juliana ascenderia de classe social e seria finalmente patroa. “Ia jantar, enfim, o *seu* jantar! Mandar, enfim, a *sua* criada! A *sua* criada! (...) Tinha contrações no estômago, de alegria!” (QUEIRÓS, 2004, p. 64) Esse era o seu maior desejo: ascender socialmente e passar de serviçal a ama. Mesmo tendo padecido nas mãos de suas senhoras, Juliana deixa claro que não seria diferente no caso de se inverterm os papéis. Seria boa ama, mas não aceitaria desmazelos. Os papéis se inverteriam, mas a conduta continuaria a mesma.

Como seu plano não dera certo, tornou-se uma pessoa má, “azedou-se”, como disse o texto. Passou a odiar todas as patroas pelo simples fato de ser quem são.

Cada riso delas era uma ofensa à sua tristeza doentia; cada vestido novo uma afronta ao seu velho vestido de merino tingido. Detestava-as na alegria dos filhos e nas prosperidades da casa. Rogava-lhes pragas. (...) Com que gosto trazia a conta retardada de um credor impaciente, quando pressentia embaraços na casa! (...) Todos os lutos a deleitavam. (...) E muito curiosa (...). Andava à busca de um *segredo*, de um bom segredo! Se lhe caía um nas mãos! (QUEIRÓS, 2004, p. 63)

As mulheres nesta narrativa parecem demonstrar o adoecimento gradativo do corpo feminino. Temos desde Luísa, a mais saudável das mulheres, passando por Leopoldina, cuja doença seria o excesso de luxúria, chegando a Juliana e seu corpo magro e adoecido, culminando com D. Felicidade, obesa, que não pode sequer usar espartilho devido a padecer com gases.

Eça apresenta um olhar crítico a respeito da sociedade oitocentista portuguesa, portanto, capaz de desvelar a hipocrisia burguesa a partir de uma minuciosa análise social, evidentemente ancorada em valores e (pre)conceitos que são próprios do seu século. Ele aponta os fatores sociais como os determinantes para o comportamento dos personagens. Sua escrita teria, então, um caráter transformador e preventivo: pretende denunciar uma sociedade que considera falida para que assim ela deixe de sê-lo.

Além do mais, essas mulheres “adoecidas” são o espaço da resistência nessa sociedade extremamente conservadora e patriarcal. Leopoldina por vezes exterioriza seu desejo de ser homem porque eles são muito mais felizes. “Os homens são bem mais felizes que nós! Eu nasci para homem! O que eu faria! (...) Um homem pode fazer tudo! Nada lhe fica mal!” (QUEIRÓS, 2004, p. 126). Ela

resiste a ocupar o lugar de apagamento que está destinado às mulheres. O que faz essas mulheres ocuparem essa posição de resistentes é o desejo que todas sentem.

Todas essas mulheres, mesmo Luísa em sua felicidade aparente, são infelizes, devoradas por um espaço que não lhes permite nenhuma forma de subjetividade. Nem voz essas mulheres detêm. Luísa, por exemplo, em uma das reuniões em sua casa, é questionada por D. Felicidade sobre o que acha da peça de Ernestinho. E antes que ela possa responder, o Conselheiro toma a palavra para si: “– A Sr<sup>a</sup> D. Luísa diz com orgulho o que dizem as verdadeiras mães de família: *Impurezas do mundo não me roçam / Nem a fimbria da túnica sequer.*” (QUEIRÓS, 2004, p. 41) E o foco da cena é desviado para a chegada de Sebastião. Luísa continua na sala como mais um adorno, objeto de decoração, sem som, sem voz.

Mais à frente, com o adultério já em curso e as cartas comprometedoras nas mãos de Juliana, que lhe exige dinheiro para não entregá-las ao seu marido, Luísa passa diante da igreja da Misericórdia (melhor nome para esse momento impossível). Sente um desejo inexplicável de entrar. Acredita que se acalmaria dentro da igreja.

E depois sentia-se tão infeliz que se lembrou de Deus! Necessitava alguma coisa de superior, de forte a que se amparar. Foi-se ajoelhar ao pé de um altar, persignou-se, rezou o *Padre-Nosso*, depois a *Salve-Rainha*. Mas aquelas orações, que ela recitava em pequena, não a consolavam; sentia que eram sons inertes que não iam mais alto no caminho do céu que a sua mesma respiração; não as compreendia bem, nem se aplicavam no seu caso; Deus, por elas, nunca poderia saber o que ela pedia ali, prostrada na aflição. Queria falar a Deus, abrir-se toda a Ele; *mas com que linguagem?* (QUEIRÓS, 2004, p. 236)

Eni Orlandi aponta que o silêncio pode ser tão ambíguo quanto as palavras. Ela ensina que o silêncio significaria o “nada se multiplicando em sentidos: quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidade de sentidos se apresenta” (ORLANDI, 1997, p. 49) Diante de um futuro completamente incerto e aterrorizante, Luísa finalmente percebe não ter linguagem, mas nem por isso o que sente deixa de ser significativo. As orações que existem não dizem nada sobre o seu desespero, bem como também não o dizem as frases que ela costumava dizer. Seu vocabulário e seu conhecimento se reduzem às “coisinhas de mulher”, não tem linguagem para os problemas e confrontos maiores. Essa linguagem é sempre masculina.

Como disse Barthes, “esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem – ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua” (BARTHES, s/d, p. 12). Luísa, bem como as mulheres do século XIX, não são sujeitos de seus próprios discursos, mas objetos do discurso de poder do outro. E “discurso de poder [é] todo discurso que engendra o erro e, por conseguinte, a culpabilidade daquele que o recebe.” (BARTHES, s/d, p. 11) As mulheres são silenciadas porque o único discurso que se ouve é o masculino. Por isso essa ausência de linguagem que intensifica a dor de se ver diante de uma situação da qual não haverá saída.

Juliana, então, consegue o seu tão ardentemente desejado segredo: encontra no lixo um esboço de carta de Luísa para Basílio, furta outras duas de Basílio do cofre onde estavam guardadas e aguarda o momento certo de utilizar tais informações.

Porque desde que apanhara a carta no *sarcófago* vivia numa febre; mas a alegria era tão aguda, a esperança tão larga que a sustentavam, lhe davam saúde! Deus, enfim, tinha-se lembrado dela! Desde que Basílio começara a vir a casa, tivera logo um palpito (...). Mas que explosão de felicidade quando, depois de tanta espionagem, de tanta cansaça, apanhou enfim a carta no *sarcófago*! (...) o melhor era esperar a volta de Jorge e com ameaças de a publicar, extorquir-lhe um *ror* de libras”. (QUEIRÓS, 2004, p. 183)

Luísa era alvo de vigilância dos vizinhos, dos amigos do marido e da própria empregada. Todos esperavam que ela caísse em desgraça, o que de fato aconteceu. Segundo Foucault:

(...) em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações. (...) O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. (...) A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. (2002, p. 118, 119).

Ainda que o texto de Foucault tenha sido escrito a propósito de corpos disciplinados por instituições criadas para isso, como prisões, hospitais e escolas, foi a própria Leopoldina quem comparou a casa (e a vida) de Luísa a uma prisão: “– É um convento, isto! (...) Não tens má prisão, minha filha!” (QUEIRÓS, 2004, p. 126) Essa fala irônica de Leopoldina mostra que, mesmo em se tratando de alguém aparentemente bem casada, o casamento é uma prisão. E como tal impõe limites e obrigações muito estreitos ao corpo submetido a esta situação.

Quando o corpo se rebela, tentando afrouxar os seus limites, deixando a sua submissão à ordem disciplinadora, o que resta é a punição. “A disciplina recompensa unicamente pelo jogo das promoções que permitem hierarquias e lugares; pune rebaixando e degradando.” (FOUCAULT, 2002, p. 151) Todas essas mulheres, que ousam desrespeitar o código disciplinador reinante no século XIX, serão exemplarmente punidas. Leopoldina já o é, sofrendo o preconceito e o descaso de todos, Juliana e Luísa morrerão, porque elas estão em um entre-lugar, estão entre as mulheres que se submetem ao destino que seu tempo lhes reservara e as “leopoldinas”, que se rebelam, mas pagam um alto preço por isso. Leopoldina várias vezes demonstrou que gostaria de ter uma vida como a de sua amiga, pois era absolutamente infeliz na sua busca por satisfazer seus desejos. No fundo, as três personagens idealizam uma vida melhor. Romanticamente, tentam, cada uma a seu modo, encontrar uma maneira de preencher o vazio que sentem. Esse preenchimento, no entanto, era impossível de acontecer. Afinal, essas eram as mulheres possíveis neste século que fez questão de silenciá-las e tentar neutralizar seus desejos.

Como já assinalado, Eça de Queirós havia escrito vários textos n’*As Farpas* discutindo a respeito da (falta de) educação das mulheres burguesas, da sua ociosidade e de como isso estaria afetando a sociedade na sua época.

No texto intitulado “O problema do adultério”, ele mais uma vez afirma que

Hoje a mulher é educada exclusivamente para o amor – ou para o casamento – como realização do amor. É claro que (...) falamos das classes ricas e improdutivas. (...) Educa-se lhe primeiro o corpo para a sedução. Não pela ginástica (...) mas pela *toilette*: ensina-se-lhe a vestir, estar, andar, sentar-se, encostar-se com todas as graças para sensibilizar, dominar as atenções, ser espectáculo, vencer o noivo. (QUEIRÓS, 1969, p. 205, 206)

A mulher do século XIX “entregava-se ao aprendizado da música e das maneiras, ao interesse pelos vestidos, vivendo na expectativa da chegada do marido” (SOUZA, 2005, p. 89). Os burgueses, mais as mulheres que os homens, acreditavam que o amor era forte e capaz de tudo vencer. Descobriram, com alguns séculos de atraso, porém, que

A passagem para o casamento – que era para todos, menos para boêmios e românticos impenitentes, a finalidade última do amor – não era uma estrada retilínea, fosse feita de cálculo racional ou de paixão insensata. Era, antes, um

campo de batalha em que se defrontavam emoções rivais e conflitantes, muitas delas inconscientes. (GAY, 2000, p. 89)

Esse choque de realidade nos faz pensar quais teriam sido os motivos que levaram Luísa ao adultério. De acordo com a narrativa, isso estaria dividido em duas áreas: “nas características específicas da própria personagem central e na sua relação com o contexto em que se integra” (REIS, 1982, p. 119).

Com relação à primeira área, suas características psicológicas, as palavras do próprio autor em relação às mulheres burguesas de seu tempo já esclarecem aos leitores o que acontece. Luísa, diante de suas leituras românticas e fantasiosas, em que o amor tudo pode e tudo vence, deseja viver como uma personagem de romance, num castelo na Escócia ou na modernidade de Paris. À influência perniciososa desses romances, some-se a ausência do marido, viajando a trabalho, e sua ociosidade atinge níveis tais que ela começa a se permitir começar a transgredir:

Havia doze dias que Jorge tinha partido e, apesar do calor e da poeira, Luísa vestia-se para ir à casa de Leopoldina. Se Jorge soubesse não havia de gostar, não! Mas estava tão farta de estar só! Aborrecia-se tanto! De manhã ainda tinha os arranjos, a costura, a *toilette*, algum romance... Mas de tarde! (...) Ao crepúsculo, ao ver cair o dia, entristecia-se sem razão, caía numa vaga sentimentalidade (...). O que pensava em tolices então! (...) Não estava acostumada, não podia estar só. (QUEIRÓS, 2004, p. 48, 49)

O tédio, juntamente com o estado de espírito em que se encontra pela solidão, vai funcionar como condicionante do comportamento de Luísa. É por isso que ela vai à Leopoldina, é por isso que ela transgredirá. Após consumir o adultério, ela usa uma série de desculpas para tentar justificar o ocorrido: “Tinha sido uma *fatalidade*; fora o calor da hora, o crepúsculo, uma pontinha de vinho talvez. (...) não era a primeira que enganara seu marido; e muitas eram apenas por vício; ela fora por paixão.” (QUEIRÓS, 2004, p. 136)

Além disso, não podemos esquecer a palavra que marca Luísa, conforme já antecipamos anteriormente: a curiosidade (cf. FIGUEIREDO, 2011). Inicialmente foi curiosidade o que sentiu em relação ao seu marido. Passados três anos do casamento, ela já o conhece. Quando Basílio chega, sua curiosidade é direcionada a experiências de viagem dele. Quer saber de tudo, pois seu desejo sempre fora viajar – conhecer.

– Que vida interessante a do primo Basílio! – pensava. – O que ele tinha visto! Se ela pudesse também fazer as suas 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 (...). E ir a Paris! Paris sobretudo! Mas, qual! Nunca viajaria decerto; eram pobres; Jorge era caseiro, tão lisboeta! (QUEIRÓS, 2004, p. 57)

Basílio representa nesse primeiro momento os heróis românticos com que sonhava em suas leituras. Apesar de acreditar-se satisfeita com sua vida pequeno-burguesa, é quando reencontra seu primo que vai imaginar como poderia ter sido a vida que não foi, como seria se ela tivesse se casado com ele, e não com Jorge. E tenta se convencer de que a melhor vida é a que ela tem:

– Mas de que servia viajar, enjoar nos paquetes, bocejar nos vagões (...)? Não era melhor viver num bom conforto, com um marido terno, uma casinha abrigada, colchões macios, uma noite de teatro às vezes, e um bom almoço nas manhãs claras quando os canários chalam? Era o que ela tinha. Era bem feliz! (...) Involuntariamente, porém, o primo Basílio fazendo flutuar o seu *bourgeois* branco pelas planícies da Terra Santa, ou em Paris, direito na almofada, governando tranquilamente os seus cavalos inquietos – davam-lhe a ideia de uma outra existência mais poética, mais própria para os episódios do sentimento. (QUEIRÓS, 2004, p. 57)

Apesar da enumeração das vantagens de estar casada com Jorge, Luísa não se convence de que o melhor era ele. E termina imaginando uma existência mais poética, mais sentimental – mais romântica – ao lado de Basílio. Na vida de Luísa..

se por um lado lhe sobram os motivos de enfado, não lhe faltam também, por outro lado, sugestões de superação desse enfado, todas situadas na órbita da excitação sentimental: é assim com o interesse despertado pela complicada e atribulada intriga do drama “Honra e Paixão”, como é também com a mórbida curiosidade que uma personagem como Leopoldina desperta numa Luísa de algum modo fascinada pelo ardor com que a amiga se lança no adultério. (REIS, 1982, p. 120, 121)

Portanto, diante de uma vida de ociosidade e tédio, em que o que se faz é ler romances românticos, bordar, estando o marido fora do ambiente doméstico e adentrando na casa o primo por quem a personagem fora apaixonada quando mais jovem, é como se não houvesse outra saída – o adultério está desenhado desde o início.

### 4.3

#### Da página à tela

McKenzie lembrou que “novos leitores criam textos novos, cujas significações dependem diretamente de suas novas formas” (apud CHARTIER, 1994, p. 16). No caso da obra em questão – a minissérie *O Primo Basílio* – estaríamos diante não mais do texto escrito no século XIX por Eça de Queirós, mas sim diante de um novo texto escrito por um outro autor ou autores – Gilberto Braga e Leonor Bassères.

Foucault (1992), na conferência intitulada “O que é um autor?”, afirma que a noção de autoria permite delinear os contornos de uma obra, partindo da atribuição de uma “unidade primeira sólida e fundamental, que é aquela entre o autor e a obra”. O nome do autor garantiria

uma função classificatória; um tal nome permite o reagrupamento de um certo número de textos, sua delimitação, a exclusão de uns e a oposição de outros; [...] o estabelecimento entre eles de uma relação de homogeneidade ou de filiação, ou de autenticação de uns pelos outros, ou de explicação recíproca, ou de utilização concomitante. (FOUCAULT, 1992, p. 44, 45)

A adaptação de uma obra literária seria uma obra duplamente autenticada: ela se baseia em uma obra original de um autor renomado, além de possuir a autoria de um especialista da linguagem audiovisual, o roteirista responsável por ela. Assim, as relações de homogeneidade, de filiação e autenticação mencionadas por Foucault (1992) aparecem de maneira exemplar quando examinamos de perto as adaptações literárias. As chamadas de divulgação, por exemplo, usam o nome do autor do texto original: “*O primo Basílio*, de Eça de Queirós”, porém, além disso, coloca-se também o nome do diretor e dos adaptadores. Com isso, a emissora contempla o público que valoriza o cânone literário e o público televisivo, que conhece o diretor e os adaptadores de outras produções.

A adaptação é uma obra coletiva, pois temos, para além dos roteiristas e do diretor, vários outros profissionais envolvidos nela: atores, iluminadores, câmeras, cenógrafos, figurinistas, maquiadores... E como foi deixado claro nos extras do DVD pelos profissionais envolvidos neste trabalho, cada um exerceu um papel fundamental para que a adaptação se tornasse o sucesso de público e crítica que foi. Todos os atores entrevistados foram unânimes em destacar o perfeccionismo

do diretor Daniel Filho como elemento fundamental para que a minissérie fosse realizada com todo o rigor técnico e profissional.

Não se pode esquecer o momento em que este novo texto aparece. É fato que um meio de comunicação modifica o outro – no século XIX os textos literários já eram influenciados pelos textos científicos, jornalísticos e pela fotografia. A linguagem literária é, portanto, influenciada pelas mais diversas linguagens. Se nós consideramos isso ao lermos, também nos parece que o autor considera esse dado quando escreve. Os roteiristas (mais especificamente, aqueles que adaptam os textos literários para outras mídias) escrevem para um público que quer conhecer um enredo literário, mas já está habituado com um código específico – no caso, a linguagem televisiva.

Aqui vale mencionar novamente que os meios audiovisuais desenvolveram uma linguagem particular, o que faz o público aceitar inovações e elementos autorais mesmo em se tratando de uma adaptação. Pode-se dizer inclusive que a TV hoje já adquiriu credibilidade suficiente para rasurar os textos de que se utiliza como fonte, assumindo de vez sua vertente criadora.

No caso de *O Primo Basílio*, a minissérie, tanto o diretor quanto os autores da adaptação demonstraram ter tentado ao máximo seguir o texto literário original. Segundo Daniel Filho, adaptar para a televisão brasileira um texto de um dos mais renomados autores portugueses era extremamente desafiador. E como Eça é praticamente um patrimônio português, esse desafio tornava-se mais difícil ainda. Por isso, escolheram não usar o sotaque português, pois como os atores são brasileiros, soaria falso. Que linguagem, então, usar foi o desafio de Gilberto Braga que, apesar do tamanho da empreitada, ofereceu-se para ser o autor do texto adaptado quando soube que Daniel Filho iria fazer a minissérie. Diz Gilberto, em depoimento no DVD da minissérie:

“Eu pedi pra escrever *O Primo Basílio*. Quando soube que Daniel Filho estava pensando em fazer uma minissérie baseada no romance, eu telefonei pra ele. (...) Gosto tanto, tenho um respeito tão grande por cada linha do Eça de Queirós que eu tentei me colocar no lugar do Eça, esquecer minhas manias de escritor e tentar encontrar soluções comuns, como se fosse o Eça que estivesse escrevendo para televisão. Várias vezes, quando eu tinha uma dúvida, eu ia ao livro e pensava: ‘como é que o Eça preferia que isso fosse feito?’”

Esse cuidado do autor da minissérie em escrever como se fosse o Eça aparece desde a abertura do programa até a capa da edição em DVD. Na abertura,

após o nome da minissérie, aparece como se fosse um subtítulo o crédito “de Eça de Queiroz”, para só depois aparecer o nome dos “adaptadores”, Gilberto Braga e Leonor Bassères. Na capa do DVD, há, além do título, a informação “da obra de Eça de Queiroz”, além do nome dos atores principais e do diretor. O nome de Gilberto só aparece no verso, na ficha técnica, como se a obra continuasse sendo a de Eça.

Segundo Doc Comparato, “uma adaptação implica certas limitações criativas, uma vez que o roteirista tem de levar em conta o conteúdo da obra, isto é, os ambientes, as personagens, as intenções, etc.” (COMPARATO, 1996, p. 331) O sucesso da adaptação, ainda segundo ele, depende, portanto, do talento do roteirista. De acordo com os depoimentos da equipe envolvida nesta adaptação em particular, depende não só do roteirista. O cenógrafo Mario Monteiro assegurou que todo o trabalho foi fruto de uma extensa pesquisa da *equipe*, em grande parte facilitada pelo próprio Eça e pelo detalhismo com que descrevia os ambientes e a atmosfera do cenário. Reconstruir o Paraíso, porém, foi extremamente difícil.

“Foi um desafio, porque a gente gravou na Globo Tijuca e tinha necessidade da gente fazer, elaborar um cenário que tivesse três andares pro Daniel poder fazer num plano só, da entrada até o terceiro andar, uma caminhada pelo cenário, e pra isso eu criei um fosso no estúdio da Tijuca. Não tinha nada, tinha um fosso antigo que estava coberto, e foi um negócio assustador. O Herbert Richers, que era o dono do estúdio, e a própria TV Globo se *assustou* (sic) um pouco com a obra, porque a gente abriu uma cratera no estúdio, literalmente a gente escavou três metros de estúdio, rebaixou o piso todo do estúdio só pra criar um nível a mais e poder desenvolver o cenário. Mas acho que valeu a pena porque deu um *take* fantástico que a gente não conseguiria jamais, porque o pé direito do estúdio não permitiria aquilo. O que fica na memória foi aquela frase do Eça de Queirós, ‘sobre a nudez da verdade o manto diáfano da fantasia’. Foi essa a regra que nos guiou pra fazer o cenário.”

Sobre o Paraíso, a narrativa assim o descreve:

A carruagem parou ao pé de uma casa amarelada, com uma portinha pequena. Logo à entrada um cheiro mole e salobro enojou-a. A escada, de degraus gastos, subia ingrememente, apertada entre paredes onde a cal caía, e a umidade fizera nódoas. No patamar da sobreloja, uma janela com um gradeadozinho de arame, parda do pó acumulado, coberta de teias de aranha, coava a luz suja do saguão. E por trás de uma portinha, ao lado, sentia-se o ranger de um berço, o chorar doloroso de uma criança. (QUEIRÓS, 2004, p. 146)

E é assim o Paraíso da minissérie:



Figura 1 – Luísa e o Paraíso<sup>19</sup>

Nesta cena, vemos o momento em Luísa chega ao Paraíso pela primeira vez. Note-se que a reconstrução foi criteriosa, como se pode ver também nas fotos a seguir.



Figura 2 – Luísa e o corredor do Paraíso



Figura 3 – A cama do Paraíso

<sup>19</sup> Todas as figuras apresentadas aqui foram extraídas do DVD *O primo Basílio*.

Percebe-se, nestas imagens, o cuidado com a reconstrução primorosa do cenário, conforme as descrições do próprio Eça. Até a cama de ferro com a colcha feita de retalhos de chitas diferentes estava lá. Não só isso, mas todos os detalhes citados por Eça estão presentes na reconstrução feita pela obra da TV.

Buscando, então, manter-se fiel à atmosfera queirosiana, o cenógrafo usou de muita criatividade porque achava ser de vital importância que a descrição dos ambientes fosse respeitada. A equipe foi a Portugal para ver de perto os lugares citados no livro. É bastante significativo que eles tenham se surpreendido com o fato de alguns lugares serem falsos, ou seja, apesar da descrição realista e minuciosa feita por Eça, são pura ficção. Porém, não é toda a narrativa ficcional? Essa sensação de surpresa diante da descoberta de que alguns daqueles lugares tão perfeitamente descritos não existem se justifica, por um lado, pela verossimilhança com que foram descritos, por outro, por uma espécie de “esquecimento” acerca da natureza ficcional das narrativas realistas. Eça conseguiu fazer críveis suas descrições. Sua criatividade foi paga à altura quando a equipe de criadores, no século XX, faz todo o esforço que está ao seu alcance para recriar a ficção queirosiana através da ficção televisiva.

Esse novo texto que surge, a adaptação, pode exercer a mesma função que a apresentada por Chartier ao referir-se à leitura em voz alta: “(...) comunicar o texto aos que não o sabem decifrar, mas também cimentar as formas de sociabilidade imbricadas igualmente em símbolos de privacidade – a intimidade familiar, a convivência mundana, a convivência letrada.” (CHARTIER, 1994, p. 16). A adaptação seria a recriação de um texto, e como *re-criação*, daria a possibilidade a seus *re-criadores* de rasurarem o texto que lhe deu origem, pois estão diante de um novo texto, criado em um novo momento, para um novo público leitor, mais familiarizado com outros códigos.

O autor deste novo texto vai procurar escrever aquilo que seja pertinente ao novo veículo e também o que esteja de acordo com suas peculiaridades. O fato de tratar-se aqui de uma minissérie, reafirmamos, permite uma maior liberdade ao autor, uma vez que esta é exibida normalmente após as 22 horas. O trabalho do autor, neste caso, será determinado não apenas pela sua leitura e criatividade, como também pelas circunstâncias impostas pelo veículo.

Neste momento, volta-nos uma pergunta que nos fizemos no início dessa análise: por que, dentre todas as possibilidades de títulos disponíveis para

adaptação, romances brasileiros principalmente, Daniel Filho escolheu justamente *O primo Basílio*? Afinal, além de ser um texto com um século de idade, apresentava um painel muito fincado no seu tempo e no seu espaço, a Lisboa oitocentista. Por que, no fim do século XX, debruçar-se sobre uma obra do fim do século anterior e de um outro país?

O contexto político brasileiro neste fim de século XX estava bastante conturbado. Vínhamos de uma ditadura feroz e a democracia, apesar de 1988 ter sido o ano da promulgação da nossa Constituição, ainda engatinhava.

Creio que é importante lembrar que no início dos anos setenta estávamos nos piores anos da ditadura militar que assumiu o governo do país em 1964: havia dura repressão às lutas de esquerda contra o regime – a tortura e a morte de militantes ou simpatizantes dos militantes eram uma presença constante na nossa vida cotidiana apesar, ou por causa, de sua ausência nos jornais – e um esvaziamento dos canais políticos tradicionais, com a censura (...) (CORRÊA, 2001, p. 14).

Este regime autoritário sustentava-se graças aos números da economia. Segundo Teixeira (2000), o Brasil apresentou índices de crescimento invejáveis nesse período, maiores do que os apresentados por outros países capitalistas. Era uma fase de grande prosperidade econômica tanto para as elites, devido ao processo de industrialização do país, como para a classe média, que se satisfazia com o seu poder de consumo.

Havia progresso econômico, mas não havia qualquer distribuição de renda e o país estava longe de representar uma democracia que respeitasse as liberdades individuais. O slogan do governo nesta época – *Brasil, ame-o ou deixe-o* – é bastante representativo da mentalidade dominante (cf. MOTA; SILVA, 2011). Brasileiros descontentes com os rumos do país organizam-se em favor de um processo de democratização.

A transição negociada do regime autoritário processou-se a partir da segunda metade dos anos 70, dentro do projeto de distensão lenta e gradual do presidente Geisel, e veio acompanhada da proliferação de movimentos populares, da consolidação da oposição, da remobilização da esquerda, da rearticulação de uma política de oposição, da expansão da ação pastoral da Igreja católica. As mulheres neste período tiveram espaço para uma maior ação política em contraposição ao imaginário social que as vê como cidadãs despolidizadas ou intrinsecamente apolíticas. (SOARES, s/d., p. 35)

As mulheres, vistas e tratadas durante o período da ditadura militar pela sociedade conservadora como seres apolíticos, com “pensamentozinhos” menores, a partir de movimentos liberadores internacionais se mobilizam para fazer algo em

prol de uma alguma liberdade para si. Este período, castrador de liberdades e de linguagens, paradoxalmente legou às questões de gênero uma maior necessidade de afirmação e, portanto, favoreceu a um surgimento de ações revolucionárias feministas<sup>20</sup>.

As Organizações das Nações Unidas (ONU) decretaram o ano de 1975 como o Ano Internacional da Mulher. Com isso, as angústias e necessidades femininas acabam por se tornar mais visíveis, o que legitima suas ações e questionamentos.

Tudo isso é bastante relevante se levarmos em consideração que o próprio Daniel Filho já havia se debruçado sobre as questões femininas em uma produção televisiva anterior: o seriado *Malu Mulher*. Lançado em maio de 1979, o seriado apresentava a personagem principal, Malu, vivida por Regina Duarte, uma socióloga mãe de uma filha adolescente, tentando “começar de novo” sua vida após um casamento mal sucedido. A veiculação do cotidiano, expectativas e dificuldades de uma mulher divorciada era, à época, absolutamente inovador na TV brasileira. “Começar de novo”, aliás, era a música-tema da personagem, cantada por Simone. Os versos de Ivan Lins e Vitor Martins bem definem o que se delinea na vida dessa mulher:

Começar de novo e contar comigo  
 Vai valer a pena ter amanhecido  
 Ter me rebelado, ter me debatido  
 Ter me machucado, ter sobrevivido  
 Ter virado a mesa, ter me conhecido  
 Ter virado o barco, ter me socorrido

Começar de novo e contar comigo  
 Vai valer a pena ter amanhecido  
 Sem as tuas garras sempre tão seguras  
 Sem o teu fantasma, sem tua moldura  
 Sem tuas escoras, sem o teu domínio  
 Sem tuas esporas, sem o teu fascínio

Começar de novo e contar comigo  
 Vai valer a pena já ter te esquecido  
 (LINS, Ivan; MARTINS, Vitor)

Essa mulher do final do século XX ainda tem “garras” a lhe segurar. A diferença é que a sua rebelião machuca, faz sofrer, mas ela sobrevive. Talvez

<sup>20</sup> Não trataremos, aqui, do conceito de feminismo. Ao utilizarmos o termo, nos reportaremos às questões relativas ao gênero feminino que se abrem para discussão em vários momentos da história.

Daniel Filho tenha percebido que a atmosfera castradora do século XIX por sobre o feminino continuasse a se manifestar em segmentos da nossa sociedade um século depois. Inicialmente, envolve-se na realização de *Malu Mulher* e, posteriormente, em *O primo Basílio*.

É bastante sintomático que ambas as obras tenham como protagonistas mulheres asfixiadas pela sociedade em que vivem, embora com percursos diferentes. Luísa, a quem tudo é negado, que não é dona sequer do seu corpo, vigiada por todos, que não tem linguagem, e Malu, separada do marido, alvo de preconceitos, decidida a se aventurar numa nova ordem. O interesse pelo feminino se justifica pelo momento por que passa o Brasil. E não há melhor espaço para discutir tais questões do que a televisão, presente, como fazemos questão de reafirmar, em quase 100% dos lares.

Partindo-se do princípio de que “a cultura de massa está de alguma forma associada à mulher” (HUYSSSEN, 1997, p. 45), há de se incentivar que essas mulheres se reconheçam naquilo que é exibido na televisão. Desde o século XIX, associava-se a cultura de massa (e o seu produto principal na época, os folhetins) à mulher, “enquanto a cultura real, autêntica, permanec[ia] prerrogativa dos homens” (HUYSSSEN, 1997, p. 45). A imagem de mulher com um comportamento masculino que se apresentava no século XIX (podemos tomar Leopoldina como exemplo, disponível a satisfazer seus desejos) era a figuração de um dos medos exemplares da sociedade de então: o medo do feminino, de uma natureza sem controle e de uma sexualidade que não deveria existir. Essa caracterização pejorativa precisava aparecer nos textos voltados para o público feminino daquela época. Tal cenário só será alterado “simultaneamente à emergência do feminismo e das mulheres como grandes forças na arte” (HUYSSSEN, 1997, p. 61), a partir dos anos 1960. Nessa época, criou-se então “um clima no qual a política estética do feminismo pode florescer e desenvolver sua crítica ao olhar patriarcal e à escrita” (HUYSSSEN, 1997, p. 63). A partir desse momento, “a velha retórica perdeu seu poder de persuasão porque as realidades mudaram” (HUYSSSEN, 1997, p. 65). O seriado *Malu Mulher*, no Brasil, representaria a materialização dessas questões, apresentando os dilemas femininos daquela época. Na década seguinte, a exposição dos dilemas antigos de Luísa reforçam os estreitos limites a que o corpo feminino continuava restrito. Malu foi uma heroína da ação, mas porque vivia em um outro tempo, em uma outra

realidade. Esse foi um personagem marcante na história da ficção televisiva porque indica uma virada na caracterização das protagonistas femininas e talvez, para muitas mulheres, representasse um horizonte:

Problemas relacionados ao papel da mulher na sociedade, na família e no trabalho constituíram uma fonte privilegiada de temas considerados "provocativos". Ao longo desses anos, segundas uniões, sexo sem casamento ou procriação se tornaram comuns em novelas. (...) No universo da ficção televisiva, a expansão dos domínios femininos inclui a valorização da inserção da mulher no mercado de trabalho, mas a ênfase maior situa-se na ampliação do que é moralmente permitido. As novelas legitimam a separação das mulheres infelizes no casamento e envoltivos amorosos sucessivos.

Pesquisa de recepção sugere que personagens femininas positivamente valorizadas são as que pouco choram, enfrentando a adversidade da vida com desenvoltura. (HAMBURGER, s/d.)

Tanto Malu quanto Luísa são mulheres características dos seus tempos históricos, cada uma sendo produto do seu meio e das conjunturas temporais que as rodeiam. Luísa é a mulher típica da burguesia portuguesa oitocentista, Malu, a mulher da classe média do final do século XX em busca de se conhecer e disposta a buscar sua felicidade. Conforme Figueiredo (2011) dissera, o século XIX apresentava duas possibilidades de existência: uma feminina, “que defendia a submissão, os ideais de domesticidade, o casamento e a maternidade como predestinação”; e outra, masculina, “que defendia a autonomia do cidadão, a liberdade individual e o controle pessoal do destino.” (FIGUEIREDO, 2011, p. 77) Para Luísa, a segunda opção significaria a morte física ou social, já Malu pode de fato escolher. Porém, para que pudessem existir “malus”, muitas “luísas” precisaram nascer, crescer e ser silenciadas. Malu é a Luísa do século XX, que, apesar das amarras sociais, conseguiu agir e se “recomeçar”.

Voltando à minissérie, foco desse estudo, quando Basílio chega a casa de Luísa e diz: “És feliz, tens um pequerrucho...” (QUEIRÓS, 2004, p. 52), ela responde: “Não (...) não tenho!” (QUEIRÓS, 2004, p. 52) Apesar de, num outro momento, Luísa ter atribuído sua boa condição física à felicidade, agora, num ato falho, talvez, reconhece não ser feliz. A vida que leva não é a que deseja. Mas o que Luísa deseja? A vida idealizada dos romances? Essa também, por sua vez, não é a vida que terá.

Ao contrário do romance, que começa com Luísa casada há três anos com Jorge, a minissérie começa com um passeio aéreo por sobre casas e monumentos portugueses. Apresenta-se, com essa escolha, o espaço e o tempo da narrativa: o

Portugal oitocentista. Do geral chega-se ao particular, nessa que prenuncia ser a escolha do diretor para a obra: o olhar vai de Portugal para dentro de uma casa, mais especificamente uma quinta, onde mulheres conversam a respeito de Luísa e o possível “namorico” entre ela e o primo. Como é o país por fora, com seus monumentos, sua arquitetura e natureza, todos conhecem. O interesse, nesse momento, não é o exterior, mas o interior das casas, a intimidade burguesa que estava sempre protegida por portas e janelas cerradas.

Os roteiristas escolheram apresentar a narrativa em ordem cronológica, explicitando logo de início a verdadeira relação que houve entre Luísa e o primo. As cenas que se seguem apresentam o envolvimento entre eles e o sofrimento de Luísa quando Basílio decide ir embora, em busca de recuperar sua riqueza. Trocam cartas, até que ele decide terminar a relação. Luísa sofre, chora. “Viveu triste durante meses” (QUEIRÓS, 2004, p. 22). Tal procedimento pode ter sido utilizado com a finalidade de reforçar o sentimentalismo inicial de Luísa. A iniciação sentimental de Luísa com Basílio é esmiuçada na tela, para que o telespectador tenha noção do que isso teria significado para a protagonista. Com o retorno de Basílio, todo o comportamento de Luísa estará em parte justificado. Trata-se da necessidade de continuar a empreender o percurso de sua aprendizagem, agora focada no prazer.

Os detalhes que o romance não nos dá, por exemplo, acerca do romance entre os primos quando mais jovens, a minissérie apresenta-nos claramente. Vemos as cenas no bilhar, com Basílio pondo as mãos no quadril de Luísa, no sofá, onde tanto se beijaram, cenas que Luísa já casada tão bem se recordará. O comportamento de Luísa, desde bem cedo, já demonstra ser o de alguém que ousa transgredir, vai além do espaço que lhe era permitido. Retomando o que havia dito Furtado (2003), palavras como “pensa, lembra e sente” são proibidas ao roteirista. Então, objetivando traduzi-las para os telespectadores, as cenas saem da memória de Luísa e deslizam para a tela.

Numa cena, enquanto a mãe de Luísa dorme, ela e Basílio namoram no sofá, há poucos metros da mãe. A câmera, então, passeia da mãe para o casal, e de novo volta para a mãe, fixando-se num espelho na outra parede, por onde vemos os dois se beijando no “divã”.



Figura 4 – mãe de Luísa dorme



Figura 5 – Basílio e Luísa se beijam enquadrados no espelho

Vale ressaltar que nas casas, a começar pela quinta onde Luísa se encontrava com Basílio, até a sua casa com Jorge, é marcante a presença de espelhos. São muitas as cenas, como a apontada acima, em que o telespectador vê através do que é refletido pelo espelho. Isso reforça a ideia de que há sempre olhos outros a vigiar Luísa. Quando vê através do espelho, é como se o espectador estivesse na posição do *voyeur*, observando os fragmentos de intimidade através das brechas deixadas em uma porta ou janela. O reflexo do espelho é a visão involuntária, é a câmera tentando apagar os traços da sua mediação, tentando fazer o espectador “acreditar” que vê a verdade que se esconde sob “o manto diáfano da fantasia”.

Já casada, quando recebe Basílio em casa pela primeira vez e ele começa a contar-lhe sobre suas viagens, Luísa fica toda interessada. O ápice, porém, da *curiosidade* acontece quando ele diz ter passado o último ano em Paris.



Figura 6 – Luísa deslumbrada com Paris

O responsável por deixar tais detalhes visíveis é o roteirista, cujo trabalho é “contar histórias, não fazer histórias” (HOWARD; MABLEY, 1996, p. 21). Marçal Aquino, “um escritor que escreve roteiro” (apud FIGUEIREDO, 2008, p. 168), nas suas próprias palavras, apresenta a sua definição de roteiro:

O roteiro é uma peça meramente informativa que deve se limitar a fornecer dados para o coletivo, para a equipe que vai trabalhar no filme e criar a partir desse texto. Roteiro não é um produto final, é uma espécie de molde, no qual você aplica uma resina, retira o produto e o molde permanece lá. Mas você não exhibe o molde. Um bom roteiro é uma peça de transição, não deve ter ambições literárias, nem de direção. (apud FIGUEIREDO, 2008, p. 169)

A função do roteirista seria fazer as marcas nesse molde a ser utilizado no filme, na telenovela ou na minissérie. Essas marcas consistem na caracterização dos personagens, do espaço, bem como nos elementos a serem utilizados pelos demais profissionais envolvidos na transposição desse molde para a tela.

A minissérie, bem como as demais narrativas audiovisuais, cria a ilusão de que são elas que se contam a si mesmas, porque “a instância enunciativa não se dá em evidência” (FIGUEIREDO, 2010, p. 78). O narrador é quem dirige o ponto de vista a ser apresentado ao espectador pela câmera, tornando mais difícil de perceber o caráter discursivo das narrativas audiovisuais do que o das verbais. Nas cenas de *O primo Basílio*, os pensamentos apresentados na narrativa verbal passam a ser verbalizados para parecer “ser menos intermediados” (FIGUEIREDO, 2008, p. 77), como seria na realidade, onde tomamos conhecimento do que se passa através do que é dito.

Da mesma forma que acontece no romance, a minissérie mostra uma Luísa, no espaço doméstico, apenas como mais um objeto de decoração, quando não está realizando ações menores, como veremos nas imagens abaixo.



Figura 7 – Luísa faz a *toilette*



Figura 8 – Luísa borda



Figura 9 – Luísa cuida do passarinho

Luísa é, nas palavras de Jorge, uma criança, e por isso as atividades que realiza em casa são sempre as mesmas, menores e sem importância.

Uma das preocupações da minissérie foi deixar claro que se trata de um texto português, apesar de os atores e a equipe técnica serem brasileiros e de a língua utilizada ser a variação brasileira. Conseguiu-se isso por meio de outros elementos típicos da narrativa televisiva. O cenário e o figurino, como já foi dito, foram feitos obedecendo criteriosamente às descrições do livro, e foram inseridas cenas gravadas em Portugal, além das músicas, óperas e fados que aparecem na trilha sonora serem obras famosas no século XIX. Wagner Tiso apenas musicou o “Fado de Leopoldina”, canção entoada por ela e Luísa num dos encontros das duas na ausência de Jorge, cuja letra aparece no romance. As canções soam, para o público brasileiro, tipicamente portuguesas pela escolha dos instrumentos musicais, típicos do oitocentos daquele país, como a guitarra portuguesa.

A música unida às imagens transmite ao telespectador as sensações que se esperam dos personagens. A ópera *Fausto*, de Gounod, foi trilha sonora de quase toda a minissérie<sup>21</sup>. É bastante significativa que uma ópera cujo personagem principal tenha vendido a alma ao Diabo seja a trilha sonora de Luísa. Tal qual Fausto, por ter desejado ir em busca dos prazeres, o destino de Luísa também será a morte.

O figurino utilizado na minissérie também servirá como indicador da tragédia que se abaterá sobre a protagonista. Inicialmente sempre está com roupas de tons claros, rosa, azul, com a toilette feita ou em vias de ser feita. Após o início da chantagem de Juliana, Luísa vai se descompondo aos poucos, e suas roupas vão migrando para a outra, num processo de usurpação da identidade que passa pela usurpação do corpo.

É interessante, aliás, que a descrição física de Juliana quase fez Marília Pêra declinar do convite para interpretá-la na minissérie. Segundo ela, a personagem tinha “40 anos, a cabeça branca, os dentes estragados, era ressentida, invejosa, má”, então ela não queria interpretá-la. Daniel Filho precisou convencê-la de aceitar o papel. Na adaptação, as diferenças entre Luísa e Juliana ficam ainda mais claras que no papel, pois, como dissera Jorge Furtado, tudo na obra audiovisual precisa ser visível.

---

<sup>21</sup> < <http://www.teledossie.com.br/musicaprimo/#more-4766> > Acesso em 11/12/2012.



Figura 10 – Luísa apresenta a casa à Juliana

Nesta cena, que representa o momento em que Juliana chega à casa de Luísa, que não aparece no texto literário, percebe-se a alvura e altivez de Luísa em contraste com a submissão forçada de Juliana. Tudo nelas se contrasta: desde a cor do cabelo, as roupas e a postura – Juliana o tempo todo sem dizer palavra e postando-se atrás de sua senhora. O caminhar de Luísa, apenas apresentando os cômodos e o serviço que se espera da criada, é absolutamente opressor. Quase sentimos a dor de existir de Juliana, por ter passado os últimos vinte anos de sua vida servindo e não vislumbrar outro futuro que não uma continuação de seu presente – mais servidão.

Quando chega a seu quarto, levada pela outra criada, Joana, a cena que se nos mostra é a seguinte:



Figura 11 – Rato no quarto de Juliana

No texto literário, o quarto de Juliana aparece assim descrito: “Nunca, nunca, nas casas que servira, tinha tido um quarto pior. Nunca!” (QUEIRÓS, 2004, p. 60) O expediente utilizado pelo roteirista para ilustrar a decadência do cômodo foi colocar um rato presente neste ambiente. Dessa forma, a descrição de Eça não precisa ser dita, mas percebe-se claramente a qualidade do ambiente destinado aos criados.

Na minissérie, após ser expulsa de seu último trabalho, Juliana vai à casa de sua tia Vitória e lá fala tudo o que sente, revelando por sua boca o que no romance fora revelado pelo narrador:

Como eu as odeio, tia Vitória! A sua vida farta, conforto, mimos... Vinte anos que sirvo, [- Não podes continuar assim, diz tia Vitória, mas Juliana parece estar num monólogo, continua sua fala sem dar ouvidos à tia.] vinte anos dormindo em buracos, levantando de madrugada, a comer os restos, a vestir trapos velhos, esfalfando-me a lavar, passar, engomar... (Minissérie)

E a imagem é de uma Juliana que começa externando ódio, torna-se cabisbaixa, sofrida, dolorida, e chega a uma Juliana chorosa, capaz de despertar piedade em quem assiste. E o ciclo recomeça, numa nova explosão de ódio contra as patroas.



Figura 12 – Juliana com ódio



Figura 13 – Juliana cabisbaixa



Figura 14 – Juliana chorosa



Figura 15 – Juliana com ódio novamente

Juliana, que desde a primeira visita do “janota” ficara desconfiada, ao saber que se tratava de um primo da senhora, diz ironicamente: “É o primo! (...) E só

vem quando o marido se vai. Boa! E fica-se toda no ar quando ele sai; e é roupa-branca e mais roupa-branca (...). Tudo fica na família!” (QUEIRÓS, 2004, p. 79)

A seguinte cena representa o momento em que tal pensamento torna-se visível na minissérie:



Figura 16 – Juliana e as roupas brancas

O excesso de roupas brancas para engomar é motivo de constantes queixas da empregada. As roupas brancas, “roupas íntimas”, incomodam Juliana porque representam a sexualidade viva da patroa. Ver Luísa com as formas arredondadas, tomando banhos, usando vestidos caros, além de usufruindo de dois homens quando a ela nada nem ninguém restam, seria injustiça demais. O desejo e a sexualidade de Luísa jogam por sobre Juliana todas as suas impossibilidades. Ambas desejam ir além, sonham com o que não podem ter, e confrontadas com a realidade, só lhes resta a morte, pois não há lugar no século XIX para mulheres que ousam desejar.

Aos poucos, Luísa vai percebendo que a ligação que tem com Basílio é tênue, e o caso vai perdendo o encanto inicial. A *curiosidade* vai dando lugar à normalidade, e além do sexo, não há nada que torne os encontros especiais.

As cenas em que Luísa e Basílio estão na cama diferem bastante das de Luísa e Jorge retratadas na minissérie.



Figura 17 – Luísa e Jorge na cama



Figura 18 – Luísa e Basílio na cama

Entre os primeiros, há sempre um véu separando o casal da visão do telespectador. Ambos sempre estão vestidos e o cuidado de Jorge para com ela chega a ser paternal, não gratuitamente uma das maneiras com que se refere a ela é chamando-a de “filha”. Além da câmera, é como se o véu mediasse essa relação. Já entre os amantes, a imagem é crua. Ambos estão nus. Nesta última cena, a nudez despe Luísa até a alma, pois percebemos o seu olhar de desapontamento, que começa a se dar conta de que já não desperta sobre Basílio tanto interesse quanto no início.

Leopoldina, numa cena em que se encontra com Fernando, o estudante de quem se tornara amante, comenta, numa frase de Gilberto Braga, não de Eça: “Só

os começos são bons.” A devoção de Leopoldina a Luísa é tanta que nem nos braços do amante deixa de pensar na amiga. A conversa continua. Ela diz:

- A ligação com o amante não é mais a mesma. O marido volta. O amante abala pra Paris.
- E fica tudo na santa paz de Deus, diz Fernando.
- Depois de provar o fruto proibido? De jeito nenhum. (Minissérie)

Luísa mudou, como bem havia percebido Sebastião. Uma noite convidou Juliana para ir à rua, pois a casa transformara-se num lugar claustrofóbico onde não mais podia estar. Ao ser inquirida por um homem, na rua, reconhece que não deveria estar ali, pois certamente fora confundida com uma mulher do Bairro Alto (prostituta). Luísa vive amedrontada, e isso só aumentará com a chantagem de Juliana.



Figura 19 – Embate entre Luísa e Juliana

Tal qual acontece no romance, Luísa desmaia quando Juliana a informa possuir cartas que comprovam sobre o relacionamento dela com o primo. Durante o jantar, com Leopoldina, decide ir ao encontro de Basílio, para que ambos fujam. O olhar de Leopoldina é um olhar experiente, de quem conhece os homens e sabe, como já havia renunciado, que “o marido volta e o amante abala pra Paris”. O destino de Luísa já estava desenhado.

A derrocada de Luísa é visível também pelo seu exterior. Seus cabelos, antes sempre bem penteados, estão desarrumados. O olhar, cabisbaixo, a pele pálida e os vestidos vão ficando cada vez mais escuros.



Figura 20 – Luísa depois da chantagem de Juliana

Suas roupas vão mudando gradativamente, começando com um elemento, seja um chapéu ou uma capa escuros, para ao fim da minissérie, ela estar usando as cores vermelho e preto.

A pele das personagens também vai sofrendo alteração de cor. Se antes Luísa parecia sempre bem saudável, com a tez rosada, isso vai sendo substituído por uma palidez, bem como vai tendo olheiras cada vez mais profundas. Juliana também vai murchando ainda mais, ao contrário do que esperava quando consegue o seu tão sonhado segredo.

Depois da descoberta das cartas, Luísa e Juliana parecem mais próximas do que sequer poderiam supor. Luísa tem medo de Juliana e se apavora só de imaginar o desfecho de sua história. Juliana tem medo de Basílio, de Jorge e chegará a sucumbir diante do bom Sebastião. O medo as irmana.

A cada dia que passa a pressão de Juliana por sobre Luísa aumenta. Os papéis se invertem, Juliana passa a ser a senhora da casa, enquanto Luísa começa a servir, a varrer, a passar e a engomar. Seus vestidos engomados dão lugar aos roupões encardidos. Os penteados cedem lugar ao lenço de amarrar os cabelos. A pele clara e macia das mãos começa a ficar machucada. As olheiras tomam espaço no seu rosto e o cansaço transtorna o seu corpo. Nesta fase a iluminação denota a decadência da personagem, que passa a viver na penumbra.



Figura 21 – Juliana descansa e Luísa despeja as águas sujas



Figura 22 – Luísa limpa e D. Felicidade vê

A inversão que acontece já está sendo percebida por todos. É bastante significativo o uso do *close-up* em cenas de maior tensão. O foco no rosto dos personagens parece intensificar o que se sente no momento. O cansaço de Luísa é evidente.



Figura 23 – Luísa cansada

A roupa escura, as olheiras profundas, o olhar cansado ilustram todo o sofrimento de Luísa. A minissérie explicita o que o texto literário deixa a cargo do leitor imaginar.

A via-crúcis de Luísa continua. Seu sofrimento se intensifica e ela adocece. Juliana também padece e morre, sem conseguir atingir o seu objetivo. Se fosse em outro momento histórico, talvez tudo pudesse ficar “na santa paz de Cristo”, morreu seu carrasco, sobrevive o torturado, mas Leopoldina já vislumbrara que isso não seria possível. Luísa *conheceu*. Retomando a analogia que fizemos no início desse texto, ela era a Eva do século XIX que se deixou seduzir pela possibilidade de conhecer. A aprendizagem dos prazeres que empreendeu com Basílio deixou marcas, transformou-a, e a Luísa do final do romance e da minissérie não pode mais voltar a ser quem era. Também foi expulsa do “Paraíso”, sua casinha honesta fora violada e o seu maior medo se concretiza: Jorge descobre a traição por meio de uma carta enviada por Basílio a ela.



Figura 24 – Jorge lê a carta e chora

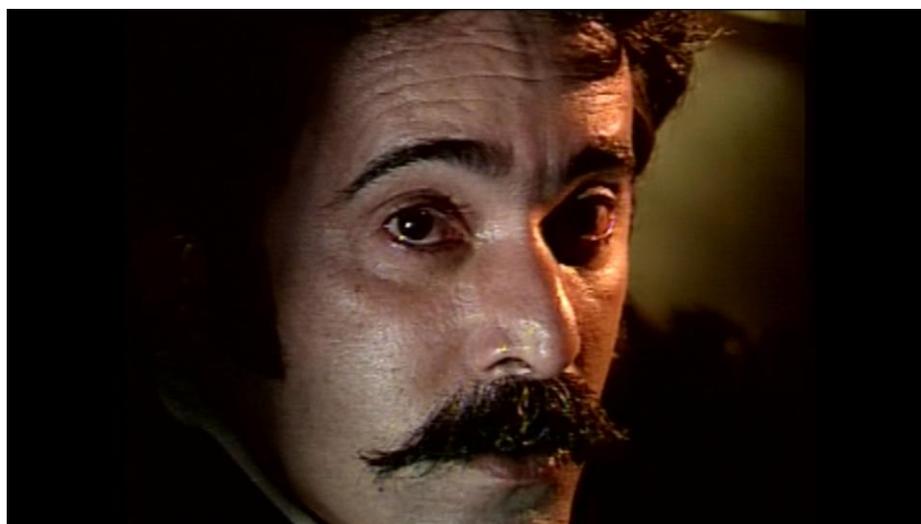


Figura 25 – Jorge olha para cima

O sofrimento de Jorge, no momento da descoberta, se dá sem que ele diga uma palavra, trazendo-nos de volta o que diz Orlandi acerca dos silêncios: “Silêncio que atravessa as palavras, que existe entre elas, ou que indica que o sentido pode sempre ser outro, ou ainda que aquilo que é o mais importante nunca se diz” (ORLANDI, 1997, p. 14).

Talvez esse seja o momento em que Jorge se sinta como Luísa, também sem linguagem. Esse silêncio que preenche de forma tão aguda os espaços de angústia e sofrimento foram mais explorados pelo texto literário do que pela minissérie. Lembramo-nos de que a minissérie é um texto audiovisual, e os pensamentos e sentimentos precisam tornar-se visíveis para os telespectadores.

A minissérie vai chegando ao fim. Luísa também morre, despida da moral e de uma das marcas mais pungentes de feminilidade: seus cabelos são raspados numa tentativa infrutífera de fazê-la melhorar. Como já foi dito, não há sobrevivência possível para mulheres como Luísa, no século XIX, nem na página, nem na tela, porque na vida real também não havia. A essas mulheres, que ousam desejar, coube o espaço da ficção. Luísa padeceu pela ousadia de desejar conhecer, por buscar uma sexualidade historicamente interdita para um corpo feminino.

Figueiredo (2011) aponta-nos que o único abrigo que sobrou para Luísa foi o discurso. Sua vida aparentemente ociosa, frágil, pequeno burguesa, uma vida de papel, cresce em importância quando se percebe que hoje, mais de um século depois de ter sido criada, ainda se interessam por ela. Para além do discurso do texto literário, Luísa passeia por outras linguagens, ganhando a tela em um momento em que a sua dor ecoa em muitas outras mulheres. Reescrever *O primo Basílio* em 1988 é apontar para um feminino que não deve existir mais, mas que há pouco existiu e foi muito silenciado. É lembrar para evitar que se esqueçam que precisaram existir “luísas” para que a sociedade pudesse produzir “malus”.

## 5

### Conclusão

*O Primo Basílio* é um dos romances mais significativos do realismo português. Eça de Queirós, seu autor, buscou desvelar a hipocrisia burguesa oitocentista nos seus mínimos detalhes. Criou uma personagem, que para muitos era cópia de Madame Bovary, mas que não tinha a grandiosidade da personagem francesa. De fato, Luísa era menor, mas isso em nada diminui a sua importância para a história da literatura.

Luísa era verossímil, era um perfeito retrato das mulheres do seu tempo, como também o foram as demais personagens do romance. Um século depois da publicação do texto literário, um diretor de televisão brasileiro decide adaptá-lo para exibição na televisão. Apesar de ser um texto português calcado na sua historicidade, é bastante significativa a escolha de Eça para a TV brasileira contemporânea.

Com o advento do feminismo, muito se falou a respeito das questões de gênero no Brasil e no mundo, com a ficção apresentando personagens que rompiam a barreira do preconceito e conseguiam sobreviver, ainda que fazendo escolhas difíceis. As heroínas da segunda metade do século XX buscavam “começar de novo”. E por que Luísa reaparece? Logo ela, que nunca foi heroína. Talvez para que se veja onde as mulheres já estiveram, como já fomos asfixiadas pelo nosso tempo e espaço. E como a literatura, para além de denunciar a “hipocrisia”, a sociedade podre, serviu também para dar voz a quem não tem, a abrigar um corpo desabrigado por ter ousado ir além.

Luísa ganhou um discurso no texto literário, ainda que não seu, mas a partir dele seu corpo é refeito por palavras. E a narrativa audiovisual lhe dá voz. Na minissérie, ela fala, mais do que no romance, por exigência do veículo. Ainda que fale das pequenezas do cotidiano, sua voz é ouvida. Sua via-crúcis será a mesma, porque ela buscou algo que desde os tempos imemoriais é punido com a morte: o conhecimento.

A Luísa do final do romance e da minissérie é bem diferente da Luisinha do primeiro capítulo do texto literário. Ela passou a ter um “saber de experiências

feito” e depois disso nada mais lhe resta. Sua escolha de se deixar seduzir e seguir pelo caminho do desejo fez ruir a sua casa e levou embora o seu corpo.

Adaptar, ou fazer uma tradução intersemiótica desse texto literário, significa criar um novo texto, transformar em imagens as palavras de um outro tempo. Dessa forma, mais pessoas entraram em contato com a história que foi contada por Eça. E também mais pessoas ouviram a voz de Luísa.

Desde a primeira vez que li esse romance (e agora abandono as academicidades e também deixo ouvir a minha voz), me vinham à cabeça os seguintes versos da Legião Urbana: “Disseste que se tua voz tivesse força igual / à imensa dor que sentes, / teu grito acordaria não só a tua casa, / mas a vizinhança inteira.” A dor dessas mulheres sempre também doeu em mim. E era uma dor cuja voz era incapaz de dizê-la. Era uma dor em silêncio. Eça de Queirós foi dos primeiros a dedicar um discurso a elas, discurso de um outro, mas que as construiu. Depois Daniel Filho e Gilberto Braga deram imagens e uma voz, ainda que fraca. Cada vez que lemos o romance ou vemos a minissérie, esse discurso se presentifica e essas mulheres novamente ganham corpo.

Em um outro veículo, o texto literário precisou ser recriado, pois muda-se o veículo, mudam-se também as estratégias comunicativas. Além disso, a partir do final do século XX, com as transformações tecnológicas a que fomos submetidos, houve “uma espécie de sincronização do passado e do presente. Quanto mais se acentua a instantaneidade da comunicação, (...) quanto mais o mercado onipresente lança *remakes*, promove reciclagens e reconstituições” (FIGUEIREDO, 2010, P. 87). Isto quer dizer que mais releituras e adaptações virão, e precisamos estar aptos a lê-las, sem esperar encontrar uma simples mimese em uma outra linguagem. Os autores contemporâneos aceitam o desafio das palavras oriundas de um texto literário e partem para o combate da adaptação. Espera-se de nós, leitores, que levemos a chave, e consigamos ler o novo texto que se inscreve diante de nós.

## Referências bibliográficas

ABDALA JÚNIOR, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História Social da Literatura Portuguesa*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1985.

AGUIAR, Flávio. Literatura, Cinema e Televisão. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC – Instituto Itaú Cultural, 2003. p.115-141.

ALENCAR, Francisco. *História da sociedade brasileira*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1996.

ARAÚJO, Luís Manuel de. *A Viagem Oriental de Eça*. PDF in: Revista Camões nº 9/10, 2000.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Editora Moderna, 1984.

AULETE, Caldas. *Minidicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Trad. Paulo Bezerra, 2003.

BARTHES, Roland. *Aula*. 8. ed. São Paulo: Cultrix, s/d.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. Da obra ao texto. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. 8. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011. p. 239 – 283.

BORELLI, Sílvia Helena Simões. *Ação, suspense, emoção. Literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: EDUC: Estação Liberdade, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre a Televisão*. Seguido de A Influência do Jornalismo e Os Jogos Olímpicos. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: --- *Dialética da colonização*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. P. 308 – 345.

BRAGA, Gilberto; BASSÈRES, Leonor (adaptação). *O Primo Basílio*. [Minissérie]. Produção e direção de Daniel Filho. TV Globo, 1988. DVD, 10h24.

CAL, Ernesto Guerra da. *Linguagem e Estilo de Eça de Queiroz*. Lisboa: Editorial Aster, 1953.

CANDIDO, Antonio. *Livros e pessoas de Portugal*. In: Anais do sexto congresso da Associação Internacional dos Lusitanistas. Rio de Janeiro: 2001.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul: 2006.

\_\_\_\_\_. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, 2002.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary del Priore, Brasília: Editora UnB, 1999.

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

CORRÊA, Mariza. *Do feminismo aos estudos de gênero: uma experiência pessoal*. Cadernos Pagu. v. 16. Unicamp: Campinas, 2001.

CORREIA, Carlos Alberto. *Teatro, literatura e audiovisual: linguagens em aproximação*. In: Anais do I-Encontro de Estudos Literários da UEMS, 2010: Campo Grande, MS – Literatura, História e Sociedade. Campo Grande: UEMS, 2010. p. 6 – 26.

\_\_\_\_\_. MARQUES, Márcia Gomes. Da palavra escrita à linguagem audiovisual: *O Primo Basílio* e suas adaptações. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/centrooeste2009/resumos/R17-0260-1.pdf>>. Acesso em 14 jan. 2011.

CURADO, Maria Eugênia. *Literatura e cinema: adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação?* Disponível em: <<http://www.nee.ueg.br/seer/index.php/temporisacao/article/viewFile/18/26>>. Acesso em 14 jan. 2011.

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: \_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 259 – 271.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 6. ed.. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FARIA, Maria Cristina Brandão de; FERNANDES, Danúbia de Andrade. *Do texto ao audiovisual – um processo de “tradução e transcrição”*. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2008/resumos/R9-0316-1.pdf>>. Acesso em 15 jan. 2011.

FIGUEIREDO, Monica. *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7 Letras, 2010.

FLORY, Suely F. V.; MOREIRA, Lúcia C. M. de Miranda. *Uma leitura do trágico na minissérie Os Maias: a funcionalidade dos objetos na trama ficcional*. São Paulo: Arte & Ciência, 2006.

FLUSSER, Vilém. *A escrita – Há futuro para a escrita?* São Paulo: Annablume, 2010.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Veja, 1992.

FURTADO, Jorge. *A adaptação literária para cinema e televisão*. Palestra. 10ª Jornada Nacional de Literatura. Passo Fundo, 2003. Disponível em <<http://www.casacinepoa.com.br/as-conex%C3%B5es/textos-sobre-cinema/adapta%C3%A7%C3%A3o-liter%C3%A1ria-para-cinema-e-televis%C3%A3o>> Acesso em 12/12/2012.

GOMES, Renato Cordeiro. *De superfícies e montagens: um caso entre o cinema e a literatura*. In: OLINTO, Heidrun; SCHOLLHAMMER, Karl (org.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

HAMBURGER, Esther Império. *A expansão do “feminino” no espaço público brasileiro: novelas de televisão nas décadas de 1970 e 80*. In: **Revista Estudos Feministas**. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2007000100010&lng=e&nrm=iso&tlng=e&userID=-2](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2007000100010&lng=e&nrm=iso&tlng=e&userID=-2) Acesso em 10/12/2012.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. “A leitora no banco dos réus”. In: \_\_\_\_\_. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 2003, p. 235-306.

LIMA, Isabel Pires de. (coord.) *Eça e “Os Maias”*. Porto: Edições Asa, 1990.

\_\_\_\_\_. Entre primos: d’O primo João de Brito a *O Primo Basílio*. In: *Cleonice, clara em sua geração*. Rio de Janeiro: UFRJ: 1995. p. 271 – 289.

\_\_\_\_\_. (coord.) *Retratos de Eça de Queirós*. Porto: Campo das Letras, 2000.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. 8. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

LYONS, Martin. *Os novos leitores no século XIX: mulheres, crianças, operários*. In.: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger. (org). *História da leitura no mundo ocidental*. São Paulo: Ática, 2000.

HOWARD, David; MABLEY, Edward. *Teoria e Prática do Roteiro*. São Paulo: Globo, 1996.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. 3.ed. São Paulo: SENAC, 2003.

MARGATO, Izabel. *A Literatura Portuguesa e o patrimônio cultural brasileiro*. Anais do XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa. UFRJ; Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação Universitária José Bonifácio; Fundação Brasil – Portugal, 1992. p. 545 – 549.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

\_\_\_\_\_ ; BARCELOS, Cláudia. *Comunicação e mediações culturais*. Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. Diálogos midiológicos – 6. Vol. XXIII, nº 1, janeiro/junho de 2000. p. 151 – 163.

MCLUHAN, Marshall. Visão, som e fúria. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. 8. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011. p. 163 – 177.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

MOREIRA, Lúcia Correia Marques de Miranda. O Narrador tecendo as malhas narrativas, musicais e linguísticas na minissérie *Os Maias*. Disponível em: <<http://bocc.unisinos.br/pag/moreira-lucia-o-narrador-tecendo-as-malhas-narrativas.pdf>>. Acesso em 15 jan. 2011.

MORIN, Edgar. A comunicação pelo meio (teoria complexa da comunicação). Revista FAMECOS. Porto Alegre. Nº 20. Abril de 2003.

\_\_\_\_\_. *Cultura de Massa no século XX - O espírito do tempo – Neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, v. 1, 1984.

MOTA, Manoel Santos; SILVA, Geovani de Jesus. Os anos de chumbo e a produção televisiva: a renovação feminista no seriado *Malu Mulher*. In: Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação. Ano 4, Edição 4. Junho-Agosto de 2011.

OLIVEIRA, Marinyze Prates. *Olhares roubados: cinema, literatura e nacionalidade*. Salvador: Quarteto, 2004.

PATERNOSTRO, Vera Íris. *O texto na TV – Manual de Telejornalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. Televisão e cultura no Brasil na virada do século. In: OLINTO, Heidrun; SCHOLLHAMMER, Karl (org.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. São Paulo: Ateliê Editorial: 2001.

\_\_\_\_\_. *O Primo Basílio*. 22. ed..São Paulo: Editora Ática: 2004.

\_\_\_\_\_. *A Relíquia*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.

\_\_\_\_\_. *As Farpas*. In: QUEIRÓS, Eça de. *Obras de Eça de Queirós*. Porto: Lello & Irmão, 1979. v.3.

RAFAEL, Gina Guedes. *A leitura feminina na segunda metade do século XIX em Portugal: testemunhos e problemas*. Dissertação de mestrado. Lisboa: 2011.

REIS, Carlos. Estratégia narrativa e representação ideológica n'A *Relíquia*. *Colóquio/Letras*, 100, Dez. 1987, p. 51 – 55.

\_\_\_\_\_. *Introdução à leitura d'Os Maias*. 4. ed. Coimbra: Almedina, 1982.

\_\_\_\_\_. (coord.) *Leituras d'Os Maias*. Coimbra: Liv. Minerva, 1990.

RIBEIRO, Maria Luísa Santos. *História da educação brasileira: a organização escolar*. 15. ed. rev. e ampl. Campinas: Autores Associados, 1998.

SALES, Alessandro Carvalho. Platão e o simulacro: a perspectiva de Deleuze. Disponível em < <http://www.nomadismocelular.com.br/wp-content/uploads/2011/04/1-8.pdf>> Acesso em 03/12/2012.

SANTIAGO, Silviano. “Eça, autor de *Madame Bovary*”. In: \_\_\_\_ *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978. p. 49-65.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto Editora, 1996.

SOARES, Vera. Muitas faces do feminismo no Brasil. s/d. p. 33-54. Disponível em: < <http://www2.fpa.org.br/uploads/vera.pdf>> Acesso em 10/12/2012.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

TEIXEIRA, Francisco. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Global, 2000.

VICENTE, Kyldes Batista. Hipótese do cultivo midiático e a cultivação de novos modos de narrar. Caderno Seminal Digital. Vol. 12 – nº 12. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009. p. 33 – 42. Disponível em: <[http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/Seminal\\_12.pdf](http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/Seminal_12.pdf)> Acesso em 15 jan. 2011.

\_\_\_\_\_. Aristocracia portuguesa na minissérie *Os Maias*. Anais do Colóquio Internacional Televisão e Realidade. 2008. Disponível em: <[www.tvereadidade.ufba.br](http://www.tvereadidade.ufba.br)>. Acesso em 10 jan. 2011.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

ZILBERMAM, Regina. *Fim do livro, fim dos leitores?* São Paulo: Editora SENAC, 2001.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.