



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

EVA CRISTINA FRANCISCO

**TRADUÇÃO COMO RECRIAÇÃO:
O TEXTO CINEMATOGRAFICO**

Londrina
2016

EVA CRISTINA FRANCISCO

**TRADUÇÃO COMO RECRIAÇÃO:
O TEXTO CINEMATOGRAFICO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL) da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Estudos da Linguagem.

Orientadora: Prof^a. Dra. Edina Regina Pugas Panichi.

Londrina
2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

F819t Francisco, Eva Cristina.
Tradução como recriação : o texto cinematográfico / Eva Cristina Francisco. - Londrina, 2016.
201 f. : \b il.

Orientador: Edina Regina Pugas Panichi.
Tese (Doutorado Em Estudos Da Linguagem) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, 2016.

1. Cinema e literatura. 2. Criação (literária, artística, etc.). 3. Linguagem cinematográfica. 4. Crítica genética. 5. Tradução e interpretação. 6. Creation (literary, artistic, etc.). I. Francisco, Eva Cristina. . II. Panichi, Edina Regina Pugas. III. Título.

CDU 82:791.43

EVA CRISTINA FRANCISCO

**TRADUÇÃO COMO RECRIAÇÃO:
O TEXTO CINEMATOGRAFICO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL) da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Estudos da Linguagem.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^a. Dra. Edina Regina Pugas
Panichi
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Miguel Luiz Contani
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dra. Nerynei Meira Carneiro Bellini
Universidade Estadual do Norte do Paraná-
UENP

Prof. Dra. Mariângela Peccioli Galli Joanilho
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dra. Esther Gomes de Oliveira
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 12 de fevereiro de 2016.

Dedico este trabalho primeiramente a Deus, que me proporcionou saúde, sabedoria e determinação para chegar ao final desta etapa da minha vida. Também dedico esta pesquisa aos meus amados pais, Francisco de Oliveira Francisco e Maria de Lourdes Francisco, à minha irmã, Sílvia Francisco, ao meu marido, Anderson Andriati e à minha orientadora, Edina Regina Pugas Panichi, por estes terem sido meu alicerce de apoio, companheirismo, carinho e confiança.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e à Nossa Senhora por terem me acompanhado espiritualmente nessa jornada.

Agradeço à minha orientadora, Profa. Dra. Edina Regina Pugas Panichi, não só pela constante orientação neste trabalho, mas sobretudo pela sua amizade e confiança em meu desempenho.

Ao Professor Dr. Miguel Luiz Contani, pelas ricas sugestões que complementaram minha pesquisa.

À Professora Dra. Josette Monzani, pelas contribuições e trocas de ideias durante o processo de escrita.

À Professora Dra. Esther Gomes, por ter aceitado fazer parte da banca avaliadora e pelas contribuições no trabalho.

À Professora Dra. Nerynei Meira Carneiro pelas contribuições e por aceitar fazer parte da banca de defesa.

Ao Professor Dr. João Antônio de Santana Neto, por ter aceitado fazer parte da banca de qualificação e contribuído com a escrita do trabalho.

Ao Professor Dr. Hertz Wendel de Camargo, por ter aceitado fazer parte da banca de qualificação, bem como pelas sugestões enriquecedoras.

A todos os professores do PPGEL que, direta ou indiretamente, contribuíram para com minha pesquisa.

A minha professora do ensino fundamental, Aparecida Segantini Varaschin, que foi FUNDAMENTAL para minha inspiração nessa pesquisa.

Meus agradecimentos também vão para meus pais, minha irmã e meu marido, pelo apoio, companheirismo e carinho de sempre.

Aos colegas e amigos que estiveram comigo durante esse tempo de foco, determinação e dedicação, em especial, minha amiga-irmã querida, Fernanda de Cássia Miranda.

Gostaria de agradecer, também, a algumas pessoas que contribuíram para que eu alcançasse essa vitória: aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação, Rosely, Rosemeri e Ricardo, por terem me atendido e esclarecido dúvidas sempre que solicitei.

Como o estudo genético confronta o que a obra é com o que foi, com o que poderia ter sido ou ainda com o que quase foi, ele contribui para, por um lado, forçar e ver em cada fase um possível término – uma possível obra – e, por outro lado, contribui para relativizar a noção de conclusão e, assim, ver aquela forma, considerada final pelo artista, somente como um ponto final suportável.

Cecília Almeida Salles

FRANCISCO, Eva Cristina. **Tradução como Recriação**: o texto cinematográfico. 2015. 201 f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

RESUMO

O desvelar do processo criativo tem atravessado as fronteiras dos gêneros e das artes e os caminhos percorridos para a chegada ao produto final têm aberto maiores possibilidades de análise para sua investigação. Pesquisas contemporâneas no âmbito da Crítica Genética demonstram que a criação artística envolve procedimentos que estão além de textos manuscritos. Toda obra pode ser considerada uma reescritura e essa reescritura demonstra o próprio desenvolvimento como obra de arte, pois, cada texto, seja ele em seu mais particular gênero, demanda um percurso, muitas vezes minucioso, até chegar à conclusão. Assim, a pesquisa proposta visa a investigar o processo criativo fílmico por meio da análise dos elementos constituintes do filme, bem como documentos de processo utilizados para a feitura de uma narrativa cinematográfica sendo estes o roteiro filmado, fornecido pela assessoria do diretor do filme, e o DVD contendo o *making of*, cenas cortadas, entrevistas, etc. Sendo o roteiro um texto escrito que será traduzido para a linguagem audiovisual em sua essência, o diretor/roteirista deve optar pela melhor palavra, o melhor diálogo, o ator mais adequado para aquele personagem, os personagens mais interessantes para compor a trama, o melhor início/fim, a melhor música para marcar a história central, isto é, um ato permanente de tomadas de decisão. Por depender do desempenho simultâneo de diversos artistas e profissionais, pode-se afirmar que o cinema é uma arte coletiva. Por isso as investigações acerca da linguagem cinematográfica (movimentos de câmera, enquadramentos, angulações), desempenho dos atores, sonoplastia, simbologia e textos imagéticos, para citar alguns, também influenciam e (re)criam o filme, fazendo parte de sua gênese. Para a realização do estudo, é feita uma pesquisa sobre a transmutação da linguagem narrativa literária para a fílmica. Utilizamos como *corpus* o filme *Primo Basílio* (2007), dirigido por Daniel Filho e roteirizado por Euclides Marinho, obra esta transposta do romance de Eça de Queirós (1878). A partir do diálogo entre os pressupostos da gênese da criação, de conhecimentos teóricos sobre cinematografia e da teoria sobre a tradução intersemiótica, é possível investigar o trajeto seguido para que o filme pudesse chegar ao espectador. Com esse estudo, mostramos que nem só documentos físicos de processo, mas também documentos digitais, a leitura crítica de imagens e recursos utilizados na produção cinematográfica podem expor boa parte desse caminho e muito dizer sobre o autor/diretor.

Palavras-chave: Crítica Genética. Cinema. Transmutação de Formas.

FRANCISCO, Eva Cristina. **Translation as Creation: the cinema text.** 2015. 201 p. Thesis (Doctor Degree Course in Language Studies) – State University of Londrina, Londrina, 2015.

ABSTRACT

The discovering of the creative process has crossed the genres and the arts boundaries and the paths taken to arrive to the final product have open larger analysis possibilities for its investigation. Current researches in Genetics Criticism show that the artistic creation involves procedures that are besides handwriting texts. Every work of art can be considered a rewriting and this rewriting demonstrates the own development as a work of art because every text in every genre demands a route, many times, detailed, until it gets its conclusion. Thus, this research aims investigating the film creative process through the analysis of elements that constitute a movie and process documents used in the movie production: the filmed script, provided by the film director's device and the DVD which contains the making of, excluded scenes, interviews, etc. As the script is a written text which will be transmuted to the audiovisual language in its essence, the director/scripter must choose the best word, the best dialog, the most adequate actor for respective character, the most interesting characters to work in the story, the best beginning/end, the best music to emphasize the central story, or rather, a permanent decisions performance. We can declare that the film production is a collective art because it depends on the simultaneous performance of several artists and professionals. Because of this, the investigations about the cinema language (camera movements, frameworks, angulations), actors' performance, soundtrack, symbology and image texts, to name some of them, also influence and (re)create the film, making a part of its genesis. To accomplish this research it will be done a study about the transmutation from the literary language to the film language. As the paper *corpus* we will use the film *Primo Basílio* (2007), directed by Daniel Filho and scripted by Euclides Marinho. The referred film was transmuted from Eça de Queirós novel. From the dialogue among the genetics criticism, cinema theory and intersemiotic translation theory it will be possible to investigate the route followed for the film to arrive to the spectator. With this study we show that not only the process physical documents, but also digital documents, the critic reading of images and resources used in the cinema production can show great part of this path and say a lot about the author/director.

Key words: Genetic Criticism. Cinema. Forms Transmutation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1	–	Luísa descendo do carro	45
Imagem 2	–	Modelos usados na década de 1950.....	50
Imagem 3	–	Modelos usados na década de 1950.....	50
Imagem 4	–	Modelos usados na década de 1950.....	50
Imagem 5	–	Vestuário dos anos 1950 no filme	51
Imagem 6	–	Luísa subindo as escadas	57
Imagem 7	–	Juliana – alucinação de Luísa	57
Imagem 8	–	Jorge lê a carta de Basílio a Luísa	60
Imagem 9	–	Basílio visita Luísa.....	61
Imagem 10	–	Esquema representante	61
Imagem 11	–	Luísa reencontra Basílio	62
Imagem 12	–	Esquema representante	62
Imagem 13	–	Filmagem da cidade de São Paulo.....	64
Imagem 14	–	Luísa assistindo TV	65
Imagem 15	–	Jorge reclama do trabalho de Juliana.....	66
Imagem 16	–	Luísa responde o bilhete de Basílio.....	68
Imagem 17	–	Luísa em fase terminal da doença.....	69
Imagem 18	–	Jorge lê a carta de Basílio	70
Imagem 19	–	Jorge lê a carta de Basílio	70
Imagem 20	–	Jorge lê a carta de Basílio	70
Imagem 21	–	Captura da filmagem da carta	71
Imagem 22	–	Juliana filmada em <i>contra-plongée</i>	73
Imagem 23	–	Luísa filmada em ângulo <i>plongée</i>	74
Imagem 24	–	Luísa e Basílio em plano contraplano.....	94
Imagem 25	–	Juliana e sua tia Vitória planejam a chantagem	111
Imagem 26	–	Luísa se prepara para a dança.....	114
Imagem 27	–	Luísa lendo o primeiro bilhete de Basílio	117
Imagem 28	–	Luísa descendo com as roupas sujas	117
Imagem 29	–	Luísa acordando.....	119
Imagem 30	–	Jorge chora sobre a esposa morta.....	119

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 –	Demonstrativo dos planos	63
Quadro 2 –	Demonstrativo da posição da câmera	73
Quadro 3 –	Demonstrativo dos movimentos da câmera	76
Quadro 4 –	Comparativo referente ao enredo do romance e do filme.....	141
Quadro 5 –	Comparativo das cenas excluídas.....	163
Quadro 6 –	Comparativo de passagens do livro que permaneceram no filme	173

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 TRANSMUTAÇÃO DE FORMAS	18
1.1 O ROMANCE O PRIMO BASÍLIO	19
1.2 A Tradução DO ROMANCE AO FILME: INTERTEXTUALIDADE E RECRIAÇÃO	23
2. ELEMENTOS DA CRIAÇÃO FÍLMICA	33
2.1 UMA ABORDAGEM SOBRE O PAPEL DO ATOR	33
2.2 O FILME: CONCEPÇÃO, PRODUÇÃO E TRAJETÓRIA.....	35
2.2.1 Elenco.....	35
2.2.2 Ficha Técnica	35
2.2.3 A Preparação do Elenco: Figurino e Maquiagem	47
3. LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA	54
3.1 A CÂMERA EM (RE)CRIÇÃO	54
3.2 A CÂMERA E SEU PAPEL CRIADOR	58
3.3 Os ENQUADRAMENTOS	59
3.4 Os PLANOS	62
3.5 Os ÂNGULOS DE FILMAGEM	72
3.6 Os MOVIMENTOS DE CÂMERA	75
3.7 IMAGEM CINEMATOGRÁFICA: ALIADA DA TRADUÇÃO	81
3.7.1 Imagem: Algumas Considerações	83
3.7.2 A Imagem Fílmica: Algumas Características	86
3.7.3 Textos Icônicos como Parte da Tradução e (Re)Criação	90
3.7.4 Trilha Sonora	101
3.7.5 As Músicas do Filme.....	104
3.7.6 Elementos Fílmicos não Exclusivos do Cinema	111
4 ROTEIRO: DO PAPEL ÀS TELAS	123
4.1 TEXTO NARRATIVO LITERÁRIO X TEXTO NARRATIVO DRAMÁTICO.....	131

4.2	O NARRADOR NA TRANSMUTAÇÃO.....	135
4.3	O CONFLITO	138
4.4	O ENREDO DAS DUAS HISTÓRIAS: UMA COMPARAÇÃO	139
4.5	COMPARANDO AS LEITURAS DOS ROTEIROS DO ROMANCE E DO FILME.....	148
5	ROTEIRO FILMADO: ANALISANDO O DOCUMENTO FÍSICO DE PROCESSO	160
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	190
	REFERÊNCIAS.....	194

INTRODUÇÃO

O trajeto de obras artísticas, na sua multiplicidade de formas, é a fonte que reúne e torna acessível uma riqueza infinita de percursos, tanto para o criador quanto para o investigador desses caminhos. Da observação de um processo criativo resulta o desvelar da vida como um todo, já que tudo o que existe, um dia esteve em um “vir a ser” e, no seu final, deixou vestígios, sinais e indícios capazes de fornecer evidências de como se deu o roteiro responsável pelo estado alcançado naquele momento. A Crítica Genética, originada na França no ano de 1968, tem sua introdução no Brasil, em 1985, por Philippe Willemart. Essa ciência surgiu do desejo de averiguar, de forma minuciosa, um processo criativo, e seu corpo teórico encontra-se em permanente transformação e crescimento. A inicial curiosidade de conhecer e entender a escritura em processamento, visto que a Crítica Genética se limitava a manuscritos literários, abriu espaço à curiosidade de indagação a outros processos artísticos – dentre eles, está o cinema. O progresso dos estudos genéticos apoia-se na ideia da travessia das fronteiras dos gêneros e das artes, expandindo-se para os mais diversos tipos de obras, mostrando que este é um meio que ampliará a valorização dos aportes científicos dos estudos genéticos, no século em curso.

As imagens reproduzidas nas telas do cinema contam histórias que podem nos conduzir a diversos tipos de emoção: alegria, tristeza, inquietação, espanto, reflexão, indignação e revolta. São algumas dessas emoções que extravasam do quadro trágico da história criada por Eça de Queirós, em *O Primo Basílio* (1878), adaptada para o cinema pelo roteirista Euclides Marinho e com a direção e produção de Daniel Filho (2007). Com base em estudos da gênese, mais especificamente a pesquisa sobre os bastidores da criação cinematográfica, utilizamos a Crítica Genética como base metodológica para o presente trabalho que tem como objetivo geral investigar o caminho percorrido desde a obra ficcional *O Primo Basílio*¹ até sua adaptação para o cinema. Essa transposição evidencia a arte coletiva, sincrética, trazendo reflexões sobre a indispensável transmutação de formas, na migração do texto verbal ficcional

¹ É importante esclarecer que os nomes das obras (romance e filme) não são totalmente idênticos. Na obra literária, encontramos o artigo definido masculino *O Primo Basílio*, já na narrativa fílmica este artigo foi excluído ficando apenas *Primo Basílio*.

para o texto audiovisual cinematográfico. À medida que a Crítica Genética se desenvolve, passa por alguns ajustes e amplia a abrangência de seus métodos para benefício de um campo maior a serviço de outras abordagens. Se antes datiloscritos eram estudados, incluindo textos e rascunhos datilografados, agora a investigação se dá por meio de outros “esboços”, como os encontrados em DVD’s, roteiros, etc – no caso dos materiais levantados nesta pesquisa. Os documentos que se limitavam à classificação de “manuscritos” estenderam-se e deram abertura a “documentos de processo”² que aprimoraram a Crítica Genética para a Crítica de Processo, já que agora trabalhamos com o movimento criador.

Esta tese dá continuidade aos estudos realizados em nossa dissertação de Mestrado³ em Comunicação, que versavam sobre linguagem fílmica, e agora passam a incorporar os elementos constituintes do processo criativo da cinematografia e os respectivos documentos de processo. As contribuições são no sentido integrar o campo das pesquisas de Crítica Genética na contemporaneidade, envolvendo a gênese da obra de arte, ao mesmo tempo que discorre sobre o processo de transcrição de códigos e constituição de linguagens. Assim, traçamos nossos objetivos específicos:

- Apresentar a transmutação de formas como processo criativo, principalmente por se tratar de uma adaptação de romance para filme;
- Descrever o modo como os elementos componentes da produção cinematográfica participam do processo criador;
- Interpretar, fazendo uso do documento físico de processo, a última versão do roteiro filmado, as várias passagens do trajeto percorrido até a estreia do filme;
- Analisar os efeitos da tradução na transposição da obra para o cinema e o grau de eficácia da linguagem obtida para a preservação das temáticas originais.

Apoiados pelas abordagens da tradução e pela metodologia da Crítica Genética, mostramos que as transformações ocorridas na passagem de um

² As denominações “documentos de processo” e “crítica de processo” surgiram dos estudos de Cecília Almeida Salles (2008).

³ Mestrado em Comunicação pela Universidade de Marília (UNIMAR) na área de concentração em Mídia e Cultura, concluído em 2010, com autoria de Eva Cristina Francisco e orientação da Prof^a Dra. Ana Maria Gottardi.

código a outro podem ser reveladas por meio da análise dos documentos de processo, como também pela investigação no que diz respeito aos elementos constituintes da narrativa audiovisual. A tradução que aqui discutimos resulta em algumas modificações, inevitáveis diante do tipo de mídia, dos contextos diferentes e dos modos de produção, que acabam por desembocar em uma nova obra, sujeita a comparações e críticas, sobretudo no que diz respeito à manutenção da essência do conteúdo que lhe deu origem, aqui, no caso, o texto de um romance. Para direcionamento da proposta de tese, o nosso estudo parte dos seguintes pressupostos:

1. No processo criativo, constituído pelo transcurso do texto narrativo literário ao fílmico, trabalhamos com a tradução, considerando a interpretação do signo verbal. Esta interpretação pode se realizar em diferentes signos do mesmo código, em outro código linguístico e ainda em um diferente sistema de signos não verbais;
2. O processo criador de um filme tem um percurso intersemiótico, ou seja, sua construção é calcada em imagens que, por sua vez, englobam palavras, gestos, sons, isto é, o sincretismo da linguagem cinematográfica. Por esse motivo, a transmutação sobre a qual versamos, emprega conceituações da denominada tradução intersemiótica, e requer minuciosa exploração de seus componentes;
3. O apelo imagético, a seleção e a combinação de ícones representativos compõem o trilhar da criação fílmica. Qualquer imagem que aparece na tela deve ser previamente avaliada e aprovada para atingir o objetivo do artista/diretor. Mostramos isso por meio de pressupostos da Crítica Genética, como também subsídios da Semiótica e das abordagens da tradução.
4. As pesquisas sobre a gênese do cinema são cada vez mais aprofundadas. Diversos recursos e documentos contribuem para essa investigação: os elementos que compõem o tecido e as relações estabelecidas entre eles é que promoverão o resultado visto na tela e revelarão, ao menos em parte, o objetivo do diretor. Os efeitos alcançados num filme

surgem, assim, no modo como se trabalha a matéria-prima durante o processo;

5. O processo de criação aparece como ato comunicativo. Entretanto, para que essa comunicação aconteça, é preciso considerar que há um contexto relacional em que atores, diretor de arte e outros participantes exercem um papel ativo com suas sugestões. É também necessário considerar a intercorrência de objetos, construções, entre muitos outros fatores;
6. Encontramos fontes significantes que nos levam ao desvelamento dos bastidores da criação, ao analisar alterações inseridas no roteiro filmado em relação à obra fílmica e o modo como elas se mantêm em dialogia com o romance queirosiano;
7. Diante das transformações operadas pelo processo de transmutação, vemos que a tradução de uma obra não trata da pura repetição da linguagem literária para a linguagem de um texto verbo-audiovisual;
8. As alterações, escolhas, renúncias, improvisos, encontrados na passagem do roteiro escrito para a filmagem, são essenciais para a fase final da transcrição, bem como para a compreensão do processo tradutório e da gênese de um filme como *Primo Basílio*.

A análise desse processo implica na tentativa de compreender as especificidades que fazem parte da dinâmica dos campos de cada linguagem, explica as alterações na transposição da palavra para a tela que levam o modelo fílmico a se transformar em uma obra de arte independente. Enquanto um romancista cria sua arte na riqueza de uma linguagem verbal, o cineasta tem, à sua disposição, diferentes técnicas de expressão que a linguagem cinematográfica oferece. Do ponto de vista metodológico, a pesquisa incorre sobre os bastidores da criação cinematográfica, expondo e exemplificando os recursos utilizados na produção de um filme: trajetória, figurino, maquiagem, entrevistas, linguagem cinematográfica (angulações, enquadramentos, movimentos de câmera, trilha sonora, etc.). Também fazemos uso do documento de processo fornecido pela assessora do produtor e diretor do filme em estudo, Tatiane Penteado. O corpo

teórico que deu respaldo a esta pesquisa não é explicitado em um capítulo específico, mas vai sendo disposto e ilustrado ao longo das análises.

Após negociações solicitando a obtenção de documentos para nosso estudo, devido a direitos autorais e outros pormenores quanto ao uso desses materiais, conseguimos, por e-mail, o *press-book*⁴ do filme. Depois do envio de um requerimento expedido pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e assinado pela orientadora desta tese, Prof^a Dr^a Edina Regina Pugas Panichi, a referida assessora conseguiu autorização para fornecer também o roteiro filmado do longa-metragem. Além dos documentos de processo mencionados, contamos com a análise do DVD do filme, lançado no final do ano de 2012, que contém mais de duas horas de extras e contribui para o estudo desse processo de criação⁵. Os bônus apresentam: o *making of*, entrevistas, testes de figurino, as pré-estreias no Brasil e em Portugal, cenas excluídas, uma entrevista coletiva, um erro de continuidade e parte do programa *Mudando de Conversa*, com Glória Pires e Daniel Filho.

Desde o primeiro momento, utilizamos, como documento de processo, o DVD com bônus. Temos como base teórica principal as reflexões feitas por meio das leituras sobre a tradução, sendo esta que nos dá sustentação para as inferências realizadas após as análises. Descrevemos, também, a trajetória do filme, abarcando vários elementos constituintes da sétima arte, tais como: escolha de elenco, figurino, maquiagem e outros. Ainda sobre a feitura do longa-metragem, trabalhamos com a linguagem cinematográfica, mais especificamente o trabalho da câmera. Versamos sobre os movimentos, as angulações, os enquadramentos, em soma, tudo o que foi possível alcançar sobre a (re)criação da realidade através desse instrumento. Como o filme pode ser considerado fotografias em movimento, o que nos remete substancialmente à questão imagética, discorreremos também sobre a imagem cinematográfica como linguagem, por meio de uma abordagem semiótica. Utilizamos o último documento de processo, ou seja, o roteiro. Previamente lançamos uma análise comparativa entre os roteiros do livro e do filme considerando o enredo; em seguida, uma leitura do roteiro, considerando os

⁴ Documento que apresenta a sinopse do filme; o perfil dos personagens; algumas considerações sobre a produtora Lereby, entrevistas com os integrantes da obra, etc.

⁵ Os depoimentos e revelações que constam no DVD, quando no discurso direto, serão reproduzidos, aqui, exatamente conforme gravados. Por isso, na maioria das vezes, encontraremos uma linguagem menos formal.

elementos constituintes, uma comparação entre romance e filme e, para complementar, a análise do próprio documento de processo, apresentando as mudanças feitas do roteiro para a filmagem.

Temos consciência de que somente o roteiro, como documento de processo, atenderia à proposta de nosso objetivo geral. Porém, como já existe um considerável número de pesquisas que se utilizam somente desse gênero para convalidar a proposta do estudo e muito já foi dito sobre o roteiro cinematográfico, optamos por apresentar um processo em que muitos outros componentes foram levados em conta para mostrar o trilhar da obra. Trata-se de um estudo sobre o papel da tradução na construção da linguagem, em que o enfoque na gênese da criação comparece no papel de metodologia, para lançar uma compreensão mais nítida sobre como o filme *Primo Basílio* chegou às telas do cinema.

1 TRANSMUTAÇÃO DE FORMAS

É necessário lembrarmos, antes de tudo, que a obra aqui analisada é uma recriação. Em vários momentos é invocado este detalhe, já que um roteiro adaptado tem suas peculiaridades em relação a um roteiro inédito. Já há muito tempo, a questão da adaptação fílmica vinha sendo discutida e trazendo abordagens diferentes no que diz respeito à transmutação de linguagens. A preocupação de estudiosos era quanto à fidelidade apresentada ao transcodificar um romance, um conto ou outra obra literária para a linguagem audiovisual. Agora, se fala em obras independentes, intertextualidade, texto de segundo grau, tradução. Diante deste estudo, percebemos que para haver uma adaptação não é necessária (nem possível) fidelidade total à obra original. Pode ser apenas uma inspiração, um intertexto, um trabalho baseado ou inspirado nela. Adotamos aqui o pensamento de Walter Benjamin (2008, p. 67) que prega a tradução como “forma” e para entendê-la como tal e investigar os passos do processo é preciso retornar ao texto de origem, já que neste se encontra a essência desta forma, enquanto contém em si a sua “traduzibilidade”.

Em um primeiro momento, verificamos, superficialmente, o texto de primeiro grau (o romance queirosiano) para, então, abordarmos a adaptação como forma de tradução. Percebemos que romance e filme são obras de arte independentes e não podem ser comparadas quanto à fidelidade, já que se trata de linguagens distintas. É utilizado, ademais, o DVD com extras como documento digital de processo, para corroborar algumas reflexões. Sobre este documento, utilizado para a primeira parte da tese, há muito o que ser explorado como subsídio para “rastrear” a trajetória fílmica. Vemos, no decorrer da pesquisa, que as gravações feitas em forma de bônus subsidiaram nossa investigação, uma vez que, segundo Salles:

Para se aproximar, de modo adequado, dos vínculos entre processo e obra, o crítico precisa de instrumentos teóricos que sejam capazes de discutir as obras em sua dinamicidade. Uma abordagem que compreenda a criação em sua natureza de rede complexa de interações em permanente mobilidade. [...] A prolongada e paciente observação dos documentos de diferentes processos de criação levam à possibilidade de nos aproximarmos do modo de como as obras de arte são construídas (SALLES, 2006, p. 171).

Nos extras temos acesso a atos e fatos que jamais imaginaríamos que ocorressem ao assistir ao filme. Como poderíamos imaginar que a chuva forte presente na cena em que o personagem Juliana é atropelado por Sebastião é um artifício reforçado pela linguagem cinematográfica? Obter tal informação só é possível ao assistir aos bônus do DVD, o que enriquece o meio de investigação do processo criador do cinema. Sem as informações contidas no *making of* também não saberíamos que Glória Pires e outros atores opinavam sobre a direção, durante as gravações. Como seria possível, também, saber que as cartas de amor, que aparecem nitidamente nas cenas, foram escritas pelo profissional de cenografia, Ricardo Ferreira? A análise de *making of's* para o estudo da gênese da criação fílmica é importante porque nos mostra os mais ínfimos detalhes, tais como fios elétricos e escadas pelo chão do cenário, em plena filmagem; toda a equipe trabalhando em suas mais variadas funções; o desempenho dos atores e a interação deles com o diretor, etc. Tentamos explorar ao máximo esse documento no decorrer de grande parte desta pesquisa. Como o próprio Daniel Filho, nos bônus do DVD reconhece: “Esse DVD tem muitos extras”. São esses extras que nos ajudam a percorrer o trajeto feito, desde a gênese do filme aqui estudado.

1.1 O ROMANCE O PRIMO BASÍLIO

O filme Primo Basílio é uma adaptação do romance de Eça de Queirós, publicado em 1878. Na tradução desse romance, percebemos que a vida do texto original atinge de forma aprimorada seu mais extenso desdobramento. A obra que deu origem à trama de cinema representa, na literatura portuguesa, um dos primeiros momentos de reflexão crítica sobre a organização social da burguesia portuguesa do século XIX. O romance apresenta uma problemática individual como meio de representação de questões de uma coletividade, já que a obra está filiada à estética realista.

Na trama, que relata o adultério de Luísa e a conseqüente chantagem de Juliana, as questões não são unicamente sobre a psicologia ou o comportamento desses personagens, mas sobre os mecanismos sociais determinantes de suas ações, bem como as instituições componentes da sociedade portuguesa. Desse modo, o matrimônio - ideal de felicidade da literatura romântica - torna-se um dos principais alvos de crítica do escritor, que tematiza sua subversão: a

traição. No entanto, o adultério de Luísa, além do conflito familiar, dá origem à eclosão de outro conflito entre dois grupos sociais distintos: a patroa e a empregada. Esta, de posse das cartas comprometedoras daquela, aplica uma chantagem que lhe garantiria uma sobrevivência ou uma velhice mais digna:

E o futuro estava certo! Aquilo era dinheiro, o pão da velhice. Ah! Tinha-lhe chegado o seu dia! Todos os dias rezava uma Salve Rainha de graças a Nossa Senhora, mãe dos homens (QUEIRÓS, 1878, p. 17, TOMO II).

Por outro lado, o romance também utiliza a crítica do adultério como uma saída do dia a dia monótono do casamento. O amante Basílio nada mais é do que um aventureiro aproveitador das ilusões ingênuas de Luísa. O livro apresenta, também, outro farsante como Basílio: o Conselheiro Acácio, que se mostra como caricatura de uma inútil e vazia intelectualidade, capaz de confirmar o óbvio por meio de exercícios de retórica:

Fora, outrora, director geral do Ministério do Reino e sempre que dizia “El Rei!” erguia-se um pouco da cadeira. Os seus gestos eram medidos, mesmo a tomar rapé. Nunca usava palavras triviais; não dizia *vomitar* fazia um gesto indicativo e empregava *restituir*. Dizia sempre “o nosso Garret, o nosso Herculano”. Citava muito. Era autor. E sem família, num terceiro andar da Rua do Ferregial, amancebado com a criada, ocupava-se de economia política... (QUEIRÓS, 1878, p. 15, TOMO I).

O brilhantismo das descrições da sociedade é uma das características mais marcantes de Eça de Queirós. O autor é capaz de traçar, em pormenor, o retrato da sociedade que disseca. A crítica literária costuma identificar três fases⁶ distintas na obra de Eça de Queirós, e o romance em estudo faz parte da segunda fase: a realista. Nesta, seus romances estão impregnados de elementos próprios do estilo, esboçando um panorama de crítica social, bem como a cultura da vida social portuguesa. A ironia que o autor utiliza nessas obras desmascara o comportamento hipócrita e ocioso da burguesia lisboeta. Todavia, podemos destacar a originalidade do estilo de Eça de Queirós, que dotou a língua portuguesa de um novo ritmo de frase, com uma surpreendente adjetivação.

O Crime do Padre Amaro, ao lado de *O Primo Basílio* é a obra que

⁶ Primeira fase: pré-realista ou preparatória – quando forma sua personalidade e seu estilo; segunda fase: realista; terceira fase: estágio de maturidade artística.

mais revela a submissão do autor às exigências e aos limites da escola realista, sendo o primeiro romance dessa nova fase do autor. Com o romance *O Primo Basílio*, Eça abandona o foco na vida provinciana e volta-se para Lisboa, talvez a grande diferença entre a primeira e a segunda obra. *O Primo Basílio* pode ser representado como um passo à frente na carreira do autor. Nos demais aspectos, o novo romance continua como o primeiro, em se tratando de princípios estéticos e morais, linguagem, estilo, bem como a continuação do escândalo do Padre Amaro.

Eça criava dentro dos fatos, enquanto outros desejavam a literatura dentro dos sonhos. Não era a instituição da família a que o autor visava e sim “a família lisboeta produto do namoro, reunião desagradável de egoísmos que se contradizem e, mais tarde ou mais cedo, centro de bambochata” (LINS, 1945, p. 70). O círculo humano focalizado pelo romance constitui um núcleo social burguês característico e o drama que ali se desenvolve poderia repetir-se em outros círculos burgueses de outras capitais europeias. É esta contemporaneidade do drama que dá suporte à sua traduzibilidade e transporta a história para o Brasil de 1958. “A tradução é posterior ao original e assinala, no caso de obras importantes, que jamais encontram à época de sua criação seu tradutor de eleição, o estágio da continuação de sua vida” (BENJAMIN, 2008, p. 68). Basílio não faz exatamente parte da sociedade lisboeta, ele leva uma vida mais cosmopolita. Assim, o que se destaca no romance *O Primo Basílio* é o adultério, em face das circunstâncias sociais e morais da burguesia lisboeta. A essência da realidade do romance em questão é, desse modo, um argumento moral contra o adultério:

O velho tema de todas as literaturas, e do qual o romantismo tinha tirado imenso partido, está agora nas mãos do realista Eça de Queirós. E o realista fica fiel aos princípios de sua escola. Analisa, dissocia e decompõe o problema que o romantismo tinha tornado poético e rosa. [...] Sem dúvida é uma empresa que deve agradar ao moralista sarcástico, esta de fazer do adultério um tema. E agrada também a esse moralista a conclusão que salta do romance: a culpa não é nem de Basílio, nem de Luísa, nem de Juliana; a culpa é da educação que os formou e da sociedade que os tolera (LINS, 1945, p. 71).

Eça não crê no livre arbítrio do homem, e sim no determinismo das causas: os personagens estão determinados pelo temperamento, educação e sociedade. Dá assim corpo à teoria determinista que caracteriza a filosofia realista: o homem é produto do meio e da hereditariedade. Todavia, isto não impede que, nos

recursos moralistas do autor, ele apele para o imprevisto, que surge como outra causa que também determina ou transforma um acontecimento. Por exemplo, em *O Crime do Padre Amaro*, Amélia e o padre poderiam manter-se a vida toda tendo um caso às escondidas? Luísa poderia voltar à vida conjugal como se nada tivesse acontecido na ausência de Jorge? Entretanto, os recursos do imprevisto não mudam nem atrapalham a unidade de seu plano. Em casos como no romance *O Primo Basílio*, é o imprevisto que dá margem a um dos elementos dramáticos da narrativa: o encontro das cartas por Juliana.

Na verdade, podemos mencionar que Luísa nunca existiu, ou seja, encontramos no personagem um ser de duas personalidades: a sua mesma, que nunca se pôde realizar, e a outra, a Luísa artificial, formada pelos olhos do leitor, aquela que casa com Jorge, que comete o adultério, que suporta os desaforos de Juliana e que deixa de existir no sofrimento. Podemos ainda julgar Luísa como uma criatura destituída de vontade e decisão, que não teve a capacidade de encontrar nem mesmo uma solução desesperada e é morta pelo próprio romancista. Uma simplista reflexão descobriria na morte de Luísa um castigo: a morte pelo adultério. Contudo, diz Álvaro Lins:

Mas vê-se logo que não foi como um castigo, mas como uma libertação que o romancista a empurrou para a morte. Morrendo como um castigo, Luísa não seria, aliás, um personagem de romance, mas o instrumento mecânico de uma tese. O que se sente no romance é que a vida de Luísa não pode prosseguir e que ela terá de desaparecer de qualquer maneira (LINS, 1945, p. 72).

Sobraría a alternativa do suicídio ou da loucura, mas, para esta falta-lhe a agonia dos nervos e, para aquele, a decisão da vontade e a capacidade de se desesperar. Outra opção seria a redenção que também é fechada à Luísa, pela sua impossibilidade de se purificar pela confiança do perdão. “A morte de Luísa realiza-se, então, como necessidade da arte do romance, e não como solução moral. Trata-se de uma lógica não só humana, mas também de uma lógica, digamos, ideal ou artística” (LINS, 1945, p. 73).

Na sua decadência, Luísa simboliza um dos aspectos mais patéticos da sociedade burguesa: o aspecto da insatisfação diante de seu próprio destino; o vago desejo de aventuras que instiga o burguês mais imobilizado. Podemos dizer que este lado patético que Luísa apresenta é aquele que aspira a outra vida, outra

rotina, que ela pressente do outro lado da estreita esfera da burguesia. Assim, podemos considerar que Basílio representa uma figura imaterial de sua imaginação. É um tipo ideal, no qual concentrou a sua inquietação para a fuga da realidade. O Basílio real é repugnante desde o primeiro momento, e a sua elegância uma manifestação postiça de *parvenu*⁷.

O Primo Basílio é um romance trágico, além de ser considerado o mais sentimental dos livros de Eça; uma narrativa que mais comunica sentimentos e emoções ao leitor e que é capaz de provocar reações em nossa sensibilidade, de modo que a narrativa poderia ser definida como um tipo de efeito romântico às avessas. Como exemplo, temos as passagens dramáticas de Juliana X Luísa. Juliana na sua revolta de solidão e sofrimento; Luísa em sua inércia ao sofrer; a força vingadora de Juliana sobre a passividade de sua vítima. No que diz respeito à transmutação dessa obra literária, percebemos que a ela é atribuída a função de pré-afigurar, de instaurar o conteúdo para efeito da transcrição possibilitando, desse modo, uma convergência entre romance e filme originando mútua complementação com a realização do filme. Por mais que tratemos de obras independentes, no processo criativo é o original que “nessa ‘transvaloração’ benjaminiana, passa a ‘servir’ à tradução” (CAMPOS, 2011, p. 23). Para finalizar as considerações sobre o romance em estudo, nos respaldamos na descrição sintética da essência da narrativa:

Eça escreve algumas de suas páginas mais vivas e mais intensas: o sentimento de revolta, de rancor e de domínio que anima a criada odiosa; o infortúnio lento, martirizado e invencível de Luísa; os sentimentos desencontrados de Jorge, que oscilam entre a raiva que explode da surpresa e o perdão que sobe das conjeturas felizes; o sarcasmo diante de Acácio, o grande personagem simbólico e o mais popular dos seus tipos; o ambiente da morte, enfim – a nota que é sempre, no poder descritivo de Eça, a mais penetrante e a mais profunda para a sensibilidade do leitor (LINS, 1945, p. 80).

1.2 A TRADUÇÃO DO ROMANCE AO FILME: INTERTEXTUALIDADE E RECRIAÇÃO

Desde os primórdios da sétima arte, encontramos a relação entre cinema e literatura. Houve a adaptação de muitos romances e contos famosos e

⁷ Pessoa que foi elevada acima de sua condição, sem ter sabido aprender as maneiras que conviriam ao seu novo meio.

muitos escritores renomados trabalharam como roteiristas. Tal relação, mais recentemente, passou a despertar um interesse particular por parte dos estudiosos e críticos da arte. Primeiramente, a preocupação deles era quanto à relação de semelhança ou diversidade entre o texto fílmico e o literário como base à adaptação. Devido ao desenvolvimento de novas pesquisas, o foco mudou e a preocupação agora era quanto à realização da transformação do código literário para o código cinematográfico, ou seja, a tradução de uma forma a outra. Tal transmutar “mantém uma relação íntima com seu original, ao qual deve sua existência” (PLAZA, 2008, p. 32), contudo é por meio dela que o original atinge sua expansão póstuma mais vasta e sempre renovada. Quando falamos de tradução estamos nos referindo a um tipo de reinvenção, pois nos deparamos com a impossibilidade da transcrição dessa comunicação estética de forma absoluta. Daí a eficácia da metodologia da Crítica Genética, que possibilita o desvelar dos caminhos para a referida transmutação de formas. Nem tudo é traduzível e isso acarreta certa deficiência nos dizeres originais, no entanto, a relação entre literatura e cinema facilita este reinvento, pois:

A relação entre literatura e cinema se realiza no instar da linguagem, bem ali onde se forma o pensamento. Existe porque o cinema, como a literatura, é linguagem. Porque no interior da literatura (para flagrar o movimento, o acaso, o passar do tempo) inseriu-se a imagem cinematográfica; porque desenvolvemos um outro material para a criação de formas que constroem o pensamento que constrói a linguagem, que constrói novos pensamentos: a imagem cinematográfica (AVELAR, 2007, p.113).

Isto se confirma com a postura de Plaza (2008, p. 23): “o que temos, finalmente, é um processo ad *infinintum* de produção de sentido e significação”. Além disso, ao falar em adaptação, fala-se em processos de intertextualidade, como observamos:

“seen from the perspective of its *process of reception*, adaptation is a form of intertextuality: we experience adaptations (as adaptations) as palimpsests through our memory of other works that resonate through repetition with variation” (HUTCHEON, 2006, p. 08).⁸

⁸ “vista pela perspectiva de seu processo de recepção, adaptação é uma forma de intertextualidade: percebemos adaptações (como adaptações) como palimpsestos, por meio de nossa memória, de outras obras que ressoam através da repetição com variação.” (tradução nossa)

Quando a citada autora fala sobre adaptação, ela tem em mente um processo muito mais amplo do que a adaptação fílmica de obras literárias, pois além de prática bastante antiga, realiza-se entre os mais variados tipos de arte e de mídia. Para que possamos perceber melhor a amplitude da prática da transcrição, aprofundemos esta questão novamente por meio do texto de Hutcheon:

Seen as a *formal entity or product*, an adaptation is an announced and extensive transposition of a particular work or works. This “transcoding” can involve a shift of medium (a poem to a film) or genre (an epic to a novel), or a change of frame and therefore context: telling the same story from a different point of view, for instance, can create a manifestly different interpretation. Transposition can also mean a shift in ontology from the real to the fictional, from a historical account of biography to a fictionalized narrative or drama (HUTCHEON, 2006, p. 7-8)⁹.

Assim, podemos dizer que nenhuma tradução seria possível se a pretensão essencial fosse apenas uma reprodução parecida ou semelhante ao original. “O tradutor tem, portanto, de operar um virtual ‘desocultamento’ [...] tem de pôr a manifesto o ‘modo de representação’, o de ‘encenação’ o de ‘intencionar’, o de ‘significar’ do original” (CAMPOS. 2011, p. 24). Tendo em mente o universo literário, essa prática é discutida também por Gérard Genette, em *Palimpsestes*, em que comenta a questão da transtextualidade, ou transcendência textual de um texto, como sendo tudo aquilo que o coloca em relação com outros textos. Dos vários tipos de relação que tal texto estabelece, a que nos interessa é a hipertextualidade ou *hypertextualité*, explicada assim pelo autor:

J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequell se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire... Pour le prendre autrement, posons une notion générale de texte au seconddegré... ou texte derive d'un autre texte préexistant (GENETTE, 1982, p.13)¹⁰.

⁹ “Vista como entidade formal ou produto, uma adaptação é uma transposição declarada e extensiva de uma determinada obra ou obras. Essa transcodificação pode envolver uma mudança de mídia (um poema para um filme) ou de gênero (um poema épico para um romance), ou uma mudança de moldura e contexto: contar a mesma história de um diferente ponto de vista, por exemplo, pode criar uma interpretação manifestamente diferente. Transposição pode também significar uma mudança do real para o ficcional, de um relato histórico biográfico para uma narrativa ou drama ficcionalizado.” (tradução nossa)

¹⁰ “Entendo por isso toda relação que une um texto B (que chamarei de hipertexto) a um texto anterior A (que chamarei de hipotexto) sobre o qual aquele se liga de uma maneira que não a de

Este sistema que Genette estudou para as relações entre textos pode se estender para o processo da adaptação de obras de diferentes mídias, sendo a obra que sofre a adaptação o hipotexto e a obra analisada o hipertexto ou um texto de segundo grau. De qualquer maneira, tal intertextualidade seria realizada das mais diversas formas. De acordo com a teoria adotada por Afonso Romano de Sant’Anna na obra *Paródia, Paráfrase & Cia* (2006), uma sequência textual pode passar por vários graus de transformação, desde um extremo parafrásico, isto é, o âmbito das semelhanças, até o extremo oposto parodístico que é o espaço das diferenças e dissonâncias.

Para a relação interessada ao nosso estudo, particularmente, a narrativa literária toma o papel do texto de primeiro grau e o filme transmutado o texto de segundo grau. Essa ligação levou, durante muito tempo, a uma visão depreciativa da obra fílmica e o filme era assistido para se verificar o quão perfeito e completamente o filme havia recontado a história do livro, da mesma forma que a preocupação básica dos estudos críticos era a questão da fidelidade do filme ao livro. Contudo, o cinema foi reconhecido como uma nova arte, e não apenas mais uma tecnologia midiática, e os filmes originados de narrativas literárias passaram a ser apreciados como uma obra de arte independente, o que tornou secundária a questão da fidelidade ao livro. Conforme Plaza (2008, p. 32), “o problema da tão falada ‘fidelidade’ é mais uma questão de ideologia, porque o signo não pode ser ‘fiel’ ou ‘infiel’ ao objeto, pois como substituto só pode apontar para ele”. Já para Peirce:

Um signo ou *representamem*, é algo que, sob certo aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo melhor desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Coloca-se no lugar desse objeto, não sob todos os aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que tenho, por vezes, denominado o *fundamento* do representamem (PEIRCE, 1975, p. 94).

A questão da transmutação de linguagens da literatura para o cinema, estabelecendo o contraste entre “contar” e “mostrar” é bem esclarecida por

comentário... Para dizer de outra maneira, falemos de uma noção geral de texto de segundo grau... ou texto derivado de outro texto pré-existente.” (tradução nossa)

Hutcheon, sendo o primeiro próprio do modo literário e, o segundo, do fílmico. A autora considera, assim, que o “contar” na narrativa literária apela para a imaginação, que, por um lado, é controlado pelas palavras selecionadas pelo texto que têm a função de indicar e direcionar os significados, mas por outro lado, se torna liberada pela ambiguidade e polissignificação da palavra literária, bem como pela ausência dos limites visuais. Já com o “mostrar”, próprio do cinema, o receptor sai do âmbito da imaginação e passa para o da percepção direta, com sua mistura de focalização geral e detalhada, com a representação demonstrando que a linguagem verbal não é a única maneira de se expressar significados e relatar uma história. Para Hutcheon (2006, p. 23) “o visual e o gestual são ricos em complexas associações; a música traz equivalências de aura para as emoções dos personagens, provocando respostas afetivas dos espectadores”. Ainda nesse contexto, a referida autora observa:

The story is the common denominator, the core of what is transposed across different media and genres, each of each deals with that story in formally different ways and, I would add, through different modes of engagement – narrating, performing or interacting. In adapting, the story argument goes, “equivalences” are sought in different sign systems for the various elements of the story: its themes , events, worlds, characters, motivations, points of view, consequences, contexts, symbols, imagery and so on (HUTCHEON, p. 10).¹¹

A história, o enredo, o argumento unem o hipo ao hipertexto, e é no sentido de narrá-los da forma ideal, no circuito do seu código de comunicação, que é identificado o objetivo das diferentes mídias. Esta comparação se propõe a comprovar as etapas semelhantes na criação e recepção das duas narrativas em estudo; diferem os meios, mas os objetivos são os mesmos. É importante ressaltar que literatura e cinema caminham lado a lado. Hoje, podemos dizer que as influências são recíprocas. Sabemos que muitos recursos da linguagem cinematográfica foram incorporados pelas técnicas literárias, bem como as alterações de ponto de vista; o foco narrativo exterior e impessoal, semelhante a

¹¹ “A história é o denominador comum, cuja essência é transposta através de diferentes mídias e gêneros, cada um dos quais trabalhando com a história em diferentes modos formais e, eu acrescentaria, através de diferentes modos de engajamento – narrando, representando ou interagindo. Ao adaptar o enredo da história, procuram-se “equivalências” em sistemas diferentes de sinais para os vários elementos da história: seus temas, acontecimentos, mundos, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagética e outros.” (tradução nossa)

uma câmera a filmar; o *flash back*. Já a questão do tempo pode ser considerada um elemento chave nessa tradução:

Um presente permanente... o resto do tempo não existe, a memória não existe, existe só a coisa ali presente, existindo. Nem memória, nem passado, nem futuro: não existem, ou existem de outro modo. O cinema conta tudo no presente... um tempo diferente daquele da palavra escrita, que se refere a um presente que já foi, que não é real e ali como o do filme (AVELAR, 2007, p. 113).

Muitas vezes, ao transcriar longos romances, o roteirista é obrigado a subtrair ou contrair fatos, etapas e elementos da narrativa primeira. É uma relação polêmica, há a necessidade de uma série de acertos. Por outro lado, na adaptação de um conto, várias vezes ele é forçado a expandir a narrativa, detalhando ou acrescentando elementos ou personagens, como é o caso da adaptação do conto *A Cartomante*, de Machado de Assis¹², e até mesmo do próprio filme aqui estudado, conforme o diretor Daniel Filho coloca em um depoimento retirado do *making of* do DVD: *O filme é absolutamente fiel ao livro do Eça de Queirós. Logicamente, pra se contar em uma hora e pouco, quase duas horas, não dá pra se contar o livro todo. Alguns personagens fantásticos foram simplesmente eliminados da história porque pertenciam a outras histórias paralelas à história central do drama como chamou, aliás, Eça de Queirós, um drama familiar.* Observamos, então, que a tradução não se realiza termo a termo e sim através de uma sincronia dos aspectos constituintes da obra. O diretor ou roteirista deve reestruturar as ações dramáticas existentes no universo literário, ao escrever um roteiro. Benjamin (2008, p. 76) questiona: “De fato, qual o efeito da fidelidade sobre a reprodução do sentido?” A fidedignidade na tradução (nesse caso de informações estéticas isoladas) “quase nunca é capaz de reproduzir plenamente o sentido que elas possuem no original”. Categorias como narrador, personagem, tempo, espaço pertencem, a princípio, ao universo literário. Narrar uma história em romances, novelas e contos é descrever, explicar, resumir, dissertar; o narrador tem um grande poder de saltar sobre tempo e espaço. Já para recriar a história em um filme é necessário aura e atmosfera, e uma representação

¹² Utilizamos o exemplo deste conto de Machado de Assis para ilustrar e atestar como a recriação de uma obra de qualquer gênero pode sofrer transformações as mais diversas. Na adaptação do conto *A Cartomante* para o filme homônimo percebemos que o que prevaleceu na obra fílmica em relação à obra original foram somente detalhes, tais como o nome dos personagens principais e algumas temáticas. Houve mudança de época, de cenário, de estilo, de comportamentos, além de muitos acréscimos e supressões. Podemos dizer que, mais que uma transmutação, a narrativa ficcional se fez mais por meio da inspiração do diretor na obra literária.

visual percebida em tempo real. “A imagem e a maneira de operar a câmera ganham em autonomia em relação à cadeia narrativa (PLAZA, 2008, p.139).

Esta possibilidade se dá justamente porque a narrativa literária é linear, enquanto a narrativa fílmica é sincrética, ou seja, ela funde vários elementos em uma única cena. O sincretismo é caracterizado por uma linguagem mista – ao se unir várias formas de comunicar: imagens, sons, fala, palavras, etc. Neste caso, para o efetivo entendimento do receptor da mensagem, é necessária a união da linguagem verbal com a não verbal. Além do cinema, as histórias em quadrinhos, as tirinhas, a telenovela, entre outros, estão entre os gêneros que ilustram uma linguagem sincrética. Como exemplo no filme *Primo Basílio*, temos uma das sequências iniciais da trama: os primos se reencontram no Teatro Municipal de São Paulo. Tanto a expressão de Luísa quanto a de Basílio sugerem um certo sentimento ou atração que são corroborados por meio do diálogo que complementa a cena:

- *Basílio?!*
- *Prima?! Como estás mudada!*
- *Velha?!*
- *Linda...*
- *Eu casei.*
- *Não acredito que você tenha feito isso comigo.*
- *Me conta, fazendo o que na terra da garoa?*
- *Vim conferir se São Paulo não pode mesmo parar. E morrer de desgosto por ter perdido você. A verdade é que meu coração nunca saiu daqui (DANIEL FILHO, 2007).*

Numa única cena, o espectador já pode perceber que: já houvera um romance entre o casal; Basílio era um primo sedutor; já havia se passado anos até esse reencontro; um novo caso entre os primos estaria por vir e a história se passaria na cidade de São Paulo. Ou seja, vários elementos como espaço, tempo e fatos, ocorridos e futuros, foram fundidos em uma única cena. “Traduzir é, nessa medida, repensar a configuração de escolhas do original, transmutando-a numa outra configuração seletiva e sintética” (PLAZA, 2008, p. 40). Ainda sobre essa passagem, o diretor e produtor do filme, no *making of*, coloca seu ponto de vista. Percebemos que a inspiração de Daniel Filho também veio de Nelson Rodrigues, mais especificamente da obra *A Vida Como Ela É...* o que certamente o auxiliou nessa transmutação: *Oito anos depois de fazer O Primo Basílio que eu tinha feito em 88, eu estava fazendo A Vida Como Ela É. Eu me lembrei muito que um dos motivos*

que me fez transitar direito pelo mundo do Eça de Queirós foi o conhecimento que eu tinha de Nélson Rodrigues.(...)Se pegarmos, por exemplo, a primeira cena, quando a Luísa encontra com Basílio, no Teatro, a gente pode julgar que esse texto é do Nélson Rodrigues, diante do quanto minimalista ele é... um texto levado em apenas poucas palavras. É curioso... esse texto é o que está no livro de Eça de Queirós.

O roteirista Euclides Marinho, também opina sobre tal adaptação: “O Eça foi meio uma fonte de estilo *pro* Nélson mais em forma do que em conteúdo. Eu acho que o conteúdo do Nélson é mais visceral.” Na opinião desse profissional do cinema, Eça de Queirós já indicava um “diálogo mais seco, mais econômico... às vezes um diálogo com duas palavras”. Ele ainda revela que reconheceu o Nélson lendo Eça, lendo o romance *O Primo Basílio*. Podemos perceber que é um jogo complexo; mesmo se a ideia for manter os valores expressos no livro, possivelmente este será contextualizado de maneira a atender às vigentes mudanças sociais¹³, por maior que seja a fidelidade da adaptação à obra original. É fundamental, por exemplo, pensar a que público esta adaptação pretende focar, o que implica em fazer escolhas e mudanças, pois a

tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como meta-criação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade (PLAZA, 2008, p. 14).

Na obra em questão, comprovamos as últimas considerações de Plaza, visto que o diretor do filme optou por manter a ideologia de Eça, pois tanto no filme, como no romance, notamos claramente a visão machista, característica do autor do livro. O diretor utilizou-se da ideologia de Eça punindo a mulher com a morte, como se não houvesse perdão ou reparo nos erros praticados por ela. Por outro lado, Daniel Filho optou por enfatizar a dose de dramalhão. Como exemplo, temos o episódio da morte de Juliana, que usa uma cena muito mais forte que a original, explorando os recursos da linguagem cinematográfica. Além deste episódio, deparamo-nos também com as cenas de agonia e morte de Luísa, dramatizada

¹³ As mudanças sociais às quais nos referimos diz respeito às variações de valores e princípios que encontramos hoje em comparação à época em que se passa a história do filme. Atualmente, por exemplo, a mulher muitas vezes não é punida nem “morre” porque traiu o marido.

pelos vários recursos fílmicos. Assim, concordamos com Serguei Eisenstein, em *Reflexões de um cineasta* (1969), quando diz que o cinema pode ser considerado uma arte como reflexo e verossimilhança do real.

Os fatos estão ocorrendo diante dos olhos do espectador, a preocupação é maior quanto aos fatos futuros da trama do que com os passados, anseia-se pelo clímax da história. Vivemos a história junto com o personagem, momento a momento, é a vivência em tempo real. O narrador pode ser um personagem, a câmera, uma legenda, uma voz em *off*, estando sempre presente para nos auxiliar na compreensão da história, seja de forma explícita ou nem tanto. Ele nos conduzirá, muitas vezes, para este ou aquele foco, para o qual pretende despertar o interesse já que “a informação estética, por sua vez, transcende a semântica, no que concerne à imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação de signos” (CAMPOS, 2011, p. 32).

Assim, é possível entender que o filme se liberta da obra original e passa a ser independente, ter vida própria, e é dessa forma que deve ser compreendido: uma nova experiência com novas formas e significados. Conforme Jakobson (2010, p. 82), na transmutação ocorre a recodificação e a transmissão provida de outra fonte: “assim, a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes” e dá origem a uma (re)criação a qual podemos investigar por meio de análises de elementos constituintes dessas obras. Uma mesma obra literária presta-se a mais de uma versão fílmica, e seu desenrolar, sua ideologia, sua feição trágica, cômica, tragicômica, vão depender da opção do diretor e do roteirista:

a realização do texto [...] obedece a uma seqüência de etapas nas quais se constroem formas, de início provisórias, que mais tarde vão recebendo modificações, até o momento em que se tornam uma frase, um período, um parágrafo, uma composição completa. (PANICHI; CONTANI, 2003, p. 2)

Na tradução fílmica, constrói-se o texto cinematográfico por meio da reescritura, de acréscimos, supressões, inspirações, tessituras que envolvem o espectador de forma que este consiga vivenciar a trama. Por meio da linguagem rica em recursos tecnológicos, o cinema intensifica a narrativa. Quando analisamos a importância da transmutação de formas referentes ao cinema e todo o processo criativo que está inserido em tal trabalho coletivo, concluímos que a sétima arte

configura-se como um texto audiovisual passível de fases, mudanças, recomposições até que chegue aos olhos do espectador:

2 ELEMENTOS DA CRIAÇÃO FÍLMICA

2.1 Uma abordagem sobre o papel do ator

Atores e atrizes colaboram de forma imprescindível para o efeito da transmutação de formas/recriação fílmica e ajudam a configurar a feitura propriamente dita do longa-metragem. Assim como o tradutor, o ator, por meio dos gestos direcionados e diálogos “recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte” (JAKOBSON, 2010, p. 82). A recriação encerra, desse modo, duas mensagens relacionadas em dois distintos códigos. O DVD com bônus oferece subsídios para corroborar, também, esta parte da pesquisa, pois contamos com revelações do diretor, dos próprios atores e outros profissionais do cinema, tanto no *making of* quanto na entrevista coletiva, relatando como foi a escala dos atores e atrizes, como foram feitas algumas cenas, opiniões e considerações dos próprios representantes das sequências fílmicas, enfim, mostrando, novamente, que o cinema é uma arte coletiva e não é gerado somente pelo diretor, produtor ou roteirista, uma vez que

O cinema é um meio de comunicação que depende da colaboração. O cineasta depende de outros para levar sua visão para a tela. As habilidades técnicas requeridas para fazer um filme são extremamente especializadas. E os padrões da arte estão constantemente evoluindo (FIELD, 2001, p. 196).

O cinema é um dos veículos no qual o ator desenvolve seu trabalho de forma artesanal. No decorrer dos meses de filmagem, é necessário que este artista elabore um canal de conexão com as sensações vividas pelo seu personagem e saiba acessar as emoções durante as cenas representadas. Um exemplo disso é dado pelos artistas Reynaldo Gianecchini e Débora Falabella ao revelarem, no *making of* do filme, que ouviam músicas para se emocionarem durante as cenas mais fortes e tristes. Segundo eles, a música traz o “clima”, a emoção necessária para atuar na sequência fílmica, de forma que essa emoção seja passada ao espectador. Por meio de exercícios de preparação em diversos âmbitos, o artista incorpora o papel a ser representado atuando como **cocriador** da obra fílmica e contribuindo, de forma relevante, para a impressão de realidade. Baseados

em pressupostos da Crítica Genética, podemos traçar a trajetória da produção cinematográfica, abarcando também o papel do ator como cocriador da obra.

Ao assistir a um filme, o telespectador raramente imagina o que deve ter sido trabalhado até a trama chegar às telas do cinema, com o intuito de prender o interesse do receptor com sua impressão de realidade, mais tecnicamente, a profundidade de campo. O filme, considerado a sétima arte, como toda obra também passa por um processo de criação, sendo revisado por diversas vezes por meio de um exercício de análise e síntese para atingir o objetivo do diretor e todos os outros envolvidos em sua trajetória e produção. Nesse processo de tradução ou transcrição temos, como base, a interpretação de signos verbais por meio de estruturas de signos não verbalmente representados. A realização de um filme é consideravelmente heterogênea, com inúmeras tecnologias trabalhando juntas. Um tecido complexo, que, perceptivelmente, é quase impossível de ser controlado por uma única pessoa, um único artista, como é comum em outras obras de arte, como a pintura, por exemplo.

Para comprovar tal afirmação, fizemos uma pesquisa sobre alguns procedimentos do processo de produção fílmica, bem como outros fatores ligados a assuntos cinematográficos para demonstrar que o filme não nasce pronto, como parece aos espectadores, mas sim depende de diversas fases tais como escolha de artistas, espaço, tempo, figurino, maquiagem, cenários, enfim, fatores indispensáveis para sua realização. Quando analisamos um processo de criação cinematográfica, podemos detectar a importância do ator durante as filmagens. Cada filme possui suas singularidades, mas o trabalho do ator é um dos principais pontos a ser considerado para uma filmagem bem sucedida. Conforme Ribeiro (2010, p. 1), “a inserção do ator como cocriador da obra audiovisual implica em uma ética não tradicional de direção e criação”.

A produção fílmica aqui analisada não contou com preparadores de elenco¹⁴ propriamente ditos, mesmo porque a trama foi representada por artistas profissionais. Contudo, a preparação foi realizada no que diz respeito ao figurino, à maquiagem, à transposição de épocas, etc. Foi durante essa organização que se deu o roteiro de cada personagem, com suas emoções, personalidades e

¹⁴ A função do preparador de elenco fundamenta-se, basicamente, em municiar emocionalmente os atores para interpretar os personagens e contemplar a visão do diretor. É um trabalho importante, principalmente no que se refere a produções que trabalham com atores não profissionais – que não é o caso do filme aqui estudado.

características, o que contribuiu para a *mise en cene*. A análise desses e de outros elementos possibilitam investigar o trilhar do filme, já que “o cinema é um objeto complexo, no qual convergem dois tipos de evolução: a das artes e a da tecnologia” (BALOGH, 1996, p. 31).

2.2 O FILME: CONCEPÇÃO, PRODUÇÃO E TRAJETÓRIA

2.2.1 Elenco

Luísa.....	Débora Falabella
Basílio	Fábio Assunção
Jorge.....	Reynaldo Gianecchini
Juliana	Glória Pires
Sebastião.....	Guilherme Fontes
Leonor	Simone Spoladore
Joana.....	Zeze Barbosa
Vitória.....	Laura Cardoso
Castro.....	Gracindo Júnior
Policial.....	Ancelmo Vasconcelos
Vizinha.....	Ana Lúcia Torre

2.2.2 Ficha Técnica

Direção e produção	Daniel Filho
Roteiro	Euclides Marinho
Montagem	Diana Vasconcellos, ABC ¹⁵
Direção de Fotografia	Nonato Estrela, ABC
Direção de Arte.....	Marcos Flaksman, ABC
Música	Guto Graça Mello
Direção de Produção.....	Luiz Henrique Fonseca
Som Direto	Zeze D’Alice
Edição de Som	Simone Petrillo

¹⁵ Associação Brasileira de Cinematografia

Mixagem	Branko Neskov
Efeitos.....	Marcelo Siqueira, ABC
Maquiagem	Ana Van Steen
Figurino	Marília Carneiro
Produção Executiva	Caíque Martins Ferreira
Produtoras Associadas.....	Iafa Britz e Walkiria Barbosa
Produção	Lereby Produções
Co- Produtores	Globo Filmes, Miravista, Total Entertainment
Distribuição	Buena Vista International

Na gênese da criação, formada pelo transcurso do texto narrativo literário ao fílmico, lidamos com o processo de tradução haja vista a interpretação do signo verbal. Tal interpretação pode se realizar em diferentes signos do mesmo código, em outro código linguístico e ainda em diferentes sistemas de signos não verbais. Para delimitar e esclarecer o tipo de tradução com a qual contamos para a nossa investigação, pautamo-nos na seguinte colocação:

A tradução intralingual ou reformulação (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de uma outra língua. A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais (JAKOBSON, 2010, p. 81).

Desse modo, a transcrição que nos diz respeito enquadra-se na terceira tipologia apresentada pelo autor e requer minuciosa exploração de seus componentes para a realização de nosso estudo. Exibido pela primeira vez em Portugal, em 26 de junho de 2007, mais precisamente em Lisboa, dentro da programação cultural do Fórum Empresarial da Associação Industrial Portuguesa, e no Brasil em 10 de agosto do mesmo ano, o décimo filme de Daniel Filho tem muito a ser indagado quanto aos recursos e artifícios utilizados para sua realização. O processo em pauta presume a transformação de um texto designado por uma construção homogênea, ou seja, a palavra, para um texto que apresenta componentes caracterizados como heterogêneos tanto no que tange ao visual quanto ao sonoro.

Quase vinte anos depois de filmar uma minissérie exibida pela TV Globo, baseada em uma das principais obras do escritor português Eça de Queirós, Daniel Filho a retoma no filme *Primo Basílio*. Na produção, ainda pela mesma rede televisiva, mas desta vez para os cinemas, o diretor optou por uma trama que se desenrola em um universo mais próximo ao contemporâneo. Como ele mesmo diz, no início das gravações do *making of*, queria achar uma história que falasse de amor, de paixão porque o autor considera essas histórias eternas: *“O amor, ele é calmo, ele é carinhoso, ele abriga... a paixão queima, desespera, é sensual, mais que sensual, é sexual”*. Daniel Filho acredita que quando uma história consegue atravessar tempos é porque está falando do sentimento e sentimento não tem época. Ele ainda relata que algumas coisas do *Primo Basílio* e sua vontade com Néelson Rodrigues levaram-no a uma época (anos 1950), mais especificamente 1958. Neste ano o diretor tinha 21 anos de idade e sabia exatamente tudo o que tinha acontecido: *“eu vivia aquilo... para mim era... eu estava de volta ao passado e a um passado que eu achava o presente, eu achava que era hoje, portanto, aqui em São Paulo, eu conheci aquele Teatro Municipal que era aquela sociedade paulista.(...) SP ainda era uma cidade com os vícios de uma pequena cidade, mas com o poder de uma grande corte, que era mais ou menos como Eça via Lisboa e criticava Lisboa. Então, eu, num grande romance, com ótimos personagens, num ambiente brasileiro e, podendo contar com a dramaturgia dessa história que já tem 130 anos ainda permanece forte”*.

O filme aborda um triângulo amoroso, que, primeiramente situado por Eça de Queirós no século XIX, evidencia que tal situação continua viva na literatura, teatro, cinema e na vida real contemporânea. No filme *Primo Basílio* está explícito o fato de homens e mulheres buscarem o rompimento da monogamia a fim de algo novo, ou satisfação sexual, ou alguma fantasia, curiosidade, ou por qualquer outro motivo. A história transmutada é transferida da cidade de Lisboa, de 1878, para a São Paulo de 1958. O diretor Daniel Filho, em uma entrevista concedida ao site *cinema e vídeo* (www.cinemaevideo.com.br, acesso em 12/04/2014), explica que a escolha dos anos 1950 foi pela proximidade com a obra de Néelson Rodrigues, pois o realismo era também a escola desse incontestável dramaturgo brasileiro, confesso admirador de Eça.

Em uma carta referente à realização do filme, escrita ao Ministério da Justiça em 16/07/2007, mais especificamente ao Dr. José Eduardo Elias Romão,

Secretário Nacional de Justiça Substituto, Daniel Filho salienta não haver uma cena no filme que não esteja conforme a descrição de *Eça de Queirós: os anos 1950 nos levam a pensar em Nelson, pois estão no tom da série A Vida Como Ela É, que realizei no programa Fantástico na rede Globo*. O Brasil dessa década tinha certa ingenuidade e um rigor moral que combinava com a história, já que tratar de adultério na atualidade já não causa tanto impacto. Entre os motivos que o diretor encontrou para certas adaptações no roteiro do filme, um deles é que os anos 1950 são considerados a década da mudança da condição feminina. A mulher se tornava mais independente e já passava a ter liberdade de expressão. A pílula anticoncepcional, por exemplo, passou a ser usada no Brasil só no ano de 1962 e parte das mulheres custaram a aceitar esse costume.

Já a escolha da cidade de São Paulo foi porque o diretor achou a sociedade local mais convencional, fechada. A cidade ainda mantinha os títulos de conde, príncipe e, quanto à classe média, ainda era subdividida em pobre e ascendente. Se fosse escolher o Rio de Janeiro – de Nélon Rodrigues - seria um clima mais libertário, cidade praiana, o que daria margem a outra história. Os relatos sobre tantas alternativas, seleções, decisões na feitura desse filme comprovam que

Assim como a crítica genética faz a distinção entre o momento redacional e o momento editorial durante a produção de uma obra literária, é possível, também para as obras fílmicas, distinguir a fase da elaboração da de difusão. O lançamento oficial do filme, em salas de cinema ou DVD, constitui, assim, a articulação entre essas duas fases, (ainda que tal limite tenda a ser impreciso, pois, cada vez mais, os filmes são relançados em versão longa ou remasterizada, sem necessariamente a colaboração do diretor, seja por motivo de falecimento, seja por venda de direitos autorais, o que levanta a questão da possibilidade ou não de um acabamento definitivo da obra fílmica) (ACKERMAN, 2014, p. 61).

Na história, Jorge e Luísa são casados há alguns anos e levam uma vida pacífica, tradicional e feliz. Durante a apresentação de um espetáculo de ópera no Teatro Municipal de São Paulo, Luísa reencontra seu primo Basílio que voltara ao Brasil depois de anos na Europa e com quem tivera um namoro na adolescência. Jorge, sendo engenheiro, viaja por semanas a Brasília tomando parte na construção da nova capital do Brasil (o que simboliza as mudanças pelas quais passava este país, à época). Nesse tempo, Luísa se envolve com o primo que já tentara seduzi-la, desde o reencontro. Durante as aventuras dessa paixão, ela conta com a

confidência e apoio da amiga de infância Leonor, que atua como uma mulher mal vista pela sociedade. Juliana, a empregada pobre, infeliz, e que não tinha muita afinidade com a patroa, descobre o caso e rouba as cartas de amor que os amantes trocavam, com a intenção de vendê-las em troca de seu silêncio e garantir, assim, uma velhice mais tranquila.

Basílio volta para a França e deixa Luísa, que passa a ser chantageada pela empregada e, na impossibilidade de pagar o dinheiro pedido, começa a fazer os trabalhos de Juliana, temendo que seu segredo fosse revelado a Jorge. O marido retorna e descobre que a esposa trabalha no lugar da empregada. Furioso com Juliana, exige que Luísa a demita. Não suportando mais a pressão, Luísa se abre com Sebastião, um grande amigo do casal, que se responsabiliza por resolver seu problema e, como consequência, num acidente, acaba assassinando Juliana, por esta ter se jogado em frente ao carro dele. Depois das cartas recuperadas e queimadas, Luísa cai enferma com fortes dores de cabeça e, por ironia do destino, chega a resposta de Basílio a seu último apelo por ajuda. Quando Luísa se recupera, Jorge conta que leu a carta e Luísa adoce novamente. Dessa vez, a enfermidade leva-a à morte. Basílio volta e, ao chegar à casa de Luísa, é avisado de que a prima falecera. Mas ele reage friamente e já começa a investir em outra conquista, deixando clara a indiferença em relação à prima.

O receptor que conhece a obra queirosiana consegue identificar, na trama fílmica, a maioria das alterações feitas para a realização do texto cinematográfico. Conforme Campos (2011, p. 27) a tradução executa, desse modo, “graças a uma deslocação reconfiguradora, a projetada reconvergência das divergências.[...] Uma prática, ao mesmo tempo desfiguradora e transfiguradora.” Na sua recriação da obra de Eça de Queirós, Daniel Filho apropria-se do estilo de Nélson Rodrigues, dando ao texto o clima de uma peça rodrigueana, recordando bastante “A Vida Como Ela É”..., com seu teor melodramático que, segundo ele, adapta-se à narrativa focalizada. O diretor justifica tais adaptações devido à necessidade de transmutar o romance para outra mídia e para outra época. Assim, aproxima o roteiro ao estilo de Nélson Rodrigues, dramaturgo, romancista e jornalista, o mais importante autor do teatro brasileiro no século XX. Dedicado ao jornalismo, Nélson Rodrigues também possuía o dom de contar histórias. Teve sua vida pessoal marcada pela polêmica e pela tragédia o que, certamente, muito influenciou o seu estilo de escrever.

De 1951 a 1961, Néelson Rodrigues escreveu a coluna diária “A Vida Como Ela É”... para o jornal carioca *Última Hora*. Os textos tinham um estilo despojado de romantismo sentimental, que refletia a realidade nua e crua de uma sociedade obsessiva pela moral materialista. O adultério, a traição, o incesto e a morte, temas inovadores de um processo de criação sob uma ótica moderna, são tratados com naturalidade; são narrativas psicológicas que desnudam a alma humana, exibindo as dicotomias bem x mal, amor x ódio, apresentando ao leitor as cenas grotescas com um manto de fantasia. “A Vida Como Ela É”..., estruturada inicialmente dentre as crônicas memorialistas do autor, mas ficcionalmente como contos, giram em torno de uma das eternas obsessões de Néelson: a traição.

Daniel Filho identifica a proximidade dos universos de Eça de Queirós e Néelson Rodrigues e comprova isso com a frase rodrigueana “Perdoa-me por me traíres”. Na cena final do filme *Primo Basílio*, quando Luísa está morrendo, de uma doença não especificada na narrativa, atribui-se isso à culpa de ter traído o marido. Quando ela agoniza, prestes a falecer, Jorge pede perdão. Esse pedido de perdão conduz à interpretação da expressão “Perdoa-me por me traíres”, título de um filme brasileiro de 1980, do gênero drama, dirigido por Braz Chediak e com roteiro adaptado de um texto também rodrigueano.

Ainda sobre a trajetória da produção cinematográfica, continuamos abordando o papel cocriador do ator. Podemos identificar esse detalhe já no início na seleção dos artistas. Como atores centrais, o diretor optou por Reynaldo Gianecchini e Fábio Assunção porque não queria que marido e amante tivessem carismas antagônicos. Segundo Daniel Filho, se há o mesmo poder de sedução, fica mais difícil a escolha feita pela mulher. Ele procura provar que a mulher não tem a mesma visão do belo que o homem, demonstrando que a mulher se guia por outras motivações e não somente pela beleza física, como diz em um dos depoimentos dos extras gravados no DVD : *Uma das coisas que eu queria e isso estava lá era que não utilizasse o belo e o feio: “o marido é feio, o amante é belo”, que não houvesse isso. Que houvesse, realmente, duas pessoas atraentes, (...), principalmente com relação ao público, com o mesmo tipo de força perante o público que tivesse, realmente, a dificuldade de ver que o que acontece na alma de uma mulher, não simplesmente escolher entre o belo e o feio... às vezes o que é o amor e a paixão, que eu acho que é o que o filme trata.* Daniel também conta da dificuldade de escalar personagens. O papel de Débora Falabella, por exemplo. Segundo ele,

Luísa é considerada o personagem feminino mais fútil de toda literatura. A dificuldade, então, seria como fazer com que a plateia se ligasse em um personagem com valores, para nós, criticamente pequenos. A escolha por essa atriz, entre outros motivos, se deu porque ela, segundo o diretor, se dedica profundamente à arte de representar e, como os intérpretes da trama sofreriam uma total decadência física e moral, em pouco tempo, o diretor achou importante contar com profissionais como Débora. Atitudes como a do diretor em questão são confirmadas, pois:

A direção de atores é um dos meios à disposição do cineasta para criar seu universo fílmico. [...] A fascinação exercida pelo cinema advém sobretudo da possibilidade que oferece ao espectador de se identificar com os personagens através dos atores. Mas o que faz o prestígio do grande ator é que ele consegue impor sua personalidade a seus personagens, continua sendo ele próprio nas personificações as mais diversas. [...] o ator deve entrar no corpo e na alma do personagem (MARTIN, 2003, p. 74).

Por conta disso podemos afirmar que a tradução, de acordo com a sua essência, não objetiva meramente a se assemelhar ao original, já que esse pode se apresentar como instável, versátil, variável, envolvendo ideias de transfiguração e renovação. A escolha de atores e atrizes não poderia estar de acordo com todas as características físicas e psicológicas dos integrantes da obra de Eça de Queirós, pois a tradução de textos criativos será sempre “recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (CAMPOS, 2011, p. 34).. Considerável exemplo, temos a escolha da atriz para atuar como a empregada.

Juliana, apesar de personagem coadjuvante, tem papel decisivo no desenrolar da trama, pois sua ação provoca a tragédia final. Daniel confessou que foi o personagem mais difícil de escalar, já que era uma vilã para alguns e, para ele (como vê na leitura do Eça e que, segundo o diretor, Nélsom colocaria da mesma forma) a Juliana é a classe baixa, oprimida, sem possibilidades de sonhos: *“Então essa pessoa pode ser amarga, essa pessoa pode ser maltratada e eu queria uma grande atriz pra fazer isso, e (...) fui eu chamar a nossa Glória Pires”*.

Por ter uma relação de mais de trinta anos com a atriz, o diretor diz, *também no making of*, confiar plenamente nela e, inclusive, ter liberdade para pedir e

aceitar suas opiniões. Junto a esse depoimento, nos deparamos, ao assistir aos extras, com um caso de cocriação da atriz Glória Pires¹⁶. Na cena em que Juliana pede para conversar com Luísa sobre não fazer mais as tarefas domésticas por conta de sua “saúde” (a empregada já chantageava a patroa), a ação de se sentar em frente a Luísa, na sala de visitas, e pegar um chocolate na mesinha de centro, enquanto falava sobre seu “problema”, foi sugestão de Glória Pires. A atriz, como mostrado no DVD, considerava mais audacioso se comportar como patroa, naquele momento, tomando a liberdade de se sentar na sala de estar e ainda apanhar um chocolate que se destinava às visitas da anfitriã.

Outro caso de cocriação da mesma atriz foi a cena em que Joana, a outra empregada doméstica, representada por Zezeh Barbosa, teria que esbofetear o rosto de Juliana, por esta ter desrespeitado Luísa. A atriz não conseguia realizar o movimento para representar a ação da bofetada, conforme Daniel havia planejado (movimento de baixo para cima). Glória Pires foi quem sugeriu ao diretor que a atriz mudasse a direção do movimento (horizontalmente) para que a cena fosse feita com mais conforto e naturalidade, como podemos comprovar na conversa entre Daniel Filho e Glória Pires no programa *Mudando de Conversa*, mostrado em um dos bônus do DVD:

Daniel Filho: *A gente não conseguia fazer a cena em que a Zezé te dá um tapa. É porque a Zezé ficava tão nervosa com a tua presença, que ela dava o tapa e gritava. A gente explicava que a mão ficava longe e eu explicava que o tapa estava marcado para sair com a mão debaixo para cima. E você percebeu que, possivelmente, o gesto vindo assim (gesticulando horizontalmente), seria mais fácil para ela.”*

Glória Pires (dirigindo-se a Daniel na filmagem do making of): *você acha que é melhor ela fazer de baixo para cima? você não acha que é melhor ela fazer assim? (gesticulando o tapa com movimento horizontal).*

Quanto à escolha da melhor amiga de infância de Luísa, Leonor, representada por Simone Spoladore, o diretor deixa a entender que a decisão foi feita mais pelo tipo físico da atriz do que por qualquer outro critério: *Eu não queria que tivesse um corpo que as mulheres hoje estão achando belo: ou é muito magra, ou é muito malhada*, diz. A atuação de Leonor (que no livro tem o nome Leopoldina)

¹⁶ Inclusive, há um momento nesses bônus (programa *Mudando de Conversa*) em que o diretor diz a Glória Pires que neste filme, *Primo Basílio*, ela começa a dirigir.

intensifica a recriação, já que o seu papel está como confidente e, para alguns olhares, influenciadora de Luísa. Para incorporar a interpretação, o diretor decide por mostrar para o público um corpo físico atraente, sedutor e exibido por meio de vestuários provocantes para fazer jus à atmosfera das cenas das quais a atriz participa. Detectamos, aqui, a afirmação de Tápia (2007, p. 10) quando diz que a obra original em sua recriação estética não recusa “nem a mutabilidade do signo (e, particularmente, de seu significado), nem a participação da leitura como um ‘ato de interpretação’ que delinea os significados, postuladas pelo referido ponto de vista”.

Também houve um porquê para o convite a Gracindo Júnior, representante do personagem que atuava como banqueiro e que é procurado por Luísa para providenciar o dinheiro pedido pela empregada. Daniel Filho justifica que quanto mais elegante, mais inteligente e charmoso fosse o intérprete do papel, mais cruel ficaria sua atitude, já que ele levaria Luísa à prostituição em troca desse dinheiro. Percebemos que, em muitos momentos da recriação, o diretor faz referência à obra original da forma mais convergente possível, pois a tradução é feita da citação constante do trabalho. [...] A partir daí, tem início a reversão do sistema de consumo da obra de arte: não é mais o espectador que vai ao objeto, mas o objeto que vai ao espectador (PIGNATARI, 1968, p. 81-82).

A preocupação do criador se concentra na agradabilidade do público. O fruto de seu trabalho deve ir além de sua satisfação. O espectador acaba participando do trabalho do artista, já que é o receptor que vai ser contemplado pela obra final. Daniel Filho, em seu depoimento, também fala dos atores e atrizes que representaram os demais personagens centrais: Zezeh Barbosa (Joana); Guilherme Fontes (Sebastião, amigo do casal); Anselmo Vasconcelos (policial); Laura Cardoso (Tia Vitória). Não conseguimos identificar, no entanto, um porquê em seus depoimentos, entrevistas ou qualquer outro vestígio que ele pudesse deixar como pista sobre o motivo da escolha de tais artistas. Nos bastidores da criação, nem sempre conseguimos “rastrear” todos os passos do criador e investigar cada minúcia que poderia trazer maiores contribuições quanto à gênese da obra, uma vez que

Lidamos com índices de percurso e não o processo propriamente dito. Não temos acesso a todos os índices, ou seja, a todos os registros que o artista faz ao longo do processo. Além disso, o processo criador é repleto de decisões que não deixam rastros. Desse modo, por mais completo que seja o dossiê com o qual lidamos, não temos acesso a todo caminho criativo, mas a muito desse percurso (SALLES, 2008, p. 114).

A produção de *Primo Basílio* realizou-se em apenas seis meses, incluindo o roteiro, a pré-produção e o início das filmagens (estas finalizaram no mesmo ano da estreia do filme). Com tão pouco tempo, foi candidato ao título de grande produção cinematográfica do ano. Já no primeiro fim de semana nos cinemas, a produção atingiu um público de 109 mil espectadores, sendo considerada a terceira maior estreia brasileira de 2007. Em duas semanas de exibição, o filme atraiu cerca de 314 mil espectadores e subiu da terceira para a segunda posição do *ranking* dos mais vistos no Brasil, o que é de extrema raridade no mercado cinematográfico. No final das exibições no cinema, o filme atraiu 753.997 espectadores.

Conforme Carlos Eduardo Rodrigues, membro da Globo Filmes, este longa-metragem teve um orçamento de produção de cinco milhões e meio de reais, sendo três destes somente para publicidade. Esta informação está também nos extras do DVD, mais especificamente na entrevista coletiva realizada em 30 de julho de 2007, no Hotel Hilton em São Paulo. Considerável parte do custo do filme foi com a reconstituição da época. Segundo Daniel Filho, não existe nenhuma fotografia panorâmica colorida de São Paulo do ano em que ocorre a trama.

Não havia, assim, quase nenhuma disponibilidade de materiais como fotos e filmagens da cidade para a reconstituição. Mesmo com a história transportada para um tempo mais próximo da atualidade, a sociedade da década de 1950 ainda era muito diferente da de hoje. Para montar um cenário da trama que mostra a Avenida Paulista, a produção recorreu aos arquivos de Hollywood, buscando fotos e imagens da 5ª Avenida de Nova Iorque, que foram montadas junto às imagens da avenida da capital paulista, como podemos ver ao assistir à trama, especificamente, quando Luísa, disfarçada, desce de um táxi às pressas para ir ao encontro de Basílio. Encontramos, nessa fase da transcrição, a função poética da linguagem dentro do cinema. Esta função focaliza, predominantemente, a mensagem, que se mostra de forma peculiar. Aplicada originalmente em textos literários, como a poesia, a função poética pode aparecer, também, em outros gêneros, tais como o texto verbo-audiovisual, isto é, há uma elaboração de novas possibilidades de combinações de signos, pois, “qualquer sistema de sinal, no sentido de sua organização, pode carregar em si a função poética, ainda que não predominantemente” (CHALHUB, 1993, p. 34). Assim, percebemos, de forma nítida, a montagem do cenário na ilustração que segue:

Imagem 1 – Luísa descendo do carro



Quanto a este artifício, contamos com informações dos próprios profissionais da área, que revelam como foi feita a montagem. O Supervisor de efeitos, Marcelo Siqueira, diz que foi necessário trabalhar com muito *match painting*, isto é, uma mistura de cores, para trazer às telas a cidade de São Paulo em 1958. Ariel Wollingel, supervisor de filme *record*, explica que para a referida cena eles tinham imagens da década de 1950, filmadas em Nova Iorque no Central Park. Havia carros antigos que precisavam ser incorporados no Vale do Anhangabaú, com cenas filmadas em *Chroma Key*¹⁷ com a atriz Débora Falabella: *A cena começa com um match painting feito no photoshop, usando imagens de SP, várias fotos combinadas com fotos antigas, eliminando todas as coisas atuais que tinha, tipo, postes modernos, semáforos modernos... tudo pra ambientar a década de 1950.*

Conforme revelado por Daniel Filho, houve adaptações também na escolha dos atores protagonistas: o papel de Jorge estava estipulado primeiramente a Fábio Assunção. Como este tinha pouco tempo para gravar devido à sua atuação na novela *Paraíso Tropical* e se comprometera a estar na Bahia para o trabalho, Reynaldo Gianecchini assumiu o papel do marido, já que as cenas do primo eram em menor quantidade. Embora Gianecchini tenha a mesma idade do personagem,

¹⁷ *Chroma key* é uma técnica de efeito visual que consiste em colocar uma imagem sobre outra por meio do anulamento de uma cor padrão, por exemplo, o verde ou o azul. É uma técnica de processamento de imagens com o objetivo de eliminar o fundo de uma imagem para isolar os personagens ou objetos de interesse que posteriormente são combinados com outra imagem de fundo. Este efeito ou técnica é utilizado em vídeos em que se deseja substituir o fundo por algum outro vídeo ou foto.

ele venceu o desafio de perder sua jovialidade e dar um tom mais sério ao marido de Luísa e encarnar um engenheiro paulista envolvido na construção de Brasília. Desse modo, o artista explora as possibilidades dentro da (re)criação, que permite conceber a realidade mais intrínseca. Numa procura que agrega diversos modos de ser, o artista “defronta-se com fatos reais, fatores de elaboração do trabalho que tornam possível optar [...], numa atitude de tomar decisão e atuar” (PANICHI, 2002, p. 124). Assim como ele, Débora Falabella também teve problemas com seu personagem. Quando, na coletiva, a repórter Vanessa, do site da *Revista Quem*, quer saber como foi fazer as cenas de sexo e nudez, a atriz revela que quando recebeu o roteiro ficou um pouco apreensiva, porém as cenas eram tão ensaiadas que em certo momento tornou-se natural. *No primeiro dia é difícil você ficar sem roupa na frente da equipe toda e saber que tem um monte de gente ali te olhando. Mas chega uma hora que fica normal (...), mas como eu confiava, eu tinha visto muito A Vida Como Ela é... que o Daniel fez e acho que as cenas de sexo da Vida Como Ela é... são lindas. E ele falava muito também que ia se inspirar, fazer cenas delicadas e bonitas e eu acho que ficou bem bacana, assim, então depois eu não tive esse medo, mas é um pouco estranho, né gente, não é uma coisa tão normal assim.*

Vimos que Débora teve dificuldades em aceitar o projeto devido às cenas de sexo e nudez. Mas, segundo a atriz, os inúmeros ensaios minuciosos e profissionais das cenas deram naturalidade ao trabalho. Essa informação é confirmada pelo próprio diretor, em um dos depoimentos do *making of* quanto ele diz que as cenas foram coreografadas: *Isso eu conversei longamente, nem muito longamente, apenas expliquei, por causa da confiança da Débora em mim, a qual eu agradeço aqui, e do Fabinho, que era a primeira vez que trabalhava comigo. Então, eu praticamente fui deixando que eles armassem e depois fui ajustando.* O diretor diz, ainda, que as referidas cenas foram extremamente marcadas: *Eles sabiam exatamente que tipo de beijo eles iam dar, qual era a abertura que a boca iria ter, se um abria a boca, se outro não abria. Como segurava, onde segurava, de que jeito segurava. Estavam todos eles absolutamente seguros, como num balé.*

Ao contrário dos outros atores, não houve necessidade de que Débora Falabella sofresse consideráveis mudanças físicas para atuar como Luísa, já que a delicadeza de seu biotipo se encaixava perfeitamente no perfil exigido pelo papel. Percebemos, com essas informações, que mesmo sendo uma atriz experiente

e profissional, Débora precisou de todo um preparo para assumir o papel. As cenas de sexo explícito com Fábio Assunção, por exemplo, foram ensaiadas minuciosamente e por inúmeras vezes, como se fosse uma coreografia, para total naturalidade nas gravações.

As reflexões aqui expostas por meio desses depoimentos e investigações no que diz respeito à concepção, trajetória e produção desse longa-metragem são uma mostra de que a Crítica Genética tem atravessado as fronteiras dos gêneros e das artes. Descobrimos que o abandono de uma fase é necessário para que se possa seguir um próximo passo, ou seja, “o resultado de uma série de sacrifícios custosos, de compromisso, de reequilíbrio e de transações compensatórias” (FERRER, 2000, p. 60). Afirmamos, assim, que a criação não pode ser tratada como uma questão de acúmulo de elementos, mas sim um processo de lapidação, de renúncias, rasuras, ajustes.

2.2.3 A Preparação do Elenco: Figurino e Maquiagem

Como outros elementos fílmicos, o figurino e a maquiagem são integrantes do processo de criação no cinema contribuindo para a força expressiva da linguagem cinematográfica. Para a construção da sétima arte o criador jamais pode ser visto como único. Na realização de um filme “não é apenas necessária a presença de um diretor; roteirista, produtor de fotografia e atores, outros agentes participam do trabalho de criação.” (AMIGO-PINO, 2000, p. 134). Entre estes agentes estão os figurinistas e maquiadores. As profissionais desse âmbito, Marília Carneiro (figurinista) e Ana Van Steen (maquiadora) falam sobre suas contribuições quanto aos personagens principais, em uma entrevista dada a um *site* da rede Globo (www.globo.com/noticias/cinema, acessado em 22/08/2014) e também no *making of*. Tais contribuições auxiliam na construção do roteiro de cada personagem, engendrando emoções, personalidades e características físicas e psicológicas.

Segundo declaram à L&PM Editores, elas se inspiraram no personagem do ator Alain Delon no filme *O sol por testemunha (Plein Soleil)*, para caracterizar o personagem Basílio e defini-lo na realidade da São Paulo de 1958. Lembrando o filme de Delon, o primo chega da Côte d’Azur, ensinando um novo ritmo de dança a Luísa. Apresenta a pele bronzeada e usa um terno claro, até mesmo como contraponto ao figurino de Jorge, segundo a figurinista Marília Carneiro revela no *making of: Como enfiar o Basílio na realidade de 1958 em São*

Paulo, que é uma realidade que eu conhecia pouco? Ele chega com um novo ritmo que ele ensina pra ela. Ele até pode chegar queimado com um terno claro, né? Até pra fazer o contraponto do Jorge, que na minha cabeça era um paulista típico: um terno escuro, risca de giz, um colete ou outro, aquele alfinetinho segurando o colarinho, que é o sinal de gente que não gosta de nada fora de lugar.

Como o uso do bigode era bastante comum naquela época, bem como símbolo de *status*, esse artifício também foi usado em Reynaldo Gianecchini, além de contribuir para aparentar mais idade. Com inspiração em Cary Grant, o desenho do cabelo, junto ao bigode, teve um ótimo resultado na caracterização de Jorge. Conforme declara Ana Van Steen, profissional responsável pela maquiagem o personagem Jorge remetia à lembrança de Grant a pedido de Daniel Filho: *O Cary Grant tinha um desenho de cabelo, de bigode que ele amava e a gente experimentou no Gianecchini (...) não sei se eu embelezei-o, mas eu levei ele pra época. Aqui na região da testa (mostrando na foto de perfil do Gianecchini), a gente raspou pra aumentar a testa dele pra fazer esse desenho aqui de risca, bem acentuado, bem certinho, bem característico da época. A gomalina, que era usada também, a gente usou nele algo parecido.* Steen ainda revela que, com o uso do bigode, Gianecchini ganhou sobriedade, idade, responsabilidade e se tornou mais paternal, que era o que o personagem pretendia ser com relação à Luísa.

Estava com medo de o Giane não conseguir ser o marido por seu ar jovial, confessou Daniel Filho em entrevista ao *Cinema e Vídeo*. Mas o galã não se preocupou: *Resolvi isso colocando um bigode e cortando o cabelo com umas entradas de calvície*. Podemos detectar que, embora o trabalho da profissional de maquiagem tenha sido substancial, o próprio ator se manifesta na criação e caracterização do personagem. Isso é explicado por Sérgio Penna, preparador de elenco, em uma entrevista exclusiva à Revista *Manuscrita*:

[...] é como se ele fosse lá no fundo para reescrever, ou para se colocar na pele da personagem de uma maneira que não é simplesmente alguém de fora, ou seja, é alguém de dentro que resolve contar realmente aquela história e viver realmente aquelas emoções. Este sentido autoral, este sentido de você escrever o texto junto com o roteirista, você quase dirigir o filme junto com o diretor, você está tão por dentro da história, e de tudo, que você começa a sugerir detalhes do figurino, mesmo que não fique; mas você se apodera de tal maneira, conhece tão a fundo a sua personagem que consegue discutir com o roteirista com o diretor, com o diretor de fotografia, com o diretor de arte (PENNA, 2010, p. 83).

Outros artifícios utilizados para personalizar o ator deram-se na cena em que Luísa adoece e Jorge entra em desespero. É, então, caracterizado com olheiras e cabelos desarrumados, acentuando a fisionomia grave e envelhecida. Percebemos, assim, que as relações de cocriação do artista que representa a trama buscam uma estética de espontaneidade, constroem, junto aos demais elementos fílmicos, a concretização da história.

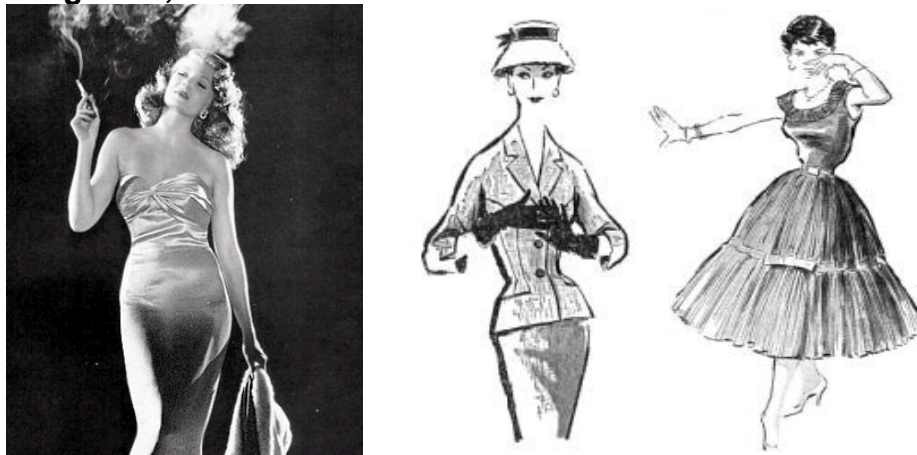
Quanto a Basílio, Marília ainda se utiliza das cores cáqui, creme e bege ressaltando ainda o efeito glamouroso pela capa de chuva com a gola levantada, na sequência em que ele chega à casa de Luísa, numa tarde de chuva. A figurinista declara ter utilizado todos os artifícios que tornassem o galã sedutor. Assim, o lado conquistador e sensual do personagem contou com a contribuição do penteado, com o uso do topete que lembrava o galã da época, James Dean.

No trabalho com as atrizes, o perfil natural de Simone Spoladore (Leonor) se enquadrou perfeitamente no que o papel requeria: o corpo extremamente feminino¹⁸ da atriz era a moda em 1958. Isso contribuiu para as vestimentas da época, que se encaixaram com naturalidade em seu manequim. Como declarou Marília Carneiro: “*Quando eu vi a Spoladore, eu falei: gente! Essa menina, ela não é do ano 2006, é uma menina do meu tempo*”¹⁹.

¹⁸ O corpo extremamente feminino a que se refere a figurinista remete a um corpo delicado, com curvas marcadas, que destacava a beleza da mulher. Detalhes assinalados na caracterização do vestuário da personagem Leonor, representada pela atriz Simone Spoladore.

¹⁹ De acordo com uma reportagem retirada do site www.veja.abril.com.br, acessado em 28/04/2014, Marília Carneiro é figurinista da Rede Globo de Televisão desde 1973. A idade da artista não é revelada nos sites em que ela dá entrevistas, mas pelo tempo em que está atuando em sua profissão, tudo indica que ela deve ter nascido pelo menos na década de 1950. Por isso a expressão “*do meu tempo*”.

Imagens 2, 3 e 4 – Modelos usados na década de 1950²⁰



Com o fim dos anos de guerra e do racionamento de tecidos, a mulher dos anos 1950 se tornou mais feminina e glamourosa, de acordo com a moda lançada pelo "New Look", de Christian Dior, em 1947. Os vestidos eram amplos e na altura do tornozelo. A cintura era bem marcada e as mulheres usavam sapatos de saltos altos, além de luvas e outros acessórios luxuosos. O resgate de informações detalhadas da época em que se passa a história (no filme) ajuda a reconstruir a narrativa da obra queirosiana, assim como detalhes que caracterizam este âmbito da trama, de forma que levem o espectador para dentro das telas. Em plena era digital, perante as narrativas, assistimos a histórias ilustradas na tela, “cuja feitura é tão repleta de meandros quanto os antigos e minuciosos manuscritos repletos de antigos encantamentos”(SAMPAIO, 2000, p.290). Comparando os modelos de vestuários das imagens 2, 3 e 4, com os utilizados pelas atrizes representantes de Luísa e Leonor, visualizamos tais minúcias resgatadas e selecionadas em prol de um bom produto final:

²⁰ Fonte: www.almanaque.folha.uol.com.br-anos50.htm. Acesso em 20/09/2013.

Imagem 5 – Vestuário dos anos 1950 no filme



Com Débora Falabella, a maquiadora disse que teve como referência Grace Kelly. O cabelo seguiu o estilo da década, de perfil ondulado e de forma bem natural. No filme, na primeira visita de Basílio a Luísa, o diretor coloca no diálogo uma referência direta à atriz americana, quando o primo diz ter assistido ao seu casamento com o príncipe Rainier, de Mônaco. Ainda para o personagem de Débora Falabella usou-se o cabelo preso (rabo de cavalo) para a cena da dança com Basílio, caracterização inspirada na atriz Audrey Hepburn. O cabelo da atriz foi clareado e os olhos foram esverdeados com lentes de contato. Essas técnicas serviram para dar mais suavidade à aparência do personagem, rejuvenescendo seu aspecto e ajustando-a ao perfil de seu papel. Para as cenas finais, foi trabalhada a representação física da enfermidade de Luísa com uma maquiagem pesada, que teve como efeito envelhecer e adoentar a fisionomia do personagem, imprimindo-lhe olheiras, lábios pálidos e cabelo desarrumado e opaco, resultando num aspecto cansado e sem vida.

Notamos, no decorrer dessas considerações, que cada detalhe da preparação dos artistas que representam a trama é minuciosamente elaborado e trabalhado para maior eficácia na impressão de realidade. Conforme a preparação se desenvolve, cada papel é recriado pelo ator que incorpora seu personagem:

O ator em contato com o ambiente que o envolve, e mergulhado em um processo criativo, estabelece inúmeras conexões, formando uma imensa rede, que naquele momento em que se apresenta como um “acontecimento” é capturado pela lente da câmera, para compor o filme (RIBEIRO, 2010, p. 75).

O trabalho com Glória Pires foi bem mais intenso. De início houve a caracterização com uma arcada dentária torta e amarelada. Foi feita uma prótese para causar a ideia de um queixo mais proeminente, o que mudou até mesmo a postura do rosto em relação ao pescoço da atriz. Acrescentou-se ,ainda, buço, cabelos no rosto e sobrancelhas salientes. O tom de descuido do personagem foi dado por um coque nos cabelos com bandós que se sobrepunham às orelhas, meio soltos.

Com todo esse trabalho de caracterização é possível detectar a importância desses elementos artísticos. O uso do figurino e da maquiagem destacam os diversos tipos de *décor* e evidenciam gestos, atitudes, personalidade, postura e expressão dos personagens. Embora o filme *Primo Basílio* não tenha contado com um preparador de elenco propriamente dito, muito foi trabalhado na caracterização dos atores, revelando o papel de cocriação que estes assumem:

O ator molda tão pouco seu papel quanto o cria ou o imita; permanece antes de tudo ele mesmo [...] ele se “empenha” a fundo, de uma maneira inteiramente natural, no seu papel, para abandoná-lo desde que julgue isto necessário, e o dissolve na maneira cênica sempre presente e fluindo livremente. A esfera da liberdade do ator deve ser profundamente humana (KANTOR, 2008, p. 37).

Cada detalhe das singulares cenas é acuradamente estudado, esboçado, raciocinado muito antes de ir para a tela. Pudemos observar, em especial, a importância do ator na criação cinematográfica. Toda a inspiração para a preparação do figurino e da maquiagem contribuíram para a profundidade de campo, porém, o “incorporar” dos atores e atrizes, no que diz respeito aos seus personagens, é o que faz o espectador viver a trama como se fosse em tempo real, por mais que esta seja representada em tempo e espaço dos quais o receptor não faça parte. A ator-autor, digamos assim, se dá, entre outros fatores, por meio da preparação física e psicológica do artista. Exemplos como este tivemos com a atriz Débora Falabella quando, após quase recusar o papel, decidiu por representá-lo, graças às conversas com o diretor e à “coreografia” da cena. Similarmente, tivemos o exemplo do ator Reynaldo Gianecchini que para representar as cenas mais tristes e emocionantes da narrativa, ouvia fados para se inspirar. Assim, em se tratando dessa operação tradutória realizada pela coletividade, esse ‘modelo de interação’ articula-se desde logo entre “original” (texto) e “tradução” (leitor), isto é, a estrutura

do texto é reconfigurada pela transcrição que acaba por redeterminar a função do texto no que diz respeito ao seu ‘horizonte de sentido’”(CAMPOS, 2011, p. 55-56). Essa reconfiguração depende, também, da atuação do ator na versão traduzida.

A investigação acerca dessa etapa de elaboração do filme em estudo lança luz sobre o processo criativo no cinema na fase de pré- produção. Mostramos aqui questionamentos e descobertas fornecidos por materiais digitais (depoimentos gravados em DVD, entrevistas *on line*, informações corroboradas via pesquisa na internet). Diante dessas revelações tentamos reconstituir os propósitos de Daniel Filho. Seria ilusório querer reconstruir a gênese integral do filme Primo Basílio, haja vista que nem todos os materiais (gravações da pré-produção e revelações feitas pelos atores/atrizes e profissionais da área) foram publicados/divulgados. Contudo, acompanhamos “ao menos em parte, a evolução da concepção do filme” (ACKERMAN, 2014, p. 62) e, conseqüentemente trilhamos alguns dos passos da criação coletiva.

3 LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

3.1 A CÂMERA EM (RE)CRIÇÃO

Assistimos à gênese de uma nova arte. Ela cresce a olhos vistos. Desvincula-se da influência das artes precedentes; começa já a influenciá-las. Cria suas normas, suas leis e em seguida, com determinação, as subverte. Torna-se um poderoso instrumento de propaganda e de educação, um fato social cotidiano, de massa; ultrapassa nesse sentido todas as outras artes (JAKOBSON, 2007, p. 153).

Além da trajetória de pré-produção fílmica, incluindo os elementos abordados no item anterior (figurino, maquiagem, elenco), encontramos vários outros fatores que nos impelem a acompanhar os rastros da criação cinematográfica. Mas como pensar em Crítica Genética ao nos depararmos com imagens em movimento? Se a preocupação desse estudo é o processo de criação, vários outros elementos podem ser explorados para o desvelar do caminho percorrido nessa produção de texto verbo-audiovisual. Entre os integrantes da produção fílmica está o trabalho da câmera, haja vista sua efetividade na tradução dos códigos. Os recursos oferecidos por este equipamento podem recriar inúmeras vezes a mesma cena trazendo vários olhares, significados, efeitos, reinventando a obra cinematográfica. Os artifícios da câmera resultaram num “trabalho audiovisual criativo e intenso que possibilitou a recriação do romance com larga intensidade dramática” (MONZANI, 2013, p. 229).

O cinema é uma arte coletiva e depende de uma equipe bastante centrada em trabalhos individuais para que essa arte seja efetivada. Divisões como direção, pré-produção, produção, fotografia, arte, som, montagem, escolha da equipe e do elenco, análise técnica e cronograma são elementos essenciais para que um filme aconteça. Por se tratar de uma transcrição provinda de um texto do gênero romance, os cuidados para que a obra seja bem sucedida são maiores. De certa forma, existe a permutação da linguagem, para certo público, em determinada medida, no intuito de surtir algum efeito. A linguagem, antes somente verbal, é transcrita de forma multimodal, resultando em diálogos entre várias outras linguagens, assim: “A multiplicação e a multiplicidade de códigos e linguagens cria uma nova consciência de linguagem, obrigando [...] a contínuos cotejos entre eles, a contínuas operações intersemióticas [...] no ato criativo” (PIGNATARI, 1979, p. 62).

Em virtude de tantos recursos e diálogos entre linguagens, o cinema é capaz de nos trazer as mais diversas emoções, proporcionando o desfecho de histórias cada vez mais criativas, inspiradoras, chocantes. A linguagem cinematográfica é um dos elementos responsáveis por esses sentimentos causados no espectador. Por meio dos personagens, do cenário, do conflito, da trilha sonora, além de outros elementos, inserimo-nos na trama como se esta estivesse ocorrendo naquele momento e, muitas vezes, nos projetamos na narrativa, tal é a sensação de veracidade. Dentre os componentes que integram o processo de criação cinematográfica interessa-nos, neste momento, a função da câmera, elemento substancial para a narrativa em imagens e grande responsável pela criação da impressão de realidade, além de ser uma considerável aliada no processo de tradução. É imperativo levar em conta, no caso de uma análise da imagem, que “a função comunicativa de uma mensagem visual, explícita ou implícita, determina com força sua significação” (JOLY, 1996, p. 59).

Os aspectos técnicos da linguagem cinematográfica fundamentam encadeamentos de narração que podem induzir, na consciência do espectador, afetos e associações entre os elementos fílmicos tais como personagens, emoções e imagens. Essas particularidades do cinema permitem ilusões e fantasias que têm o poder de influenciar as emoções pessoais, conforme observa Alex Vianny:

Assim como a literatura se exprime por meio de palavras, e o teatro utiliza atores, cenografia, maquiagem e efeitos de iluminação, o cinema também possui uma maneira particular de exprimir emoções, sentimentos e idéias. Embora utilizando alguns recursos da literatura (técnicas narrativas) e do teatro (atores, cenografia, etc.), o cinema possui uma linguagem própria, cujos elementos técnicos fundamentais são os planos, os ângulos e os movimentos de câmera (VIANNY, 1959, p. 84).

A construção da expressividade do discurso se dá a partir dos planos que se definem como tomadas de cenas entre dois cortes. É a narrativa ficcional, em sua recriação da realidade, por meio da ação de personagens imaginários numa trama, também imaginária, que torna possível a *catharsis*: a emoção diante da obra, o impacto produzido por ela, que produz um momento único no qual vidas imaginárias adquirem forças suficientes para “iluminar” vidas reais possibilitando, mesmo por breves instantes, conhecê-las. Nessa transmutação de formas substituem-se mensagens de uma linguagem para a outra, conforme

Jakobson (2010, p. 82), “não por unidade de códigos separados, mas por mensagens inteiras” de outra linguagem.

Assim, a câmera exerce, na representação da verdade, um papel criador. Após todo um processo de emancipação, ideias e invenções quanto aos movimentos de câmera e recursos cinematográficos complementares, ela (a câmera) passa a ter o poder de modificar o ponto de vista de uma mesma cena, de um plano a outro. A mobilidade deste instrumento conquista o papel do olho do espectador e até mesmo do protagonista do filme. A narratividade que a câmera oferece nos coloca dentro do contexto da trama, pois, segundo Deleuze:

Dentro da narrativa, a câmera subjetiva, aquela que ocupa o lugar de um personagem em particular, que nos mostra o que esse personagem vê, encontra sua validação, sua posição, graças à câmera objetiva que nos informa quem é esse personagem. Produz-se assim uma espécie de identidade do tipo “Eu” = identidade do personagem visto e que vê, mas também identidade do cineasta-câmera, que vê o personagem e o que o personagem vê. (DELEUZE, 1987, p. 199)

Desse modo, a função da câmera pode ser tanto a de observação da ação ou do cenário, como também a de personagem da história. De maneira simples, podemos dizer quanto ao ponto de vista da câmera, que quando objetiva, ela se encontra fora da cena, filma de um ângulo diferente do que está sendo focado; não participa da ação. Já no ponto de vista subjetivo, a câmera participa da cena, transforma-se no olho de um personagem ou de outro observador qualquer. É como se estivéssemos caminhando dentro dela. As imagens seguintes ilustram a diferença entre a objetividade e a subjetividade da câmera:

Imagem 6 - Luísa subindo as escadas**Imagem 7** - Juliana – alucinação de Luísa

Na ilustração à esquerda é dado um exemplo de visão objetiva da câmera. Ela acompanha Luísa subindo as escadas em movimento *traveling* (deslocamento da câmera num determinado eixo), como se o espectador estivesse acompanhando o personagem com os olhos. É nesta sequência que Luísa reencontra o primo no topo da escada. A escada vai ser utilizada várias vezes durante as filmagens, deixando de ser apenas parte do cenário para se tornar um elemento simbólico com variadas significações durante o desenrolar da trama. Simbolicamente, considerando a obra de arte, a escada pode ser vista como as idas e vindas entre os altos e baixos, os momentos bons e ruins da vida. A descida ou subida de cada degrau sugere a ascensão ou declínio dos estados espirituais do ser humano²¹: Assim, na cena referida, a câmera, já no seu papel de narradora e transcriadora, filma Luísa subindo a escada e sugere, a cada degrau, a aproximação do personagem ao “céu”, a uma nova aventura, ou seja, um romance com uma paixão de infância, a felicidade de reviver um amor do passado. Além disso, é a partir desse reencontro que se inicia o desenrolar da trama.

Já na imagem à direita, Juliana é vista pelos olhos de Luísa. Quando esta queima as cartas na lareira, depois da morte da empregada, ela ouve a voz de Juliana: “Dona Luísa, Dona Luísa, flores” e, olhando para trás, vê Juliana segurando flores, provavelmente de Basílio. A câmera foca Juliana acima das flores para dar maior ênfase à escuridão e ao semblante triste e sombrio da empregada. Observe, na ilustração, que seus cabelos se misturam à escuridão e pouco se enxerga do

²¹ Os significados das simbologias de objetos, como a escada, em nossas análises deram-se mediante um conceito universal, como também o uso do Dicionário de Símbolos por CHEVALIER & GHEERBRANT (2005).

seu vestuário, também muito escuro. Percebemos, então, que Juliana, que já morreu, é uma alucinação de Luísa.

Com as tomadas de decisão orientadas pelo diretor do filme, o *cameraman* executa seu trabalho proporcionando o efeito da profundidade de campo, isto é, a recriação da história por meio das imagens ali projetadas. A criação, a recriação ou a tradução muito devem aos efeitos que a câmera engendra. Verificamos, aqui, que a Crítica Genética vai além dos documentos de processo manuscritos e ressurgem dentro da linguagem cinematográfica. O desenvolvimento dos estudos da gênese da criação no cinema requer a travessia dos limites encontrados nos gêneros e nas artes:

A compreensão de qualquer texto será sempre resultado de uma dimensão muito maior do que ele próprio. Criar essa dimensão é um exemplo inequívoco de que o texto não se constrói em definitivo, mas ganha corpo no contínuo selecionar e combinar formas (PANICHI; CONTANI, 2003, p. 150).

As combinações, seleções e interconexões entre os elementos da criação artística do cinema enriquecem a forma traduzida e fazem compreender o texto verbo-audiovisual e, a investigação desse trajeto mostra que o texto, nos seus mais variados gêneros, “caminhou” muito antes de ser entregue ao público.

3.2 A CÂMERA E SEU PAPEL CRIADOR

Examinamos, na sequência, uma das modalidades da criação da imagem, nesse caso, o papel da câmera enquanto agente ativo de registro da realidade da matéria e de criação da realidade fílmica. Para que a linguagem cinematográfica seja interpretada deve haver, segundo a tradução, a transmutação de seus signos em outros signos concernente ao mesmo ou a outro esquema. A transcrição gerada pelos recursos da câmera auxiliam nessa interpretação.

Segundo Martin (2003, p. 28), a emancipação da câmera teve grande importância na história do cinema. O nascimento da filmadora enquanto arte se deu quando os diretores inovaram, deslocando a câmera ao longo de uma mesma cena. Por muito tempo a câmera permaneceu fixa, como se o espectador estivesse assistindo a uma peça teatral. “As inovações de Edwin Porter e, mais tarde, de D. W. Griffith eliminaram a imobilidade da câmera, introduzindo no cinema a

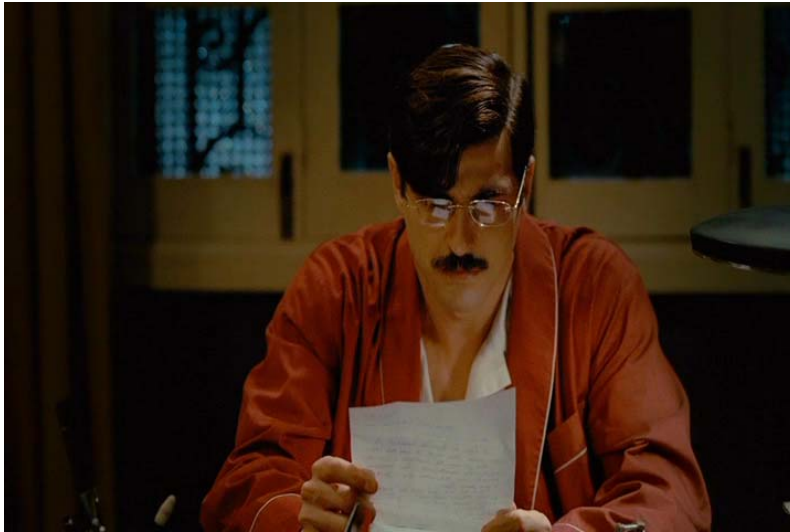
multiformidade dos planos” (JAKOBSON, 2007, p. 158). A mobilidade da câmera, a partir dessas mudanças, é comparada ao olhar humano, ao olhar do receptor. Os diversos pontos de vista da direção são transmitidos ao público, fazendo com que esse instrumento de filmagem deixe a passividade para se tornar ativa, atriz, narradora, tradutora.

3.3 OS ENQUADRAMENTOS

A câmera influencia, com muitos recursos, a transmutação de formas. O enquadramento é um destes artifícios e atua como constituinte de um dos aspectos da participação criadora exercida pela câmera na transformação da realidade em arte. Na tradução como transcrição de formas é importante se concentrar no mais íntimo dos diferentes signos, procurando lançar luz à relações de estruturas entre esses signos, “pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução” (PLAZA, 2008, p. 72) e a análise dos mecanismos oferecidos pela tecnologia, mais precisamente pela câmera filmadora, contribuem para o estudo proposto.

O enquadramento é a composição estruturada ou, em outras palavras, a ordem e a distribuição das partes na integração dos diferentes elementos visuais do quadro fílmico. Obedecendo a uma linguagem técnica da cinematografia e baseados na teoria de Martin (2003), colocamos, a seguir, alguns exemplos. O primeiro deles está na cena na qual Jorge lê a carta que revela a traição da esposa. O personagem é filmado no esquema de enquadramento em triângulo simples cêntrico, pois o vértice do triângulo imaginário, aplicado no quadro, encontra-se no centro da margem superior. Esse tipo de enquadramento pôde transmitir a profunda tensão mental e a angústia de Jorge, devido à traição de Luísa. Observando a cena, identificamos que outros recursos como cor, iluminação e cenário colaboram para que esta se torne mais real. Quando Luísa sofre uma febre alta e delira, relatando parcialmente sua traição, Jorge se levanta e vai ver a carta que a esposa recebera do primo. O personagem é enquadrado de forma centralizada no quadro fílmico e a câmera se aproxima cada vez mais de seu rosto para reforçar sua expressão de decepção. Ele se veste de vermelho, cor extremamente simbólica para a cena, já que essa cor é considerada, universalmente, marcante. Vemos a descrição da cena na imagem que segue:

Imagem 8 – Jorge lê a carta de Basílio a Luísa



Observamos, além disso, que a iluminação está focada no personagem e, atrás dele, há uma janela que ilumina o ambiente. Isso pode sugerir que é a partir desta iluminação, da luz desta janela, que se abre o caminho para a verdade, a descoberta da traição. Uma última observação para esta cena é o reflexo da carta, visível nas lentes dos óculos de Jorge. À medida que a câmera se aproxima do personagem, as palavras mais acusadoras vão se refletindo nas lentes como se estivessem penetrando na mente de Jorge e, ao mesmo tempo, fazendo-o refletir (como o próprio reflexo pode insinuar). Percebemos, assim, a importância desse artifício para a transcrição. A circunstância do “realismo”, gerado pela imagem cinematográfica, portanto:

É muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal de sua imagem, capaz de reproduzir não só uma propriedade no mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza – o movimento. O aumento do coeficiente de fidelidade e a multiplicação enorme do poder de ilusão estabelecidas graças a esta reprodução do movimento dos objetos suscitaram reações imediatas e reflexões detidas (XAVIER, 2005, p. 18)

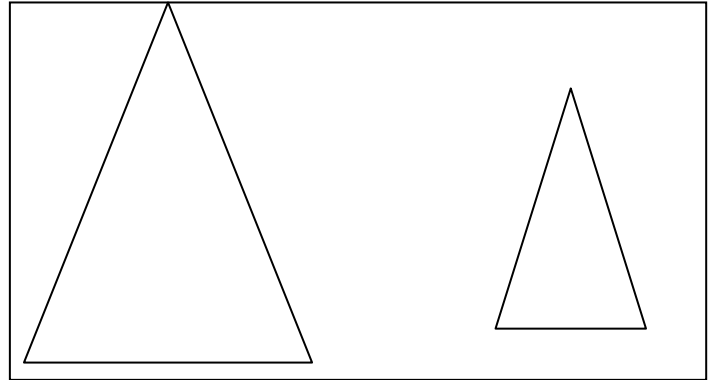
Outro exemplo de enquadramento como (re)criação da câmera se encontra na cena em que Basílio visita Luísa, propositalmente, após a viagem de Jorge. Ao observar a filmagem, identificamos o enquadramento em triângulo simples excêntrico ou barroco, pelo fato de os personagens Luísa e Basílio estarem situados em um único triângulo, e por este ter seu vértice posicionado fora do centro da

margem superior do quadro. A ilustração, acompanhada de um esquema representando a imagem, traça as linhas imaginárias do enquadramento:

Imagem 9 - Basílio visita Luísa



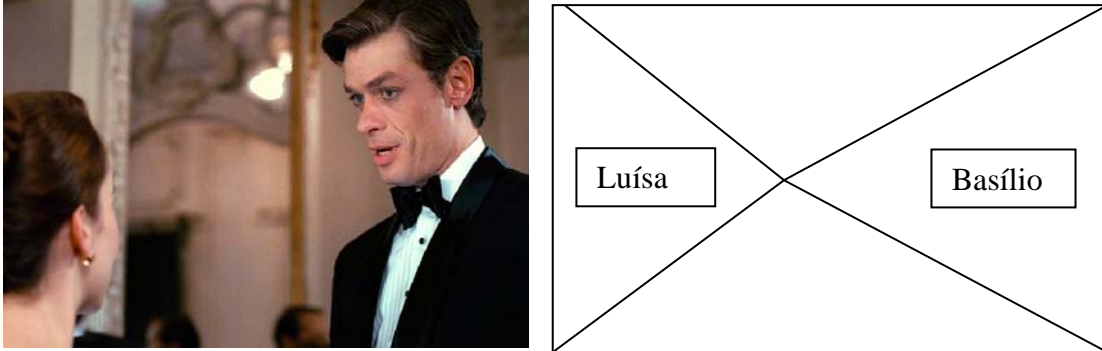
Imagem 10 - esquema representante



Tal enquadramento destaca a imagem dos protagonistas, descentralizando-os da tela, o que pode sugerir o desvirtuamento da vida de Luísa, o afastamento do seu centro, que seria o casamento, o lar. A descentralização, no enquadramento em questão, possibilita a visão de Juliana em segundo plano, sugerindo ter ela presenciado o encontro. A (re)criação/tradução dessa cena, repleta de significados e sugestões, mostra que o cinema não só suprime “a distância entre o espectador e a obra de arte, mas deliberadamente cria ilusão no espectador, de que ele está no interior da ação reproduzida no espaço ficcional do filme”(XAVIER, 2005, p. 22).

Para finalizar as considerações referentes ao recurso cinematográfico em questão, citamos a passagem que mostra o reencontro de Basílio e Luísa no Teatro Municipal de São Paulo, logo no início do filme. O enquadramento utilizado para esta cena é denominado do tipo triângulo duplo. Os personagens estão inscritas em dois triângulos imaginários cujos vértices se tocam no interior do quadro fílmico e suas bases coincidem com as margens direita e esquerda. Nesse enquadramento, é possível perceber o efeito de distância que se dá entre os personagens devido ao fato de Luísa já estar casada e reencontrar uma paixão do passado.

Imagem 11 - Luísa reencontra Basílio **Imagem 12** - Esquema representante



Vemos, também, o posicionamento em que Basílio se encontra nesse plano. Ele é filmado em posição superior à de Luísa, o que já aponta para o drama que vão viver e as consequências nefastas para a mulher. Há aí uma visão crítica, típica de Eça de Queirós, que ilustra a situação de desvantagem da mulher na estrutura social, tradicional e conservadora, pois o sedutor sempre se sai bem e a mulher sofre as consequências, muitas vezes pagando com a própria vida. A afirmação do diretor, no *making of* do DVD, corrobora esta situação, quando ele diz que tem certeza de que se manteve fiel ao Eça.

3.4 OS PLANOS

Contamos, também, para a execução produtiva da câmera e para a eficácia da coletividade da arte cinematográfica em processo, com o uso dos planos. O trabalho do cinema constitui-se de “fragmentos de temas e fragmentos de espaço e de tempo de diferentes grandezas, muda-lhes as proporções e entrelaça-os segundo a contiguidade ou segundo a similaridade e o contraste” (JAKOBSON, 2007, p. 155). Numa linguagem técnica e do ponto de vista da realização do filme, o plano pode ser definido, também, como um fragmento de filme. Em outras palavras, o plano é o que está sendo apresentado ao espectador de modo objetivo e também subjetivo pela câmera. Há uma grande variedade de planos, conforme o tamanho relativo das figuras, que podem ser proporcionais ou não, em relação à realidade. O distanciamento ou a proximidade permitem a classificação dos planos em três categorias básicas: planos de conjunto, planos médios e planos aproximados, conforme vemos no quadro seguinte, montado com base nas definições de Marcel Martin (2003):

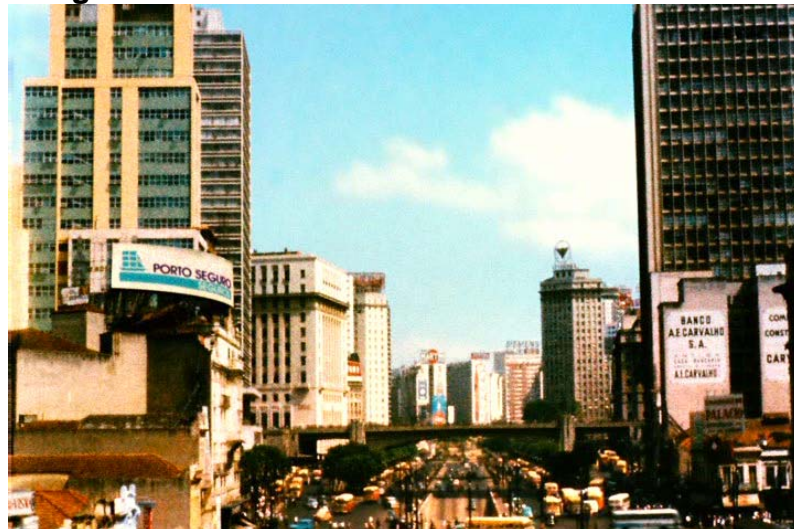
Quadro 1 – Quadro demonstrativo dos planos

Plano de Grande Conjunto (PGC) ou Plano Geral (PG)	Os enquadramentos abrangem ambientes vastos: cidade, rua, praia, desertos. As imagens parecem distantes do olhar do espectador.
Plano de Conjunto	São abrangidas partes de grande ambiente: parte da rua, de um salão, um quarto. Os personagens não estão muito longe.
Plano de Meio Conjunto	É o plano que apresenta ambientes menores. São apresentadas poucos personagens.
Plano Médio (PM)	O personagem pode ser visto dos pés à cabeça.
Plano Americano (PA)	Mostra o personagem acima dos joelhos. Este plano é predominante em diálogos.
Plano Médio Americano (PMA)	O personagem é filmado acima dos ombros.
Primeiro Plano (PP ou <i>Close-up</i>)	O quadro fílmico mostra somente o rosto do personagem.
Primeiríssimo Plano (PPP)	É filmado parte do rosto do personagem ou parte equivalente.
Plano de Detalhe (PD ou PPPP)	Mostram-se parte do corpo do personagem (exceto o rosto), em destaque, ou mesmo objetos pequenos, partes dos objetos.

Na transmutação o mesmo conteúdo, ou parte considerável dele, circula de um texto a outro. A tradução de um texto verbal para um texto verbo-audiovisual admite uma manobra de intertextualidade. Porém, tal jogo intertextual não restringe a liberdade do cineasta tradutor que utiliza sua criatividade, inspiração e a tecnologia auxiliadora da linguagem da câmera para (re)criar sua obra. Ele viaja

de um a século a outro, de um país/cidade a qualquer outro espaço e a filmagem, por meio dos planos, subsidia a transmissão da nova criação. Nas cenas iniciais nos deparamos com uma filmagem em plano geral, apresentando a cidade de São Paulo. Essa técnica é utilizada com o intuito de localizar geograficamente o espectador quanto à cena da narrativa. Temos uma imagem envelhecida para dar a ideia da cidade na década de 1950/1960. Observamos, também, o uso do *merchandising* ao vermos, destacadamente, o prédio da seguradora Porto Seguro, que foi uma das patrocinadoras do filme e também do Banco A.E. Carvalho S.A., que foi à falência na década de 1960. Esse último detalhe foi um recurso usado para, além de situar o espectador em relação ao espaço, colocá-lo também na época em que se passava a história:

Imagem 13 - São Paulo na década de 1950/1960



Já na cena em que Luísa assiste à TV quando Juliana vem chamá-la para receber Leonor, que não era bem-vinda à casa do casal, Luísa é filmada em um plano de conjunto, abrangendo grande parte do ambiente. Percebemos o cenário de uma sala típica da época quanto aos móveis e objetos, em especial o televisor antigo, com imagem em preto e branco. Nessa cena observamos a ocorrência de uma das disjunções. Na história original, Luísa lia obras românticas, enquanto na narrativa fílmica vemos o personagem se entretendo com uma suposta telenovela:

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 (QUEIRÓS, 1878, p. 6).

A Dama das Camélias é uma obra clássica do romantismo e conta a avassaladora história de amor entre Armand Duval, um jovem de alta burguesia francesa, e uma plebeia do interior, Marguerite Gautier. Embora o lirismo que reveste a narrativa, a ousadia realista do tema chocou e simultaneamente fascinou a sociedade francesa da época. Esse romance é a história real de Alphonsine Plessis, a bela cortesã que inspirou o autor Alexandre Dumas Filho a escrever o livro que entrou para a história da literatura universal. Interessante lembrar que a amante de Basílio, no romance, também se chamava Alphonsine.

Luísa era influenciada pelos romances que lia. Na obra queirosiana, percebemos as ilusões e fantasias que Luísa sonhava ao ler os romances carregados de histórias de amor, o que a fazia trazer esses sonhos para sua vida real. Já no filme, vemos Luísa a assistir televisão, ou seja, já no fim da década de 1950, a novela televisiva substituía as obras românticas como fonte do imaginário feminino, despertando sonhos e desejos nas mulheres enfadadas pelo cotidiano sem graça e rotineiro. Verificamos, diante dessas considerações, que “cada obra literária, essencialmente plural e conseqüentemente ambígua, poderia ter um número ponderável de leituras e, portanto, de possibilidades de tradução” (BALOGH, 1996, p. 39). E o diretor consegue nos mostrar isso através de seu trabalho de criação. Para ilustrar, segue o recorte da cena a que nos referimos acima:

Imagem 14 - Luísa assistindo à telenovela



Retomando as considerações sobre o uso dos planos, um exemplo de plano médio americano é exibido na cena em que Jorge discute com Juliana, devido às roupas que estavam ficando mal passadas. Notamos, na imagem 15, mais uma vez, a posição com que a câmera filma os dois personagens: Jorge aparece em posição superior à Juliana, o que sugere a submissão da empregada ao patrão, além da superioridade do homem em relação à mulher. Percebemos a importância do papel do olhar da câmera para a transmutação dessa cena. Não vimos nem no roteiro filmado, nem na obra queirosiana a descrição do posicionamento desses personagens. O posicionamento traduz uma característica do autor português, além de contribuir com a intensidade dramática da passagem fílmica, como vemos abaixo:

Imagem 15 - Jorge reclama do trabalho de Juliana



Já na passagem em que Luísa recebe Leonor em sua casa e acaba contando de seu reencontro com Basílio no Teatro Municipal de São Paulo é empregada uma filmagem em plano médio. Nesta cena, Leonor pede o telefone emprestado à Luísa para avisar o marido de que jantaria na casa da amiga, uma desculpa para encobrir o encontro com outro homem. Percebemos que o diretor usou o vestuário para marcar a personalidade dos personagens. Luísa se veste discretamente, com cores opacas e simplicidade. Já Leonor usa uma roupa provocante, colada ao corpo, de cor chamativa. O vermelho, usado na roupa de Leonor, pode sugerir a sedução, o encorajamento, a provocação. Toda essa seleção e combinação de movimento de câmera, somado às características dos personagens, bem como aos seus vestuários, lança luz sobre nossas reflexões no que diz respeito aos estudos genéticos, ou seja, deparamo-nos com um processo repleto de mudanças, deliberações e propósitos que levam à recriação a cada passo do(s) artista(s). Não só no meio físico, mas também no digital, como neste caso, o

processo criativo envolve diversas mudanças constantes nas “lapidações” da obra de arte. Mesmo não sendo possível que tenhamos acesso a todos os rastros da criação, por meio da análise das imagens e outros recursos, descobrimos as escolhas feitas pelo diretor ao traduzir esta obra de arte. Empreendemos a análise das imagens acima para examinar as escolhas do diretor na realização dessa transmutação de formas. Utilizamos, assim, este fotograma como um documento de processo digital em prol do desvelar do processo de tradução:

Retomando a ideia de que os documentos de processos criativos deixam transparecer um percurso permanente de tomadas de decisão, pode-se afirmar que o crítico genético é, portanto, um observador de muitas das escolhas que os artistas se obrigam a fazer ao longo de um percurso de trabalho sensível e intelectual (SALLES, 2008, p. 115).

A cena em que Leonor tenta convencer Luísa a “se vender” ao banqueiro Castro e finalmente conseguir o dinheiro para se livrar das chantagens da empregada é filmada em plano médio americano. Tal plano, realizado dentro do carro, contribuiu para mostrar a proximidade, intimidade e confiança entre as atuantes da cena, uma vez que ambas sabiam das deslealdades uma da outra. Os planos médios trazem clareza e comodidade ao espectador porque são planos naturalmente dialógicos, que colocam o receptor no mesmo nível dos atores e atrizes. Aferimos que Daniel Filho “faz uso consciente e exploratório dos elementos da linguagem do cinema, potencializando-os” (MONZANI, 2013, p. 231). Podemos dizer que ele (re)cria a passagem da narrativa de forma audiovisual, traduzindo o verbal de forma que participemos da história.

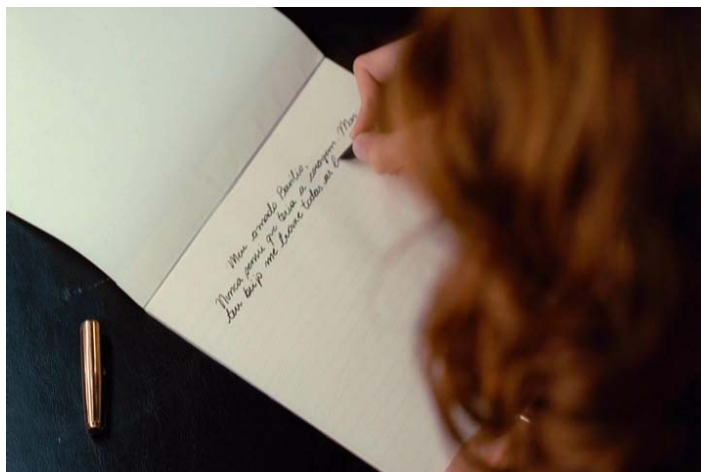
No que diz respeito aos planos aproximados, a função deles é apresentar os personagens ou objetos o mais próximo possível dos olhos do espectador, o que reforça a verossimilhança na tradução. Um dos exemplos está na passagem em que no dia seguinte, após a primeira noite de amor com o primo, logo pela manhã, Luísa recebe um buquê de rosas vermelhas com um bilhete de Basílio. Comovida e apaixonada (sentimentos expressados pela interpretação da atriz e mostrados com ênfase pelo trabalho feito com a câmera) ela sobe as escadas para o quarto e começa a responder ao amante. Esses escritos são enquadrados em plano fechado. Tal filmagem exhibe detalhes do objeto para poder informar ao espectador o

conteúdo escrito: *Meu amado Basílio, nunca pensei que tivesse coragem, mas teu beijo me trouxe todas as l...*²² (DANIEL FILHO, 2007).

As cartas ou bilhetes são elementos essenciais na trama de *Eça de Queirós*, pois são eles que poderiam servir de provas da traição alimentando, assim, as chantagens de Juliana. Além disso, as cartas foram de extrema importância também na produção e trajetória do filme para que ele ficasse ainda mais instigante a fim de manter a atenção da plateia. Percebemos isso em um dos depoimentos de Daniel Filho para a gravação do DVD com bônus: *Todos os filmes têm uma coisa que o Hitchcock inventou com o nome de macgoffin. Que quer dizer macgoffin? Coisa nenhuma. É uma coisa que nos prende. É uma coisa que nos emocionou. Em que que tá presa a chantagem? A várias cartas. As cartas existem e elas estão espalhadas. As provas existem e elas estão espalhadas.*

Ao assistir ao filme, vemos que o bilhete aparece em foco. O conteúdo é o mais importante para aquela cena. Tanto que, se observarmos mais atentamente, os cabelos de Luísa aparecem foscos, sem destaque e a escrivadinha sobre a qual o bilhete é redigido aparece em cor bem escura para sobressaltar o papel escrito, como se pode ver na imagem que segue:

Imagem 16 - Luísa responde o bilhete de Basílio



Além disso, o pouco conteúdo que aparece pode conduzir o espectador a imaginar as palavras que dariam continuidade ao bilhete, as lembranças do romance do passado e todas os outros momentos que os primos já poderiam ter vivido. Dentro desse recurso, operado pela câmera, presenciamos uma

²² Deduzimos que a continuação do escrito seria “lembranças”.

rede de elementos que subsidiam a transcodificação: o foco da câmera, as cores envolvidas na cena, o contraste dado pelo papel *versus* escrivainha, a trilha sonora tocada ao fundo. Nesse sentido, vemos que “todos os fenômenos de interação semiótica entre as diversas linguagens, [...] interlinguagens dizem respeito às relações tradutoras intersemióticas [...] atividade intencional e explícita da tradução (PLAZA, 2008, p. 12).

Outro exemplo de plano fechado reside na cena em que Luísa, em fase terminal de uma doença não revelada na trama, tem o rosto filmado em um enquadramento dado em primeiro plano, a fim de fornecer maior intensidade dramática à cena, conforme podemos ver abaixo:

Imagem 17 – Luísa em fase terminal da doença



Na cena referida, o ambiente aparece sem iluminação, numa atmosfera de tristeza e a imagem é exibida de forma opaca. Para esse efeito, contou-se com o trabalho do diretor de fotografia, Nonato Estrela, que revela em seu depoimento no DVD com extras: *Evidentemente que o suspense para a fotografia é melhor porque você trabalha com sombras, com claro, com escuro... é mais bacana pra fotografia né? Realmente é uma brincadeira. Fotografar é isso, você iluminar superfícies (contornos, atores, cenários).*

Ainda nesta cena, a maquiagem da atriz lhe deu olheiras, afundou-lhe os olhos e os lábios aparecem ressecados e sem vida. Os cabelos de Luísa são mostrados como se estivessem maltratados, desarrumados, sem brilho, sem vida. Todos esses recursos de maquiagem ilustram a situação em que o personagem se encontrava, corroborando a “profundidade de campo” no quadro fílmico, que é substancial para a verossimilhança. Percebemos, no decorrer da cena, a

aproximação do rosto do personagem, sem mudança de foco, até que se apresente em primeiro plano, contribuindo para que o espectador viva a cena exibida, pois:

a composição em profundidade de campo é construída em torno do eixo da filmagem, num espaço longitudinal em que os personagens evoluem livremente: o interesse particular desse tipo de direção advém sobretudo do fato de o primeiro plano combinar audaciosamente com o plano geral acrescentando sua acuidade de análise [...] (MARTIN, 2003, p. 166).

A profundidade de campo consiste em distribuir personagens e/ou objetos em vários planos e fazê-los representar, tanto quanto possível, de acordo com uma dominante espacial longitudinal (eixo óptico da câmera). A posição estática da câmera e a duração dos planos contribuem tanto para exibir os personagens da cena, “quanto para criar em certas circunstâncias uma impressão de sufoco, de aprisionamento particularmente intenso” (MARTIN, 2003, p. 168), ou seja, a profundidade de campo corresponde à vocação dinâmica e exploradora do olhar humano, graças à sua capacidade de impacto psicológico por meio de enquadramentos intensamente estéticos. Presenciamos, assim, uma multiplicação no uso de códigos, linguagens, técnicas de reprodução mesmo porque “o ‘imaginário’ do texto transcrito não pode ser deduzido simetricamente (ponto por ponto, termo a termo) do ‘imaginário’ do texto de partida” (CAMPOS, 2011, p. 61).

Na sequência em que Luísa delirava febril, durante a noite, acabando por mencionar superficialmente sua traição, Jorge, desconfiado, se levanta e pega a carta de Basílio destinada à Luísa. Parte do rosto de Jorge é enquadrada em plano detalhe, a fim de destacar o sentimento de tristeza ilustrado pelos olhos do personagem ao ler a carta de Basílio. Podemos ver a dispersão das palavras escritas na carta:

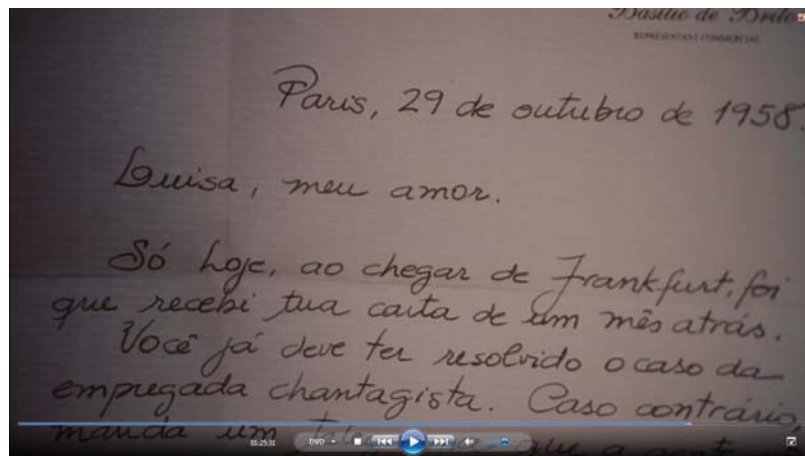
Imagens 18, 19 e 20 - Jorge lê a carta de Basílio





O efeito que observamos na sequência ilustrada acima mostra que, através dos recursos utilizados pela linguagem cinematográfica, a essência da carta de Basílio é apresentada por meio de palavras dispersas que surgem na tela e têm como plano de fundo o rosto de Jorge. Não é necessário que todo o texto seja mostrado ao espectador para que a mensagem central seja transmitida. As palavras centrais que revelam a traição já são suficientes. Podemos nos respaldar, nesse sentido, em Pignatari (1979, p. 67) quando este diz que “é pela semiologia que os autores ampliam a sua esfera de expressão; e a linguagem, neste ponto, anda intimamente ligada à expressão artística”. Para efeito de mais clareza quanto ao conteúdo dos escritos, ao congelarmos a imagem no início dessa sequência, conseguimos capturar todos os dizeres da carta:

Imagem 21 – Carta de Basílio a Luísa



Paris, 29 de outubro de 1958
Luísa, meu amor,
Só hoje, ao chegar de Frankfurt, foi que recebi tua carta de um mês atrás. Você já deve ter resolvido o caso da empregada chantagista. Caso contrário, manda um telegrama que a gente vê o que se pode fazer. Não há dias que não me lembre de nossas tardes deliciosas no paraíso, nossos corpos entrelaçados, nossos beijos...
Teu, sempre, Basílio (DANIEL FILHO, 2007).

O artifício utilizado nas imagens em movimento da sequência supracitada possibilita ao espectador acompanhar a leitura do conteúdo escrito, ao mesmo tempo em que acompanha a reação do personagem ao tomar conhecimento da traição da esposa. A importância do *close-up* para evidenciar os conflitos interiores e as emoções dos personagens é salientada por Martin: “Sem dúvida, é no primeiro plano do rosto humano que se manifesta melhor o poder de significação psicológico e dramático do filme” (MARTIN, 2003 p.37). Os estudos do processo criativo devem ir além de documentos físicos de processo para dar margem à abordagem de outros tipos de leituras que levam à investigação. Por exemplo, a leitura de imagens e a análise de movimentos de câmera utilizados para determinada cena contribuem para a investigação e para a compreensão das escolhas do diretor. Muitas minúcias, cuidados, ideias, reflexões, mudanças são necessárias para que esta arte coletiva seja apresentada, apreciada, considerada e os mecanismos dos quais a linguagem fílmica dispõe contribuem com esta (re)criação. A tradução para o código verbo-audiovisual requer uma multiplicidade de elementos que, em interação, trazem para o receptor o produto (re)inventado, que, graças a análises de recursos digitais, como a utilização dos planos da câmera, desvelamos maiores detalhes sobre a obra em processo.

3.5 OS ÂNGULOS DE FILMAGEM

Somada a todos os elementos que compõem a linguagem cinematográfica e nos auxiliam na investigação dessa gênese-tradução, a angulação das filmagens, ou seja, o ângulo usado no enquadramento é um grande aliado na criação cinematográfica. A angulação é a perspectiva tomada pela percepção visual do receptor ao apreender as figuras apresentadas no quadro fílmico. Quando não são diretamente justificados por uma situação ligada à ação, ângulos de filmagem

excepcionais podem adquirir uma significação psicológica precisa, como mostra o quadro abaixo, elaborado com base nas definições de Martin (2003, p. 42):

Quadro 2 – Quadro demonstrativo da posição da câmera.

Câmera Normal	É posicionada na altura dos olhos do espectador.
Câmera Alta ou <i>Plongée</i>	A ação é filmada de cima para baixo.
Câmera Baixa ou <i>Contra- Plongée</i>	A filmagem é realizada de baixo para cima.
Câmera Subjetiva	A câmera se posiciona no ponto de vista de um dos personagens.
Câmera objetiva	A câmera assume o papel de narradora da história.

Este recurso não é somente usado para dar variedade à angulação das imagens ou mostrar suas dimensões básicas, ele também pode causar certos efeitos aptos à expressão de sentimentos, emoções e ideias. Este é um dos efeitos da transmutação de formas: transmitir a mensagem em outro código de maneira que o sentido do texto original se torne presente, coeso, indubitável. No caso da transmutação para a sétima arte, conforme Jakobson (2007, p. 157) “o material do cinema [...] hoje é o objeto óptico-acústico”. O “olhar” da câmera complementa a sonoridade causando a contiguidade dos elementos em relação à verossimilhança. As imagens, a seguir, ilustram as relações de superioridade e inferioridade, poder e submissão, humilhação e glória, solidão e mesquinhez que o uso dos ângulos, junto aos demais componentes da cena, pode proporcionar:

Imagem 22 - Juliana filmada em *contra-plongée*



Na cena acima, Juliana maltrata Luísa porque havia sido ofendida por Jorge devido à roupa mal passada. Para que fosse evidenciado o grau de superioridade de Juliana em relação à patroa, devido ao segredo que conhece, é usada a angulação vertical, também denominada *contra-plongée*. Percebemos que a câmera objetiva está abaixo do nível usual do olhar do espectador. O efeito de significação é a superioridade de Juliana, a exaltação, o triunfo de estar ocupando a posição de patroa, ao confrontar Luísa. Detecta-se a distância entre a empregada e a patroa. A vítima da chantagem, de costas, se encontra bem abaixo, mostrando dificuldade, no decorrer da sequência, em alcançar o nível em que Juliana se encontra.

Imagem 23 - Luísa filmada em ângulo *plongée*



Na sequência, ocorre o oposto. A câmera focaliza Luísa, de frente, com a angulação oblíqua, também classificada como *plongée*. Na fotografia desta cena, o efeito causado é a diminuição do personagem Luísa criando a impressão de que a vítima da chantagem é esmagada moralmente, rebaixada, ameaçada. A imagem da patroa é literalmente diminuída, comparando-se a dimensão das costas de Juliana com a imagem inteira de Luísa. Caracteriza-se, nessas duas últimas figuras, o chamado jogo de cenas, que é a combinação dos ângulos *plongée* e *contra-plongée*, um dos responsáveis pelo efeito de sentido da cena. Notamos a versatilidade do significado dessa cena pela mera mudança de angulação. Nesse sentido:

[...] o signo é ambíguo: conserva-se à superfície mas nem por isso renuncia a ser captado em profundidade: quer fazer compreender (o que está certo), mas oferece-se simultaneamente como espontâneo (o que é falso), declara-se ao mesmo tempo intencional e reprimível, artificial e natural, produzido e encontrado (BARTHES, 2001, p. 22).

Ao assistir ao filme notamos que, conforme a empregada eleva seu tom de voz, sua imagem é amplificada; por outro lado, a aproximação da câmera em Luísa, ainda no mesmo ângulo, demonstra seu medo e submissão a Juliana, evidenciando a subjetividade da câmera agregando sugestões no ponto de vista do espectador. Mostramos, através das análises das imagens capturadas do longa-metragem, que os ângulos de filmagem conseguem transmutar, de forma dramática, as informações verbais que se encontram no roteiro escrito. Por meio desse recurso, o diretor/produtor do filme pôde transpor, com maior facilidade, a história de Eça. Lidamos com uma tradução e o conceito de tal tradução “exerce um papel fundamental ao lado da ideia de tradução como recriação” (PANICHI; CONTANI, 2003, p. 3). Mesmo que não encontremos uma passagem idêntica a esta no romance, a mensagem original foi transmitida.

3.6 OS MOVIMENTOS DE CÂMERA

Além dos recursos já abordados como elementos componentes da gênese da criação cinematográfica, contamos também com os movimentos de câmera. Na transmutação da forma literária para a fílmica, o produtor do texto conta com este mecanismo para dar maior movimento e dramaticidade à ação, já que o olhar da câmera assume o papel de olhar do espectador que, no momento em que assiste ao filme, passa a vivenciar a história como se dentro dela estivesse, naquele momento. No quadro a seguir, apresentamos a nomenclatura técnica e o emprego dos movimentos com base na teoria de Martin (2003, p. 44-55):

Quadro 3 – Quadro demonstrativo dos movimentos da câmera

Panorâmica	Movimento para cima ou para baixo.
Panorâmica Horizontal	Movimento para a direita ou para a esquerda.
Panorâmica Oblíqua	Movimento ou da direita ou da esquerda para baixo ou para cima.
<i>Traveling</i>	Deslocamento da câmera num determinado eixo. O <i>traveling</i> para frente tem como principais funções as aberturas de filmes, incursões espaciais objetivas ou subjetivas. Já o <i>traveling</i> para trás assume a função em encerramentos de filmes, afastamentos, solidão progressiva.

Na apreciação de um filme, é possível notar a variedade de movimentos, a modificação dos quadros devido aos enquadramentos, sempre com novas recomposições, como também a passagem de um plano a outro, de uma cena à outra, de uma sequência à outra. Devemos considerar que alguns desses movimentos engendram-se pela própria movimentação de personagens, outros são produção de câmera e outros são combinados dentro da imagem e movimentos do olhar:

É claro que as obras em mídias digitais têm esse potencial processual em sua intensa agilidade, ou seja, sua propensão para a rápida e constante metamorfose, 'no tempo que levamos para beber um gole de café'. São obras que tendem a acontecer na continuidade ou na constante mobilidade das formas (SALLES, 2006, p. 162).

A câmera pode, por meio dos movimentos, acompanhar personagens e objetos no filme, descrever um espaço ou uma ação, definir relações espaciais entre os elementos do quadro, realçar o drama de um personagem, como também expressar sua tensão mental, entre outras significações – artimanhas que

não são possíveis na linguagem literária verbal²³ e que devem fazer parte da transmutação de formas para que a mensagem do enredo seja transmitida.

Os dois movimentos de câmera mais utilizados em um filme são os denominados de **panorâmica** e **traveling**. O primeiro é o movimento realizado pela câmera em torno de seu próprio eixo, sobre um suporte fixo, e pode ser distinguido em três tipos: **panorâmica vertical**, **panorâmica horizontal** e **panorâmica oblíqua**, conforme descritos no quadro acima. As panorâmicas podem se subdividir quanto às funções em três espécies: a descritiva, a expressiva e a dramática. Quanto à primeira espécie, podemos descrever a sequência que dá início ao filme, quando a câmera capta, lentamente, o Teatro Municipal de São Paulo. Esse movimento foi realizado no início do filme para descrever o espaço onde começaria a trama, localizando o espectador na história, ao mesmo tempo em que recria a narrativa de Eça, principalmente àqueles que conheciam o romance antes de assistir à trama. É possível enxergar, de início, o topo do Teatro. Em seguida, a filmagem mostra o nome do estabelecimento e, por fim, o local é filmado como um todo. Podemos observar, nessa sequência, a panorâmica descritiva vertical para baixo, que tem como finalidade explorar o espaço.

Já a panorâmica expressiva está destinada a sugerir uma impressão ou uma ideia e, muitas vezes, pode ter muita importância ao atribuir ou sugerir sentidos a uma determinada sequência, principalmente porque na tradução que aqui discutimos, a representação da história de Eça tem o intuito, segundo o diretor, de trazer o máximo do escritor português para a tela do cinema. Nesse sentido devemos considerar o seguinte:

O texto traduzido, como um todo (como um ícone de relações intra-e-extratextuais), não denota, mas conota seu original; este, por seu turno, não denota, mas conota suas possíveis traduções. Ocorre assim uma dialética perspectivista de ausência/presença. A tradução é crítica do texto original na medida em que os elementos atualizados pelos novos atos ficcionais de seleção e combinação citam os elementos ausentes; o original, por sua vez, passa a implicar as suas possíveis citações transláticas como parte constitutiva de seu horizonte de recepção (CAMPOS, 2011, p. 61)

²³ Dizemos impossibilidade dos artifícios na linguagem literária verbal porque tal linguagem depende de cada leitor para ser representada, vivenciada e provida de imagens que se dão somente de forma imaginária no que diz respeito ao contexto audiovisual.

Nas cenas que mostram o recomeço do romance entre os primos, nas quais Luisa deixa de resistir às investidas do amante e se entrega a Basílio, identificamos uma panorâmica expressiva vertical para baixo: É noite. Luísa é avisada de que Basílio a espera. Desce as escadas em direção à sala e um movimento de câmera panorâmica vertical para baixo a acompanha até que chegue à sala, como se o próprio sujeito que assiste à narrativa pudesse acompanhar o personagem naquele momento, naquele espaço, à medida que desce os degraus, a escuridão vai encobrindo sua imagem. Nesse movimento está inferida a ideia de que, a partir daquele momento, a vida de Luísa caminha para o abismo e para as trevas. Será a primeira vez que irá trair o marido. A sequência marca o momento da trama em que Luísa inicia a queda moral. Outro contraste, ou contraposição, é a do claro/escuro que se alia ao sentido anterior; o inferno é tradicionalmente ligado às trevas e o céu à luz.

As panorâmicas na função dramática exercem papel essencial na narrativa fílmica. Podem estabelecer relações espaciais entre os elementos do quadro fílmico, o que causa a impressão de conflito. Pela panorâmica dramática vertical para cima, utilizada na sequência agora descrita, anuncia-se o conflito da história: Luísa sai ao encontro de Basílio e acaba encontrando Sebastião no caminho. Assustada, depois de certa insistência do amigo do casal, ela resolve aceitar o convite para almoçar com ele. Ao chegar ao local do encontro marcado com o amante, percebe que este acabara de sair, pois vê o cigarro ainda aceso no cinzeiro. Furiosa, volta para casa e vai sala adentro gritando, nervosa. A câmera segue Luísa, em plano americano, subindo as escadas furiosamente em direção ao quarto onde encontra Juliana que, àquela hora, ainda começa a arrumação do quarto, o que a deixa muito irritada. A partir dessa discussão, começam as chantagens e ameaças. Luísa ofende a empregada e a manda embora. Juliana acaba revelando que possui as cartas trocadas entre a patroa e o amante e que pode entregá-las a Jorge, a qualquer momento. Esta cena dá início a todo o sofrimento pelo qual Luísa passará no restante da narrativa.

Quanto ao movimento denominado *traveling*, trata-se do deslocamento da câmera. Durante este movimento, o ângulo entre o eixo da objetiva e a trajetória do deslocamento permanece constante. Em outras palavras, é a câmera fixa no carro que se move. Conforme a realização do deslocamento, identificamos dois tipos de *traveling*, conforme já exposto no quadro de número três.

De acordo com Balogh (1996, p. 38), “a passagem de um texto literário para um texto fílmico pressupõe uma operação intertextual específica” e o artifício de deslocamento da câmera subsidia esse jogo intertextual na recriação da narrativa, já que é por meio dele que o espectador consegue “movimentar-se” diante do que está acontecendo na história e identifica o sentido do drama.

Para exemplificar a utilização de um *traveling* para frente, referimo-nos à sequência que mostra Jorge saindo para o trabalho e deixando a esposa a fechar o portão. Juliana já estava chantageando a patroa e esta sofria intensamente quando ficava a sós com a empregada. Observando a cena, percebemos que o *traveling* para frente enfatiza a tristeza de Luísa ao ficar em casa com Juliana, quando o marido se ausenta. À medida que ela fecha o portão, a câmera se aproxima até que o personagem apareça em primeiro plano, expressando tristeza nos olhos. A filmagem sugere que a partir do momento em que o portão se fecha, o personagem estará enjaulada e pressionada pela chantagem de Juliana. Na realidade, esse momento é pura linguagem fílmica, a imagem diz tudo, não há necessidade de palavras, os recursos cinematográficos recriam, dão vida à história traduzindo de forma audiovisual o que Eça já mostrara no verbal.

Uma das sequências do final da trama, na qual Basílio conversa com o amigo sobre a morte de Luísa, enquanto sobe as escadas do mesmo teatro em que se deu o início da narrativa fílmica, é utilizado um *traveling* para trás. A câmera afasta-se à medida que Basílio e seu amigo se aproximam do quadro fílmico. No diálogo, Basílio age com total indiferença ao falar sobre o fato ocorrido com a prima:

- *Sinceramente, eu sempre achei essa sua relação com a prima meio “recordar é viver”. Que “cá” entre nós, ela não era lá aquelas coisas, confessa...*

- *É... uma esposinha, mas tinha potencial. Ah! Isso tinha... Tadinha... morreu. Ah! Mas antes ela do que eu...’(DANIEL FILHO, 2007).*

Após esta fala, ao terminar de subir as escadas, Basílio dirige-se aos assentos do teatro e, lá, já tenta investir em outra conquista como se a cada degrau, ou a cada passo, uma nova aventura se aproximasse. O recuo da câmera sugere um sentimento de repúdio por parte do espectador que se revolta com a atitude do personagem, à atitude cínica e impiedosa de Basílio. Há ainda o *traveling* lateral e o vertical. Não é útil para este trabalho discorrer sobre eles, mesmo porque o primeiro

apresenta a função mais frequente de narração e descrição, sendo muito comum e raramente expressivo, e o segundo é usado raras vezes.

Os estudos genéticos sobre o cinema são cada vez mais explorados. Vários recursos e documentos contribuem para tal investigação. Como um dos exemplos temos, os *making of's* que, segundo Salles (2006, p. 161), “quando são realmente documentários de processo de criação (e não peças de divulgação de filmes), também fazem dos processos documentados obras”. O DVD com extras que está sendo utilizado para esta pesquisa contribui para os estudos genéticos já existentes sobre o cinema. Além do *making of* que traz informações para esta pesquisa, contamos também com as cenas cortadas que nos mostram a remontagem do filme, os testes de figurinos, o erro de continuidade, ou seja, outros elementos responsáveis pelo processo de criação fílmica, vinculados à tecnologia e ao mundo digital que acrescentam meios de investigação do *corpus* aqui estudado.

Os artifícios da linguagem cinematográfica, mais especificamente, o papel da câmera na criação fílmica, mostram a tradução de códigos recriando e/ou transcribando a narrativa. O filme intensifica a história por narrá-la através de imagens em movimento. A linguagem cinematográfica tem como um de seus papéis (real)çar a realidade. Ao determinar uma tomada de decisão, um ângulo, um enquadramento ou um movimento de câmera, o diretor realiza esse processo de criação levando o espectador a viver a história em tempo real, independente do tempo, do espaço e da ação, oferecendo uma maneira peculiar de comunicação, pois:

[...] a nossa capacidade de comunicar conteúdos expressivos não se restringe às palavras; nem são elas o único modo de comunicação simbólica. Existem, na faixa de mediação significativa entre nosso mundo interno e o externo, outras linguagens além das verbais. Diríamos que, ao simbolizarem, as palavras caracterizam uma via conceitual. Essencialmente, porém, no cerne da criação está a nossa capacidade de nos comunicarmos por meio de ordenações, isto é, através de FORMAS (OSTROWER, 1977, p. 9).

Frisamos que o poder de criação da câmera, no filme analisado, teve grande participação no processo de transmutação da linguagem narrativa literária para o código audiovisual. E a Crítica Genética pode explorar ainda mais recursos do cinema para ampliar os estudos da gênese da criação, já que vivemos em um mundo extremamente visual e a tecnologia vigente tem muito a oferecer.

3.7 IMAGEM CINEMATOGRAFICA: ALIADA DA TRADUÇÃO

Para que o tradutor tenha sua produção bem sucedida, no caso do trabalho com o cinema, ele se apoia em diversos recursos, tais como o trabalho da câmera. Todavia, tais artifícios somente são possíveis porque se pode contar com o poder de significação que a imagem cinematográfica concede. Tão importante quanto a câmera e seus artifícios são as imagens que dão vida à narrativa fílmica. Estudos têm mostrado que muito há para ser abordado e discutido no que se refere à imagem, esteja ela ligada, à arte, à linguística, à comunicação, etc. Versando sobre a imagem no cinema, percebemos que ela pode criar e (re)criar significações na narrativa audiovisual, podendo ser considerada elemento básico constituinte da linguagem cinematográfica. A imagem fílmica ocasiona, por isso, a impressão da verdade, e tal aparente realismo é dinamizado pela visão artística do diretor. Ao assistir a um filme é importante ficar atento para a significação expressa em uma única imagem que pode dar pistas para o que virá no decorrer da narrativa, pois:

Desde cedo, organizam-se em nossa mente certas imagens. Essas imagens representam disposições em que, aparentemente de um modo natural, os fenômenos parecem correlacionar-se em nossa experiência. Dissemos 'aparentemente natural' porque desde o início interligamos as disposições que se formam com atributos qualitativos que lhe são estendidos pelo contexto cultural (OSTROWER, 1978, p. 58).

A imagem, assim como um texto qualquer, está aberta às mais diversas decodificações e interpretações. Ao se falar em texto, muitas vezes nos deparamos com conceitos que induzem a pensar que o termo se refere à linguagem falada e escrita. Porém, quando se analisa mais a fundo as teorias do texto, percebemos que ele vai muito além do que a concretização do discurso propriamente dito. Não podem ser considerados apenas os aspectos notacionais da língua como se o ser humano vivesse de mensagens transmitidas somente pela escrita e/ou pela fala. O ideal é que ele seja entendido como uma unidade de comunicação perceptível pela visão ou audição e concretizado pelas tão diversificadas formas de linguagem das quais o ser humano pode se utilizar.

Buscamos, então, abordar a imagem como forma de texto e mostrar que ela sai de sua forma para complementar-se com a significação, acepção que se mostra de suma importância no processo de tradução, já que é responsável pelo

conteúdo visual. Para tanto, tomamos a linguagem cinematográfica como *corpus* verificando que as imagens em movimento podem trazer maiores significações que um simples “mostrar” de fotografia. Procuramos, por meio de pressupostos da Crítica Genética, como também subsídios da Semiótica e das abordagens da tradução, mostrar que o apelo imagético, a seleção e combinação de ícones representativos constituem o processo de criação fílmica, já que antes que qualquer imagem apareça na tela, ela deve ser previamente avaliada e aprovada para atingir o objetivo do diretor e

[...] muito embora as imagens sejam algo que invadem o sujeito a partir do mundo exterior, algo que vem da realidade material, a imagem ela mesma é formada dentro do olho, dentro do sujeito, sendo algo que concerne à realidade psíquica. Nesse sentido, cada olhar é único (SOUZA, 2007, p. 165).

Dentro de uma imagem (ou de uma sequência) de um quadro fílmico, encontramos maneiras de denúncia, conceitos, crenças, emoções, etc., na estrutura do discurso que o cinema dispõe. A sensação da realidade ocorre na forma de imagem, pois, sem que ela seja minuciosamente escolhida para dado quadro, os recursos e mecanismos de cinematografia (movimentos de câmera, enquadramentos, angulações, etc.) seriam poucos, ou nada úteis. Nesse contexto:

Ao pensar a imagem como significação é necessário delimitar o que vamos compreender por imagem. Optamos pelo uso de um conceito que atende aos aspectos que recorremos até agora, neste caso, *imagem é uma configuração visual de qualidades sensíveis capaz de produzir significação*. A partir daqui, nós a tomamos enquanto signo e, neste sentido, a imagem passa a exercer a função de **significante**, ou seja, de algo que, embora possa ter existência própria no mundo natural, em certas circunstâncias, precisa ser apreendida ou substituída por outra coisa para tornar-se acessível aos sentidos e à cultura. (CAMARGO, 2011, p. 211).

Por meio da análise de imagens de duas das sequências do filme aqui estudado, é possível mostrar que o processo tradutório do filme está muito além de fotografias em movimento, o que nos levará ao trajeto da imagem à significação, além de apresentar uma visão sobre uma das funções da imagem: comunicar.

3.7.1 IMAGEM: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Dada a polissemia da palavra imagem, sendo ela utilizada na pintura, na arquitetura, na escultura, entre outros campos, Santaella (2005, p. 15) define a imagem como representação visual. Porém, pela vasta utilização desta palavra em tantos âmbitos da atividade humana, fica difícil defini-la prontamente de forma que sirva para qualquer contexto. Podemos dizer que, mais importante e interessante que definir e/ou conceituar o termo é tratar de suas funções, significações, transmissão de pensamentos, emoções, ideias, isto é, a comunicação que a imagem pode trazer, pois:

Para onde quer que nos voltemos, há a imagem. Por toda parte do mundo o homem deixou vestígios de suas faculdades imaginativas sob a forma de desenhos nas pedras, dos tempos mais remotos do paleolítico à época mais moderna. Esses desenhos destinavam-se a comunicar mensagens, e muitos deles constituíram o que se chamou os precursores da escrita, utilizando processos de descrição-representação que só conservavam um desenvolvimento esquemático de representações de coisas reais. “Petrogramas” se desenhadas ou pintadas, “petroglifos”, se gravadas ou talhadas – essas figuras representam os primeiros meios de comunicação humana. São consideradas imagens porque imitam, esquematizando visualmente, as pessoas e os objetos do mundo real (JOLY 1996, p. 18).

Nesse sentido, dizemos que a imagem exerce funções na vida do ser humano e que muito além de enxergar, podemos sentir. Por exemplo, quando nos é colocada dada imagem diante dos olhos, podemos rapidamente dizer uma palavra que está relacionada àquilo que estamos enxergando naquele momento. Segundo Aumont (1995, p. 81), “a imagem tem por função primeira garantir, reforçar, reafirmar e explicitar nossa relação com o mundo visual”, ou seja, a imagem atua como descoberta do visual. A imagem tem o poder de traduzir significados mais diversos a partir do repertório/conhecimento de mundo/contexto sociocultural no qual o receptor está inserido. Ao ver uma imagem, não a descrevemos, mas nos reportamos ao que ela nos fez sentir. Podemos, dessa forma, (re)criá-la por meio de um conteúdo paralelo. Assim, de acordo com Salles (2010, p. 103), “essas reflexões visuais não se limitam a imagens figurativas, abarcam diferentes formas de representação visual de um pensamento”, de forma que um texto imagético passa de um conjunto de definições para um quadro de orientações que se desdobra,

conforme a leitura que fazemos dele. No contexto complexo da definição/discussão sobre a imagem, Bachelard orienta:

O debate que queremos encetar sobre a primitividade da imagem é imediatamente decisivo, pois vinculamos a vida própria das imagens aos arquétipos cuja atividade foi mostrada pela psicanálise. As imagens imaginadas são antes sublimações dos arquétipos do que reproduções da realidade (BACHELARD, 2001b, p. 3).

Aumont (1995), em sua obra como um todo, expõe as imagens atribuindo-lhes funções e diz que elas têm o objetivo de instalar uma relação com o mundo. Distribuídas em três grandes categorias, as imagens podem instituir suas funções quanto aos modos simbólico, epistêmico e estético. O primeiro modo diz respeito ao papel simbólico a que inicialmente as imagens pertencem, mais especificamente, quanto à religiosidade, símbolos vistos, segundo o mesmo autor (p. 80), como “capazes de dar acesso à esfera do sagrado pela manifestação mais ou menos direta de uma presença divina”. No modo epistêmico, as imagens são responsáveis por trazerem informações, transmitir mensagens (visuais) sobre o mundo. A natureza dessas mensagens pode variar de um desenho infantil a uma pintura de Picasso, mas essa função de transmissão para efeito cognitivo foi atribuída muito cedo à imagem. Já no modo estético, que também se mostra muito antigo, segundo Aumont, as imagens têm o papel de “agradar seu espectador”, proporcionar sensações exclusivas, específicas a ele.

Muitas considerações podem ser feitas sobre a expressividade da imagem ao se levar em conta a percepção. É por meio desta percepção que empregamos as funções, as interpretações que um ícone imagético proporciona nos mais diversos âmbitos. Ao captarmos os fenômenos, nem sempre os percebemos de forma consciente, isto é, leituras diferentes podem ser feitas a cada receptor como também a cada contexto. Isso envolve conhecimentos de mundo, intertextualidade, ideologias, analogias, entre outros. Quando identificamos, reconhecemos uma gravura, por exemplo, algo além da mera identificação se manifesta. A imagem nos faz lidar, portanto, com fenômenos por vezes associativos, ou seja, à medida que percebemos, estruturamos conteúdos formadores de significação:

As disposições, imagens da percepção, compõem-se, a rigor, em grande parte dos valores culturais. Constituem-se em ordenações 'características' e passam a ser normativas, qualificando a maneira porque novas situações serão vivenciadas pelo indivíduo. Orientam o seu pensar e imaginar (OSTROWER, 1978, p. 58).

Dadas as considerações que versam sobre o modo polissêmico no qual a imagem é tratada, os diferentes olhares e apreciações que são feitos quando se trata desse assunto, é necessário que afunilemos a abordagem sobre o ícone imagético para focarmos as análises feitas para esta pesquisa. Assim, abordaremos a imagem por meio de subsídios da teoria semiótica que, como aliada aos procedimentos tradutórios da obra original, de forma globalizante, permitirá ultrapassar as categorias meramente funcionais da imagem. Para tanto, é necessário que o estudo sobre o texto imagético seja feito sob o ângulo de significação, ou seja, transmissão de ideias, comunicação, interpretação, pois, como afirma Joly (1996, p. 28) “um signo só é ‘signo’ se ‘exprimir ideias’ e provocar na mente daquele ou daqueles que o percebem uma atitude interpretativa”.

Tratamos a imagem no âmbito da significação, considerando a leitura de signos. De certo modo, todos podemos ser vistos como semioticistas por estarmos tentando, constantemente, interpretar os fenômenos a nossa volta e o trabalho de um estudioso da semiótica consiste na tentativa de verificar a existência de categorias de signos diferentes e se esses diferentes tipos de signos possuem uma especificidade e processos particulares de significação. Considerando a classificação dos signos, detectamos que o “signo icônico [...] só pode ter com seu objeto uma relação de similaridade e semelhança o que produz na mente sentimentos de analogia com algo” (PLAZA, 2008, p. 24).

Muitas vezes uma palavra pode remeter a diversos significados, dependendo do contexto em que é pronunciada ou das circunstâncias nas quais se encontra o falante. Com a imagem ocorre o mesmo. Por exemplo, uma fotografia que apresenta um grupo de pessoas sorridentes e abraçadas (significante, ou objeto dinâmico) pode ter como significado (ou objeto imediato) a representação da família, do convívio, do contentamento, etc. Desse modo, como a maioria dos elementos com os quais convivemos, a imagem também pode ser considerada um signo, pois:

A categoria da imagem reúne, então, os ícones que mantêm uma relação de analogia qualitativa entre o significante e o referente. Um desenho, uma foto, uma pintura figurativa retomam as qualidades formais de seus referentes: formas, cores, proporções, que permitem reconhecê-los (JOLY, 1996, p.37).

Nesse sentido, dizemos que o ícone imagético sugere as significações possíveis por meio de suas semelhanças. Ele pode abrir um mundo de significações, ou ainda, o signo vai mudando o modo de ver as coisas. A imagem em forma de signo pode ser, assim, considerada uma linguagem, linguagem esta que se mostra específica e heterogênea. “A imagem é certamente mais imperativa do que a escrita, impõe a significação de uma só vez, sem analisá-la, sem dispersá-la”. (BARTHES, 1990, p. 132). Peirce considera que tudo pode ser classificado como signo a partir do momento em que deste se deduza uma significação que depende de uma cultura, assim como do contexto de surgimento de tal signo. Em outras palavras, um objeto real não é um signo do que é, mas pode ser o signo de outro elemento, já que

[...] para que algo possa ser um signo, esse algo deve “representar”, como costumamos dizer, alguma outra coisa, chamada seu objeto, apesar de ser talvez arbitrária a condição segundo a qual um signo deve ser algo distinto de seu objeto [...] (PEIRCE, 1977, p. 47).

Em se tratando da imagem cinematográfica, ocorre o mesmo. Os signos presentes na narrativa fílmica são imprescindíveis para causar ao espectador todos os sentimentos que este apresenta ao assistir a um filme. “Desde que existem, os filmes sempre foram reconhecidos – e isso com relação a qualquer assunto, por mais fantasista que seja – como singularmente críveis” (AUMONT, 1995, p. 110). A responsabilidade pelas fortes emoções, risos, raiva, apreensão, pranto, alegria, é dos signos que compõem a linguagem cinematográfica e, um desses signos (talvez o mais importante deles, embora o cinema seja trabalhado em total coletividade) é a imagem.

3.7.2 A Imagem Fílmica: Algumas Características

Podemos dizer que o elemento de base da linguagem cinematográfica é a imagem. É por meio dela que se dá a descrição de objetos,

personagens, cenários, atmosferas e, muitas vezes, de aspectos sentimentais (as expressões faciais filmadas em *close* ilustrando emoções, são um exemplo). De acordo com Martin (2003, p. 21), a origem da imagem fílmica marca-se por uma ambivalência profunda e

[...] resulta da atividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo essa atividade se orienta no sentido preciso desejado pelo realizador.

A imagem tem o poder de restituir inteiramente o que é ofertado à filmagem, e a maneira pela qual é registrada e transmitida, a impressão de veracidade possui uma percepção, antes de tudo, objetiva. O espectador constrói, (re)cria concepções, pensamentos e ideologias também por meio da ação imagética. Assim, pode-se dizer que a imagem é dotada de tudo (ou quase tudo) o que a realidade apresenta. Sem a imagem cinematográfica, nada seria possível nessa produção. É a visualidade que dá vida aos movimentos, diálogos, personagens, ações e emoções e o artista (re)criador conta com o poder e apelo imagéticos intertextualizando arte cinematográfica e texto original na intersemiose, visto que

[...] a tradução é um diálogo de individualidades criadoras de diferentes culturas, isto é, um autêntico diálogo de culturas, no qual o tradutor escarafunha as entranhas do original, ausculta as vozes que o povoam, entranha-se no às vezes quase insondável da linguagem, compenetra-se da vida de suas personagens; em suma, embebe-se do original para poder interpretá-lo em seu conjunto e dar-lhe uma nova vida, vida essa, porém, marcada pela singularidade dos múltiplos modos de ser da língua e da cultura do tradutor, por sua individualidade criadora (BEZERRA, 2012)²⁴.

No entanto, mesmo que a imagem represente ter uma significação unívoca, por mostrar “o que realmente é”, no caso do cinema ela consegue expressar ideias gerais e abstratas. “Representar é dar a alguma coisa o sentido de outra. Falar em representação implica considerar que o que se representa, é algo diferente do que está representado” (CAMARGO, 2011, p. 207). Isso porque, muitas vezes, ao assistirmos a um filme, nos deparamos com imagens que apresentam alguma simbologia. A filmagem de um gato, por exemplo, pode não significar

²⁴ Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142012000300007&script=sci_arttext

somente um felino, mas conter interpretações extras que dependem de como cada espectador vai recebê-la. Outro exemplo é o caso dos mecanismos utilizados para a profundidade de campo no cinema: uma escada filmada em *plongée* (de cima para baixo) oferece uma interpretação diferente da mesma filmagem realizada em ângulo *contra-plongée* (de baixo para cima)²⁵. E, ainda, um *close* dado a certa parte do corpo, ou a um cenário específico, pode não apenas querer mostrar de forma mais detalhada e sim “contar”, induzir o espectador a ler aquela imagem de forma diferente, identificar outra significação para dado quadro.

Outra característica marcante da imagem fílmica é que ela se apresenta sempre em tempo presente. Por mais que a narrativa cinematográfica seja de época ou represente um determinado tempo, seja passado ou futuro, a impressão que o espectador tem é que os acontecimentos estão ocorrendo naquele momento e acabam vivenciando a história como se estivessem inseridos na filmagem, na história como real. “A imagem fílmica suscita no espectador um ‘sentimento de realidade’ muito forte em determinados casos para provar a crença e ilusão na existência objetiva do que aparece na tela” (PLAZA, 2008, p. 142). É por esse aspecto da imagem fílmica que presenciamos risos, choros, manifestações de raiva, indignação, alegria, enfim, as mais diversas emoções nos mais variados tipos de espectadores. Isso não quer dizer que o cinema seja uma arte de ilusões, nem que engendre fenômenos de crença mais forte do que outros. “Simplesmente, o espectador de filme está mais investido de forma psicológica na imagem” (AUMONT, 1995, p. 111).

Assim, a realidade representada pela imagem que foi cuidadosamente escolhida, composta, resulta da percepção subjetiva, que está ligada diretamente ao diretor e ao seu ato criativo. O cinema é capaz de oferecer ao receptor uma imagem artística da realidade totalmente não realista (tomemos como exemplo o papel criador da câmera e o da sonoplastia). Tal realidade é reconstruída em função do que o produtor pretende exprimir, de forma sensorial e intelectual. Agel (1954) coloca o cinema, no que diz respeito à imagem fílmica, como intensidade, intimidade e ubiquidade. Intenso porque a imagem fílmica, em particular o primeiro plano, possui uma força quase sobrenatural que oferta uma visão integralmente peculiar da realidade, e a música, que atua com papel sensorial e

²⁵ Exemplo ilustrado no item anterior desta pesquisa quando falamos dos ângulos de filmagem.

lírigo, simultaneamente, consolida o poder de penetração da imagem. Íntimo porque a imagem, novamente por meio do primeiro plano, faz o espectador adentrar nos seres e nas coisas. A ubiquidade está no fato de o cinema conseguir conduzir o espectador livremente no tempo e no espaço, já que é possível condensar o tempo na linguagem cinematográfica e, acima de tudo, porque ele recria a própria duração, fazendo com que a trama flua continuamente no olhar do espectador:

A imagem fílmica proporciona, portanto, uma reprodução do real cujo realismo aparente é, na verdade, dinamizado pela visão artística do diretor. A percepção do espectador torna-se aos poucos afetiva, na medida em que o cinema lhe oferece uma imagem subjetiva, densa e, portanto, passional da realidade: no cinema, o público verte lágrimas diante de cenas que, ao vivo, não o tocariam senão mediocrementemente (MARTIN, 2003, p.25).

Nesse sentido, frisamos que a imagem fílmica é muito mais do que uma simples representação do real, é mais que fotografias em movimento. Ela é recheada de significações que, no envolvimento sociocultural de cada um, provoca interpretações das mais diversas. Quem nunca se viu mais emocionado com a representação da realidade em um filme do que com a própria realidade? A imagem cinematográfica representa o real, sim, mas também consegue transfigurar esse real em magia – o que confere a ela um valor mais eficaz do que o de um simples reproduzir. Conforme Bakhtin (2003, p. 365) “se a interpretação se esgotasse apenas nesse momento ela seria uma simples dublagem e não traria consigo nada de novo e enriquecedor.” Entretanto, a interpretação da imagem fílmica pode fugir ao seu receptor. É necessário aprender a “ler” uma trama cinematográfica, a atribuir interpretações e significações, assim como se decifram palavras e enunciados.

Logo, a imagem, embora apresente uma exatidão figurativa, é excessivamente manuseável e ambígua em se tratando de interpretação. Ela transmite a figura do real, para consecutivamente afetar os sentimentos do espectador e, sempre de forma facultativa, alcançar uma significação de ideologia e moralidade. A imagem nos conduz ao sentimento e, partindo deste, à ideia. Percebemos que inúmeros espectadores permanecem nos níveis sensorial e sentimental ao se deparar com uma trama exibida pela tela do cinema.

A imagem fílmica nada mais é que a representação da realidade apresentada à câmera e esta representação constitui a percepção objetiva do

espectador. A princípio, classificamos essa imagem como realista pelo fato de ser constituída das aparências do que é real, induzindo o espectador à crença na objetiva existência do que é visto na tela. Isso ocorre devido à univocidade da representação que é capaz de utilizar apenas os aspectos precisos e determinados da realidade e também, conforme já exposto, pelo fato de que a imagem fílmica se encontra sempre no tempo presente, considerando os demais tempos verbais um produto do julgamento do espectador ao assistir ao filme. No entanto, em se tratando de tradução, uma imagem equivalente, nem sempre está em visível correlação com as palavras, é necessário que a vida interior da ação traduzida equivalha à vida interior do texto original. A imagem representada pela câmera pode afetar os sentimentos de quem assiste à obra. Nesse sentido:

A grande causa para a interpretação é a *distância* do intérprete – no tempo, no espaço, na cultura – em relação àquilo que pretende interpretar de forma criativa... Nesse encontro dialógico de duas culturas elas não se fundem nem se confundem; cada uma mantém sua unidade e sua integridade *aberta*, mas se enriquecem mutuamente. (BAKTHIN, 2003, p.365).

A representação do real é dada com artifícios técnicos capazes de chocar o espectador, enfim, a imagem fílmica possui um poder de persuasão afetiva, considerando, todavia, que ela é uma linguagem que requer um decifrar, que depende de fatores como cultura, valores e princípios.

3.7.3 Textos Icônicos Como Parte da Tradução e (Re)Criação

O processo de criação cinematográfica envolve diversos elementos. A imagem em movimento e no âmbito da significação faz parte desses componentes que trazem veracidade à ficção. A imagem fílmica intensifica a narrativa e, com o auxílio dos mecanismos utilizados pela linguagem cinematográfica, consegue (real)çar o real. Diante dessas afirmações, é possível analisar imagens fílmicas e atestar a importância da escolha da imagem que será mostrada ao espectador. De acordo com Penn (2011, p. 335), a escolha do material é essencial na análise, e essa escolha é dependente do objetivo da pesquisa e da disponibilidade do material. Como o texto cinematográfico se apresenta como imagens em movimento, capturar (fotografar) a filmagem, pareceu o melhor caminho para ilustrar como o texto icônico reproduz, de forma criativa e cheia de interpretações, a narrativa audiovisual,

fazendo-se peça-chave na transmutação de formas. É possível perceber, também, através das análises referidas, como o cinema na sua totalidade de um trabalho coletivo conduz o espectador na (re)criação da realidade e na busca de interpretações. Para nossa análise, utilizamos a metodologia de Gemma Penn, bem como subsídios da Semiótica peirceana, ressaltando que não há um método absoluto para a análise. O método seria a capacidade de percepção e leitura da imagem. “Em uma visão geral, o processo de análise pode ser descrito como uma dissecação seguida pela articulação, ou a reconstrução da imagem semanticizada” (PENN, 2011, p. 235).

Consideramos, aqui, o texto imagético como um quadro de orientações para as mais diversas interpretações e não um conjunto de conceitos sobre a significação de cada ícone presente no fotograma. Detectamos que o ícone pode se tornar símbolo e que o símbolo é interpretado de acordo com os mais variáveis tipos de significações. Para Santaella (2007), a palavra símbolo é, muitas vezes, empregada de maneira generalizada, o que impede a compreensão e uma definição mais precisa de seu significado. Assim, contamos com a definição do símbolo, definida por Peirce, que diz: “um Representamen²⁶ cujo caráter representativo consiste precisamente em ele (o representamen) ser uma regra que determinará seu interpretante”. (PEIRCE, 1975, p. 126). Para melhor esclarecimento, também é importante que conheçamos o que é um legi-signo, ou seja, uma lei considerada um signo. Partimos dessa classificação porque é no legi-signo que o símbolo encontra seu suporte, conforme observa Santaella:

Quer dizer, a lei que governa os fatos é geral, enquanto os fatos são particulares, mas ao mesmo tempo, a lei lhes empresta uma certa generalidade que se expressa através da regularidade. A lei de representação já está contida no próprio signo de modo que ele está fadado a produzir um signo interpretante ou uma série de signos interpretantes tão gerais quanto ele próprio, através dos quais seu caráter de signo se realiza. É a lei que fará o signo ser interpretado como sendo um signo, pois o legi-signo funciona como uma regra que irá determinar seu interpretante, uma regra que determinará que ele seja interpretado como se referindo a um dado objeto. (SANTAELLA, 2007, p. 130)

²⁶ Dentro da relação triádica do conceito de signo, o representamen é a maneira como se apresenta alguma coisa que, neste caso, é por meio da imagem.

A todo momento estamos interpretando: um cheiro, um gesto, uma música, qualquer percepção e, com o texto imagético, ocorre o mesmo fenômeno. Na sequência em que Basílio visita Luísa pela segunda vez, num primeiro enquadramento os personagens são filmados em um plano de conjunto, ao som da música *L'eau a La Bouche*. Ao assistir ao filme identificamos um cenário enriquecido com móveis e objetos da época. O vestuário de Luísa representa bem o fim da década de 1950, início da década de 1960. Basílio tenta se aproximar da prima, convidando-a para dançar. Luísa recusa, alegando que há muito tempo não dançava e já não se lembrava mais de como fazê-lo. Ele pede que ela tire os sapatos para que pudesse ensiná-la. Percebemos, na sequência da cena, em um plano de detalhe, Luísa retirando os sapatos, colocando os pés no chão e em seguida pondo-os sobre os pés do primo para dançar com ele. Este ato sugere que assim como ela desce do salto que calçava, à medida que seus pés deixavam os sapatos, também se desvirtuava de sua vida de mulher casada. O ato sugere o abandono da fidelidade de esposa, o sair da vida monótona, tradicional e leal em que se encontrava, o afastamento do lar e dos valores familiares. A sugestão da leitura semiótica, feita na referida sequência, baseia-se em Barthes quando este assevera, em seu ensaio intitulado *O terceiro sentido*, que no fotograma de uma cena podemos considerar três diferentes níveis de sentido: o informativo, com a função de comunicar; o simbólico, responsável pelo significar e um terceiro nível que o próprio autor diz desconhecer seu significado, mas atesta que este grau de significação encontra-se encoberto pela imagem, por trás do que é exposto de imediato e “contém uma certa emoção” (BARTHES, 1990, p. 52).

Seguindo essa linha de raciocínio, analisamos um enquadramento também filmado em plano detalhe e vemos somente parte das pernas do casal e os pés descalços de Luísa sobre os pés calçados de Basílio. Luísa, já sem os sapatos, ou seja, desprovida dos valores familiares, sobrepõe seus pés sobre os de Basílio, que continua com seus sapatos. Isso sugere que Luísa começa a deixar sua vida, seu casamento, seus valores para seguir e viver a vida de Basílio. Freud (1905), versando sobre a teoria da sexualidade, coloca os pés e partes das pernas como uma das extremidades da atração sexual. Dessa forma, a filmagem, em plano detalhe, dessas partes dos corpos dos personagens induz-nos à crença na teoria freudiana de que os pés podem simbolizar o erotismo que envolve o jogo de sedução ao qual Basílio e Luísa se submetem. Estes significados agregados dão

ênfase à filmagem dos pés de Luísa sobre os pés de Basílio. A simbologia dos pés como elemento erótico e de atração sexual corroboram o desenrolar da trama que utilizou fortes cenas de sexo. Ademais, os sapatos que Basílio calçava simbolizam, também, o direito à propriedade, ou seja, o direito de possuir Luísa, de tê-la como amante.

Ainda nesta sequência, Luísa e Basílio são filmados em plano médio americano, enquanto dançam. Pela proximidade da câmera nas expressões faciais dos personagens, percebemos o envolvimento que se dá entre o casal e, em segundo plano, no mesmo cenário, temos a visão de uma lareira acesa, o que sugere uma das leituras que a imagem do fogo possibilita: a chama da paixão, o desejo, a sedução. Segundo a ideologia de Bachelard, o fogo oferece a sensação de prazer e aconchego: “a primeira convicção calorosa é um bem-estar corporal. É na carne, nos órgãos, que nascem as imagens materiais primordiais” (BACHELARD, 1998, p. 9). Notamos nesse fragmento da tradução a multiplicidade de linguagens entrelaçadas que tornam a filmagem mais verossímil. Na cena relatada, presenciamos as vozes da câmera, da imagem do fogo, da representação dos personagens, da música, do espaço, enfim, vozes que se manifestam mutuamente e dão significados implícitos ao que é propriamente dito na tela. Entendemos, por meio desse emaranhado de significações, a paixão que aflorava entre o casal, o desejo que crescia a cada nota musical. Desprovido de tais artifícios, o diretor/produtor não conseguiria o mesmo efeito para a transmutação desse trecho da narrativa.

É nesse instante que Basílio, aproveitando-se da situação de envolvimento, tenta beijar Luísa. Esta, num impulso, esbofeteia o primo, desliga o aparelho de som e, em seguida, calça os sapatos. Este ato sugere a “volta” de Luísa à realidade, a conscientização de que aquilo era errado, a retomada dos valores. As interpretações que aqui colocamos são algumas de inúmeras outras leituras que poderiam ser feitas por outro analista da sequência fílmica em questão. Penn (2011, p. 322) diz que “a imagem é sempre polissêmica ou ambígua”, e assevera que é por esse motivo que a maioria das imagens vêm acompanhadas de algum tipo de texto. No caso da análise acima, temos um texto musical e o diálogo entre os personagens para sanar um pouco da polissemia e ambiguidade que seria provocada se somente tivéssemos imagens em movimento, sem nenhuma outra ancoragem. É por meio de todo um contexto imerso na cena congelada que conseguimos inferir as leituras. Ainda sobre esta sequência, mais uma vez temos uma atualização do texto de Eça:

a mulher deve ser correta, ela é quem tem que reconhecer o erro e fugir dele. Esta transmutação do texto original reflete bem a época em que se passa a história: a submissão da mulher, as cobranças quanto a valores familiares, assim como a vida correta e fiel imposta ao sexo feminino.

Conseguimos enxergar que, na tradução, a imagem pode ser trabalhada por meio da simbologia, da representação conotativa da linguagem. O que queremos dizer com representação é que o seu sentido, aqui, “é estendido para o de significação. Significar implica, portanto, apreender os sentidos que extrapolam a representação” (CAMARGO, 2011, p. 207). A significação pode ser entendida como resultado da maneira como apreendemos e entendemos, de modo sensorial ou cognitivo, o mundo natural ou cultural. Ao significar, desenvolvemos um processo articulado no que diz respeito às informações que obtemos nos contextos dos nossos relacionamentos em geral. O símbolo está ligado à terceiridade peirceana, a qual coloca o signo em relação com seu objeto dinâmico (que, neste caso, é a imagem). Analisamos, por esse viés, a sequência imagética capturada do filme²⁷:

Imagem 24 – Luísa e Basílio em plano contra plano



A



B

De modo geral, um procedimento de análise pode ser exposto como uma avaliação seguida de uma combinação, ou a reconstituição da imagem em seu âmbito de significação. Utilizando a metodologia de análise de Penn (2011), uma análise semiótica pode ser feita respeitando, respectivamente, os seguintes passos: **a escolha do material; um inventário no contexto denotativo e os níveis mais altos de significação**, ou o âmbito conotativo. A escolha do material depende do objeto de estudo, que, neste caso, é a análise das imagens fílmicas que subsidia a

²⁷ Esta sequência dá continuidade à cena descrita anteriormente.

investigação quanto ao processo de criação desse *corpus*. A natureza do material também é importante para a análise, já que alguns materiais são mais passíveis de leituras e interpretações que outros. Por isso decidimos congelar a imagem. Assim, a visão crítica e semântica de cada objeto contido nela se torna mais clara. Na sequência, empreendemos um alistamento denotativo da imagem, ou seja, identificamos todos os elementos presentes nela. O ideal é que não se ignore objeto/elemento algum, para que a análise seja completa. Esse estágio da análise é chamado de denotativo, pois cataloga os componentes do material no sentido literal. Assim, temos:

Fotograma A: - em destaque a imagem/representação do personagem Luísa;

- um espelho refletindo o personagem;
- o personagem refletido no espelho;
- quadros em volta do espelho, complementando o cenário;
- a parede da sala.

Fotograma B: - a imagem “real” do personagem Basílio;

- a imagem refletida do mesmo personagem;
- um espelho que reflete a imagem do personagem referido;
- detalhes nítidos do espelho (que também levam a uma significação);
- uma planta que se localiza em segundo plano, atrás do ator;
- quadros que complementam o cenário;
- a parede da sala.

No estágio seguinte da análise, contamos com a conotatividade dos componentes da imagem. Partindo do inventário denotativo, ou a descrição dos elementos imagéticos, o analista vai buscar cada significação que pode estar conotada em cada elemento e seus detalhes (como é o caso do pormenor do espelho). É necessário que se façam várias perguntas em relação aos objetos, a fim de buscar maiores associações, trazer à mente o que tal elemento sugere naquele contexto, o que exige conhecimentos culturais extras ou, às vezes, certa intertextualidade.

Na sequência da narrativa descrita anteriormente, quando Luísa expulsa o primo de sua casa, próximo à porta de saída vemos o espelho, já descrito

na análise denotativa da imagem, detalhe do cenário que vai contribuir para a atmosfera do momento. Etimologicamente, a palavra espelho vem do latim *speculu* que deu origem à palavra especulação. Com efeito, os significados conferidos ao espelho têm-se mostrado múltiplos, tanto na vida real quanto na ficção. Ele pode assumir diversos significados simbólicos, porém, quase todos eles estão ligados à verdade, à sinceridade e à pureza, além de poder ser encarado como instrumento de autocontemplação e reflexão do universo. Haja vista a filosofia de Pignatari (1979, p. 36-37), vemos, então, no espelho um sentido metafórico, sendo ele um elemento de similaridade, uma forma de associação, ao menos no que diz respeito ao físico-visual, “*meta* (do gr. = sucessão, mudança, participação)”.

Em se tratando da metáfora, recorremos a Peirce (1975, p. 116-117) ao teorizar sobre ícone e hipoícone. O primeiro diz respeito à “qualidade que ele possui *qua* coisa torna-o apto a ser um Representamem” e exige apenas a qualidade representativa característica de operar por semelhança, o que o insere na categoria de primeiridade. Já o hipoícone trata do signo icônico, traz significação e se estabelece na terceira categoria da qual o autor se utiliza. A qualidade de representação desse hipoícone está relacionada à semelhança estabelecida entre o caráter representativo de um signo e outro componente diverso, supostamente um outro signo.”Aqueles (hipoícones) que revelam o caráter figurativo de um representamem, traçando-lhe um paralelismo com algo diverso, são metáforas”. Isto é, as metáforas iconizam um signo gerando um resultado de paralelismo e de semelhança com outro signo, que, ao transpor essa teoria para a análise em questão, o espelho reflete a imagem de Basílio, sugerindo outro significado ao buscarmos possíveis conotações. A perspectiva de um âmbito real e virtual se renova na dinâmica da cena, que “refrata espaço e tempo em ambiente de simulação. Esses feitos são estratégias discursivas visualmente utilizadas para mobilizar um novo/outro olhar da plateia” (GARCIA, 2007, p. 172). Assim, as metáforas podem ser consideradas signos icônicos de máxima significação, já que podem encontrar a semelhança por meio da diferença. Na transmutação recriadora para esta sequência fílmica temos a interpretação em consonância semântica com o original queirosiano, mas na forma do diretor/produtor. Identificamos, portanto, a interpretação criadora de que fala Bakhtin (2003, p. 180-185).

Dando sequência às conotações, ao analisar a imagem capturada do filme, vemos que em plano médio, Basílio e Luísa são filmados em plano-contra-

plano nos fotogramas A e B. O uso do espelho, no cenário, sugere algumas significações que valem ser discutidas: observando o fotograma A, em que Luísa aparece, vemos somente seu reflexo no espelho, em primeiro plano. Como ela, temerosa, tentava se proteger das investidas do primo evitando uma possível traição, vemos refletidas, aí, sua sinceridade e pureza, a verdadeira imposição de sua alma em conflito. Por meio do ícone que representa o personagem Luísa, é possível que o espectador “sinta” sua aflição. A imagem da atriz reproduzindo o personagem mostra-se com tom de medo, receio, pavor. É mais que o descrever do personagem. É a demonstração de seu sentimento naquele dado momento, naquela situação, o que é capaz, muito mais que palavras, de inserir o espectador no contexto do universo fílmico apresentado para ele, em tempo real, o que corrobora a ideia de que o texto imagético contribui com o processo de criação no que diz respeito à veracidade que o cinema é capaz de transmitir.

Já no caso do fotograma B, vemos Basílio e sua imagem em segundo plano, refletida no espelho, o que sugere significados opostos, tais como a mentira, a impureza, a insensatez, pois vemos duas imagens de Basílio, como se ele tivesse duas “caras”, dupla personalidade. Tal contraste também é evidenciado na cor das roupas dos integrantes da cena: Luísa veste preto enquanto Basílio utiliza uma cor clara²⁸. O fato de o personagem aparecer de perfil, nesse fotograma, sugere que não se conhece sua verdadeira face, que ele não se mostra frente a frente, ao contrário de Luísa, que já é filmada apresentando todo o rosto. Contudo, não se pode afirmar que esta interpretação seja única dentre todos os espectadores que assistiram ao filme. Como já mencionado, cada interpretação pode ser individual e está relacionada e dependente aos mais diversos fatores, tais como contexto, perspectiva, aspectos culturais, entre outros. Mesmo porque o ato criativo não é muito consciente e pode ser que a intenção do diretor não tenha sido transmitir a leitura que aqui fizemos, intentando, somente, transmutar a história.

Observando mais detalhadamente o ícone representante do objeto espelho, é possível verificar que as extremidades dele são decoradas e essa decoração aparece mais na figura de Basílio, evitando a completa reflexão do personagem no espelho. Isso sugere ainda mais a obscuridade da personalidade do primo de Luísa. Ela, ao contrário, aparece nitidamente refletida e os detalhes do

²⁸ O vestuário/figurino do personagem Basílio já foi analisado quando falamos da produção fílmica.

espelho não atrapalham seu reflexo, contribuindo com a interpretação já feita dessa imagem. Outro detalhe descrito na análise denotativa da imagem, é a presença dos quadros na parede do cenário. Nos fotogramas percebemos que ao fundo tais objetos formam um círculo em volta tanto de Luísa quanto de Basílio. Sabemos que quadros são representações imagéticas de lugares, cores, objetos, pessoas e é possível interpretar, em consonância com os demais significados, o romance “fictício” que ali se iniciara. Que eles estavam “rodeados” por elementos de ficção, de mentiras. Ademais, as ilustrações que conseguimos enxergar ao ver o filme entram em harmonia com as outras leituras das imagens identificadas no fotograma. Um dos quadros ilustra uma paisagem de uma praia deserta que pode dar a conotação de romantismo ou solidão, enquanto outro dos quadros apresenta uma pintura abstrata, induzindo à significação de um relacionamento vago, obscuro, indefinido. A leitura das imagens desses objetos fixados na parede entra em consonância com a expressão de incerteza mostrada na imagem de Luísa, assim como o indício da indiferença de Basílio em relação à prima, já que no desenrolar da trama, isso fica evidente. A presença desses objetos na cena pode ter sido por mera complementação do cenário, mas no que se refere à análise, essas conotações podem ser consideradas plausíveis.. A transmutação fílmica, portanto, não é um produto da realidade, mas surge como uma reorganização criativa dessa mesma realidade, mesmo porque

o tradutor é um homem do seu tempo e não consegue fugir a um considerável grau de atualização. O tradutor que traduz direto do original é um mediador entre o autor e seus leitores na língua da tradução. Para tanto, precisa pautar-se pelo velho e bom adágio: nem tanto ao mar, nem tanto à terra (BEZERRA, 2012)²⁹.

Traduzindo essa análise para a teoria dos signos de Peirce e com base em Contani e Pires (2005) quando tratam da imagem física e qualidade mental, vamos abordar esses fotogramas segundo as três categorias fenomenológicas peirceanas nomeadas de primeiridade, secundidade e terceiridade que são categorias universais estabelecidas em todos os fenômenos. Por primeiridade entende-se uma categoria monádica, indivisível, o que ainda não é ou o poder ser. A qualidade de sentir é primeiridade, o presente faz parte da primeiridade. Em se

²⁹ Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142012000300007&script=sci_arttext

tratando da análise, a primeiridade se dá no primeiro momento em que enxergamos os elementos no quadro fílmico, antes de tentarmos entender o que ocorre na cena, antes de ser a narrativa compreendida.

A secundidade é considerada diádica, atual, factual, concreta. Ela tem sua base no conflito, na ação e reação dos fatos concretos e na relação com os conhecimentos já adquiridos. O estado de vigília, por exemplo, é secundidade, pois se trata de uma consciência de reação. Quando transferimos os fotogramas para o estado de secundidade, temos o momento em que o espectador reconhece o que está acontecendo, reage ao conflito exposto na tela, concretiza o fato na narrativa.

Já a terceiridade é considerada triádica. É generalidade, representação, interpretação do mundo. A terceira categoria é a que une a primeira e a segunda, em uma síntese, por meio da mediação ou ação inteligente. Para que ela aconteça, é necessário um agente semiótico, que pode ser qualquer elemento. Em resumo, o signo é a concepção mais simplificada no que diz respeito à terceiridade. Desse modo, o terceiro pressupõe o segundo e o primeiro; o segundo pressupõe o primeiro e o primeiro é livre, único. Em relação ao recorte analisado, a terceiridade se dá quando interpretamos os elementos da imagem em suas possíveis conotações, quando enxergamos o espelho como uma metáfora, quando buscamos significados de símbolos tal como fizemos ao falar dos quadros presentes no cenário. Enfim, a terceiridade é a análise conotativa, interpretativa em si, como complementam Santaella e Nöth:

As imagens podem ser observadas tanto na qualidade de signos que representam aspectos do mundo visível quanto em si mesmas, como figuras puras e abstratas ou formas coloridas. A diferença entre ambas as maneiras de observação se refletirá, na semiótica da imagem (SANTAELLA; NÖTH, 2005, p. 37).

É possível perceber que a Semiótica não se limita apenas às áreas relacionadas ao processo sógnico. “Ela abarca qualquer espaço em que redes emergem”(CONTANI; PIRES, 2005, p. 174) . Neste trabalho, tratamos das redes da criação. Diversos pontos são capturados e interligados dentro de um contexto até que se forme um tecido e se configure o produto final. Através da observação da imagem congelada do filme, identificamos os aspectos fenomenológicos, o que nos leva à leitura e interpretação desta imagem. Naturalmente, não se pode dizer, com certeza, que as interpretações aqui realizadas foram exatamente o que o diretor e/ou

roteirista quiseram representar, e sim, o que a câmera sugeriu aos nossos olhos, considerando as pesquisas pela semiótica da imagem, bem como nosso conhecimento de mundo. Assim, reiteramos que a análise foi feita com o intuito de demonstrar como a imagem pode surtir efeitos, recriar, trazer mensagens, significações, transmitir ideias, pensamentos, ou seja, comunicar. Enfim, seria possível fazer muitas outras análises deste mesmo recorte, pois, de acordo com Martin (2003, p. 27), “poderíamos dizer que há tantas interpretações de cada filme quantos forem os espectadores”. E a (re)criação da realidade se dá a cada interpretação feita por espectadores das mais diversas dimensões.

Foi possível perceber, com as reflexões a respeito de alguns conceitos de imagem, que a representação icônica é apenas um detalhe da dimensão em que o ícone representativo se encontra. Abordamos a imagem fílmica para demonstrar como ela, embora esteja em constante movimento, pode trazer significados os mais diversos e contribuir para o processo de criação fílmica na tradução. Vimos que por meio dos aspectos apresentados pela iconização representativa cinematográfica, torna-se possível (re)criar a impressão de realidade; induzir o espectador a buscar significações; transmitir emoções, ideias, pensamentos. O texto imagético fílmico, como a maioria das imagens, não pode ser substituído por palavras. Ele fala por si, narra, acusa, não só mostrando, mas também demonstrando.

Uma prova disso foram as análises aqui empreendidas. Quantas significações foram encontradas em uma sequência fílmica exibida em menos de trinta segundos? Quantas metáforas conseguimos encontrar em um objeto que faz parte do cotidiano de qualquer indivíduo e que pode passar despercebido por muitos espectadores? E ainda, imaginemos quantas leituras de possíveis signos referentes à presença do espelho poderiam ser feitas em outros momentos da mesma narrativa fílmica, já que ao assistir à trama, verificamos que o mesmo detalhe de cenário aparece em diferentes e marcantes momentos da história. Enfim, mostramos que a imagem, importante cúmplice da tradução, sempre esteve longe de ser classificada como apenas representativa. Ela vai muito além do mostrar e exige do seu receptor a leitura, a interpretação, para atingir seu objetivo principal: comunicar.

3.7.4 Trilha Sonora

Conforme as considerações expostas nesse estudo, até o momento, as pesquisas sobre a gênese da criação abarcam os processos comunicativos em sentido mais amplo. As artes em geral são investigadas por meio de seus elementos que formam um todo. O estudo da gênese de uma obra possibilita o conhecimento do antes e a transformação da obra na construção de um caminho que conduz ao entendimento do produto final e, muitas vezes, de seu(s) autor(res). Nesse contexto, está a trilha sonora como um dos elementos constituintes do cinema e auxiliadora da tradução. Ela pode atuar como linguagem dentro de um filme. Tem o poder de embalar, tocar, sensibilizar o espectador, de forma que este se envolva com a trama, muitas vezes como se estivesse vivendo a história com os personagens. Possui sua própria forma de comunicar que se inter-relaciona com o contexto no qual ela é aplicada. Na transmutação de formas, o criador pode utilizar a trilha sonora para dizer além do que está sendo mostrado no enredo ou na tela, pois:

Traduz-se aquilo que toca, que sensibiliza, que provoca; [...] Buscam-se traduzir as semelhanças não explícitas no original, instalando um desequilíbrio entre o estabelecido e o convencional e o resultado da operação criativa. Como se pode perceber, tradução e criação se interpenetram (PANICHI; CONTANI, 2003, p. 143).

De modo geral, classificamos a música de um filme de trilha sonora. Porém, segundo Berchmans (2006, p. 19), o real significado deste termo origina-se do inglês da palavra *soundtrack* que, tecnicamente, diz respeito a todo um grupo sonoro de um filme que abarca, além da música propriamente dita, todos os outros sons e até mesmo os diálogos. Mas, na prática, a expressão “trilha sonora” é aceitável e geralmente se refere à coletânea de músicas que compõem um filme, uma novela, uma minissérie. Porém, ao nos depararmos com o termo trilha sonora não significa que estamos diante apenas da música (letra e melodia) do filme. No universo do cinema, há diversos elementos sônicos que ampliam as possibilidades criativas de realização fílmica. Tudo é audível. Segundo Chion (2011, p 30-35), os componentes da trilha sonora que subsidiam o processo criativo no cinema são: a **voz**, os **ruídos**, o **silêncio** e a **música**. A especificidade de cada projeto fílmico é que define a qualidade e a força narrativa de cada elemento sonoro vinculado à imagem. Para a música dedicamos uma atenção especial, já que as músicas

tocadas em pontos marcantes do filme *Primo Basílio*, além da força expressiva engendrada, atuam também na narratividade da história e, conseqüentemente, na transmutação de formas.

A **voz** é desempenhada pelo texto falado, verbal. Apresenta-se nos diálogos e no *voice over* (quando há narração, além dos diálogos). Esse suporte do cinema, ou seja, o diálogo, que estabelece a fala dos personagens, substancialmente em primeiro plano sonoro, é originado do teatro e integra à voz uma função dramática, emotiva, afetiva, psicológica e informativa. “A voz passa a desempenhar papel fundamental na estrutura da narrativa, possuindo a mesma relevância que a figura humana desempenha na imagem” (SOUZA, 2010, p. 52).

Os **ruídos** são os sons que não são musicais nem linguísticos. Na categoria dos ruídos eles se subdividem em: ruídos de ambiente, que se referem aos sons da natureza que fazem parte da cena, tais como trovões e sons de animais; ruídos de efeitos, que procedem de objetos participantes do cenário do filme, como buzinas, carros e explosões e os ruídos de sala que se referem a movimentos e ações dos personagens da cena, tais como passos, socos, o som de arrastar um móvel, entre outros.

O **silêncio**, também componente da trilha sonora, atua como elemento importante na narrativa fílmica. O silêncio se manifesta, muitas vezes, com o intuito de instigar o espectador que tentará prever, predizer a ação sequente ao silêncio estabelecido na cena a que assiste. “Quando o silêncio precede o som, a antecipação nervosa o torna mais vibrante” (SCHAFER, 2001, p. 355). O silêncio funciona como uma maneira de ressaltar para o espectador, situações essenciais para a compreensão que o diretor almejou para a narrativa. Quando não se ouve certos sons, que hipoteticamente complementaríamos a imagem, o espectador encontra-se vinculado ao estado de espírito do personagem que conduz a cena. O silêncio, intercalado entre uma ação e outra, gera a concentração do espectador em relação a tais ações. Além disso, este elemento pode possuir um valor sintático no universo audiovisual. Aplicado como elemento desprendedor entre dois eventos sonoros indicando que “em seguida, começará algo completamente diferente” SHUN (2008, p. 183); um valor autêntico, de acordo com a narrativa e, um valor dramático com o intuito de gerar efeitos emocionais tais como suspense, perigo, tensão, medo, solidão, reflexão. Enfim, “o silêncio no cinema tem valor de uma ausência de sons

reais; é pois, um objeto acústico exatamente como os sons da fala, a tosse ou os rumores da rua” (JAKOBSON, 2007, p. 157).

Quanto à música (no sentido letra/melodia), podemos dizer que ela integra um dos mais poderosos componentes da dramaticidade da produção fílmica e ocupa uma posição privilegiada na trilha sonora cinematográfica. A música como arte percorre por um sistema de criação compondo as demais artes como o teatro, por exemplo. Sendo o meio da produção musical muito amplo, é importante que as capacidades expressivas da musicalidade sejam respeitadas e visualizadas. Muitas vezes, é a música que constitui a atmosfera emotiva da trama. Por meio dos recursos sonoros provenientes da tecnologia, como também das palavras e dizeres significativos que compõem uma música, o espectador experimenta um grau de introspecção que pode levá-lo a se inserir no mundo da diegese aos seus olhos apresentada. Nesse contexto, a música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, o tom e o fraseado adaptados, “isto evidentemente em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento” (CHION, 2011, p. 14).

A obra cinematográfica e a música são expressões culturais que, naturalmente, possuem valores e efeitos independentes, mas a junção destas duas obras, trabalhando em complemento uma da outra, trazem outros resultados de interpretação. A música auxilia a narrativa, os personagens, a linguagem, as ações dramáticas em si. Os artifícios do universo dos sons são intrínsecos. A trilha sonora de um filme pode gerar significados ou despertar os significados já existentes e latentes no espectador. O efeito que a música surte na sua atuação como linguagem tem o poder de transmover a alma do espectador e fazê-lo vivenciar o drama na ficção. Temos então “a impressão da realidade, fenômeno de muitas consequências estéticas, mas cujos fundamentos são sobretudo psicológicos”(METZ, 2004, p. 17). A música aparece no processo de criação fílmica com toda sua presença em diferentes momentos com acepções tão diversas quanto as interpretações de quem assiste ao filme. Por isso, podemos considerar esta linguagem como ambígua e sujeita a diferentes leituras, mas que se complementa e constrói significados ao se unir aos demais recursos da cinematografia. A linguagem musical se funde a esses mecanismos, tecendo uma malha de componentes que formam o todo do filme.

3.7.5 As Músicas do Filme

No filme estudado, identificamos momentos de superioridade que a linguagem da música assume. Uma linguagem saciando outras linguagens em forma de intersecção. Falamos outras linguagens incluindo a câmera, o cenário, os personagens, o figurino, elementos que também assumem formas de comunicar. No filme, a linguagem da trilha sonora complementa, é complementada e se mostra como elemento impulsor da criação cinematográfica. Cada nota musical é minuciosamente analisada para essa intersecção. A esse respeito, o responsável pela trilha sonora do filme Primo Basílio, Guto Graça, complementa em um dos depoimentos que fez para o *making of*: *Essa trilha do filme ela foi toda pré-programada usando samples de orquestra. Foi toda gravada assim. São 21 músicos de cordas e a gente tá dobrando, então, quer dizer, fora a orquestra que já foi pré-gravada, são mais 42 músicos, na realidade, que estão tocando.* O artista ainda assume que foi um trabalho difícil, por ser clássico, mas extremamente bonito e delicado.

Assim, a trilha sonora, composta de letra ou não, pode ser considerada como uma corrente semiótica, um signo em cadeia que dá continuidade à trama, viabilizando a comunicação fílmica e assessorando o processo de tradução. Além da sonoridade orquestral, temos duas músicas marcantes que conseguem narrar parte da história do filme em forma de melodia. Duas músicas em momentos diferentes e pontuais da trama. Na primeira, *Léau a La Bouche*, que embala a dança de Luísa e Basílio, a música manifesta-se significativamente, contribuindo para a atmosfera erótica criada entre os primos. A respeito da atuação da música na linguagem fílmica, temos a observar:

Talvez a única definição suficientemente justa para a função da música no cinema, é de que, de uma maneira ou de outra, ela existe para “tocar” as pessoas. “Tocar” pode ser emocionar, arrancar lágrimas, causar tensão, desconforto, incomodar, narrar um acontecimento [...]. Ela está lá por algum motivo, e ainda que não ouçamos podemos senti-la. (BERCHMANS, 2006, p. 20)

A música deve ir ao encontro das diligências e necessidades do conflito da narrativa fílmica e da interação dos personagens envolvidos. Ela é um modo repentino de atingir as pessoas emotivamente. A persuasão que a música

opera sobre as pessoas é forte e está vinculada diretamente à sua autonomia como forma de comunicação. A música, por si só, já possui um poder significativo de comunicação emocional. O cinema é arte que depende de uma criação coletiva, mas depende de outros recursos, utiliza-se de mais significados e, com isso, carece de outros elementos, tais como a música, o cenário, o vestuário. É certo que a forma como o cinema demanda um elemento musical é diversificada em função de estilo, época, linguagem, história, entre outros. No entanto, geralmente o cinema precisa da música como tem a necessidade da direção de arte, da fotografia, dos atores, da cenografia.

A música “*L’eau à La Bouche*”(1960), de Serge Gainsbourg, ilustra a situação entre Basílio e Luísa, naquele momento. Ela exerce função auxiliar na criação dramática, contribuindo para a cadeia semiótica engendrada por esse recurso fílmico:

<i>L’eau à La Bouche</i>	<i>Água na Boca</i>
<i>Écoute ma voix écoute ma prière Écoute mon coeur qui bat laisse-toi faire Jê t’en pris ne sois pas farouche Quand me viens l’eau à labouche Je te veux confiante je te sens captive Jê te veux docile jê te sens craintive Jê t’em prie ne sois pas farouche Quand me viens l’eau à labouche Laisse toi au gré du courant Porter dans Le lit Du torrent Et dans le mien Si tu veux bien Quittons la rive Partons à la derive Jê te prendais doucement et sans contrainte De quoi as-tu peur allons n’aie nulle crainte Jê t’em prie ne sois pas farouche Quand me viens l’eau à labouche Oui jê serai calme jê saurai t’attendre Cette nuit près de moi tu viendras t’attendre Oui je serai calme jê saurai t’attendre Et pour que tu ne t’effarouches Vois jê ne prend que ta bouche.³⁰</i>	<i>Escute minha voz, escute minha súplica Escute meu coração que bate, não resista Eu te peço, não seja esquiva Quando me vem a água à boca Eu te quero confiante e te sinto presa Eu te quero dócil e te sinto temerosa Eu te peço, não seja esquiva Quando me vem a água à boca Deixe-se ao sabor da corrente Levar no leito da torrente E no meu Se você quiser Deixemos a margem Vamos partir à deriva Eu te tomarei docemente e sem pressão De que você tem medo? Vamos, não tenha nenhum receio Eu te peço, não seja esquiva Quando me vem a água à boca Esta noite junto de mim você virá se estender Sim, eu estarei calmo e saberei te esperar E pra que você não tenha medo Veja, eu não prenderei tua boca.</i>

³⁰ Tradução feita pela Professora Viviane Araújo Alves da Costa Pereira, graduada em Letras/Francês e Mestre na área de Literatura.

Percebemos que o título da música, *Água na Boca*, já anuncia o desejo de Basílio por Luísa. Quando na letra temos: “Escute minha voz, escute minha súplica/ Escute meu coração que bate, não resista...”, é como se Basílio dissesse essas palavras à Luísa, tentando fazê-la ceder à sedução. “Eu te quero dócil e te sinto temerosa. De que você tem medo? “Vamos, não tenha nenhum receio”: nesse trecho da música Basílio estaria solicitando a confiança da prima, revelando que ele percebia seus receios e tentando arrancar-lhe os medos. Vemos aqui “a tradução com amplitude quando o autor continua aos olhos do tradutor para que este não se perca, mas não segue as palavras tão estritamente, senão o sentido” (SANT’ANA, 2006, p. 18). Mesmo porque o filme é brasileiro e transmitido, originalmente, em língua portuguesa. Não se entende, ao certo, o que a letra da música diz, mas o tecido de significados que se forma nessa cena conduz ao sentido original.

Embora a música esteja em francês e dificilmente teríamos prestado atenção ao conteúdo da letra, mesmo porque ela não é tocada integralmente, podemos sentir a música e ajustá-la à cena exibida. Não deixamos de considerar que a música caracteriza-se como um todo composto por letra e melodia. O erotismo vem não só da letra, mas da melodia também e essa combinação alcança o efeito. “No processo de criação, o criador caminha do caos para a ordem. A música, deste modo, serve de auxílio nessa busca pelo cosmos, pela ordem” (SALLES, 1990, p. 138).

A trilha sonora do filme, elaborada por Guto Graça Melo, também foi baseada nas músicas dos anos 1950/1960, incluindo, além da *L'eau a La bouche*, as músicas de Bossa Nova *Saudades do Brasil*, de Antônio Carlos Jobim e *Apelo*, de Vinícius de Moraes. O movimento Bossa Nova ficou associado ao crescimento urbano brasileiro - impulsionado pela fase de desenvolvimento da presidência de Juscelino Kubitschek (1955-1960) - pois se iniciou, segundo muitos críticos, quando foi lançado, em agosto de 1958, ano em que se passa a história do filme, um compacto simples do violonista baiano João Gilberto (considerado o *papa* do movimento), contendo as canções *Chega de Saudade* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes) e *Bim Bom* (do próprio cantor). O termo “bossa” era uma gíria carioca que, no fim dos anos cinquenta, significava 'jeito', 'maneira', 'modo'. Quando alguém fazia algo de modo diferente, original, de maneira fácil e simples, dizia-se que esse alguém tinha 'bossa'. Em vários momentos do filme, a trilha sonora se manifesta

sempre de forma significativa. Algumas vezes para provocar suspense, outras para instigar a curiosidade e inferir sentidos no espectador e outras, ainda, para ajudar a contar a história transmutada como é o caso da música francesa analisada acima e a canção *Apelo*. A música surge, nesses momentos, como componente impulsor da criação de uma forma geral. A música *Apelo* foi escolhida para finalizar o filme com emotividade. Ela é tocada durante as últimas filmagens da trama:

Apelo

*Ah! Meu amor não vás embora
vê a vida como chora
Vê que triste esta canção
Não eu te peço não te ausentes
pois a dor que agora sentes
Só se esquece no perdão*

*Ah! Meu amado me perdoa
pois embora ainda te doa
A tristeza que causei
Eu te suplico não destruas
tantas coisas que são tuas
Por um mal que já paguei*

*Ah! Meu amado se soubesses
da tristeza que há nas preces
Que chorar te faço eu
Se tu soubesses do momento
quanto ao arrependimento
Como tudo entristeceu*

*Se tu soubesses como é triste
eu saber que tu partistes
Sem sequer dizer adeus*

*Ah! meu amor tu voltarias
e de novo cairias
A chorar nos braços meus*

Nas vozes de Dick Farney e Claudete Soares, a música é cantada como se fosse um diálogo entre Jorge e a esposa. Quando, na 1ª estrofe, o cantor diz : “Ah! meu amor não vás embora, vê a vida como chora, vê que triste essa canção”, sugere que Jorge dizia essas palavras a Luísa quando ela agonizava, momentos antes de sua morte. Já em seguida, na segunda estrofe, Claudete Soares toma as palavras cantando: “Ah! Meu amado me perdoa, pois embora ainda te doa a tristeza que causei...”. Esse trecho é cantado como se fossem as palavras de Luísa, lamentando e pedindo perdão ao marido. No próximo trecho: “Eu te suplico não

destruas tantas coisas que são tuas por um mal que já paguei”, o cantor retoma a música como se fosse Jorge implorando que Luísa fosse forte, que suportasse, ou seja, que não destruísse a vida, as coisas que eram dela, ele já tinha pagado pelo mal da esposa, com o sofrimento, devido à traição e a doença dela.

Na próxima estrofe, a cantora retoma as palavras: “Ah meu amado se soubesses da tristeza que há nas preces que chorar te faço eu. Se tu soubesses do momento quanto ao arrependimento, como tudo entristeceu.” Estas palavras seriam atribuídas à Luísa, desabafando a tristeza que sentia, bem como todo o arrependimento por ter traído o marido. Nas últimas estrofes da música, Dick Farney canta: “Se tu soubesses como é triste eu saber que tu partiste sem sequer dizer adeus. Ah! Meu amor tu voltarias e de novo cairias a chorar nos braços meus”. Esse último trecho remete às palavras de Jorge, como se ele falasse à Luísa, já morta, que se ela soubesse da tristeza e revolta do marido em relação à sua morte, voltaria para viver com ele.

No processo criativo do cinema, a trilha sonora se apresenta como inspiradora e tem o poder de tocar o espectador, mexer com as emoções. Ela é parte de um processo que desencadeia outro processo, isto é, o da criação cinematográfica. A trilha sonora cria o clima que o diretor busca para a criação, climas de tensão, de paixão, de melancolia, que compõem os diferentes momentos de clímax do filme. Notamos que as músicas analisadas acima ilustram “um processo de associação por contiguidade com um elemento comum de similaridade” (PIGNATARI, 1979, p. 37) – a mensagem principal das letras que conduzem ao texto original, mesmo que de forma diferente do código de origem.

Assim, a música deve ir ao encontro do conflito da história e da inter-relação dos personagens e, ao assistir ao filme, percebemos que ela conduz os movimentos dos personagens transmitindo ao espectador o clima de paixão e sedução, no caso da música *L'eau a La Bouche*, e de desespero e dor, além do arrependimento, no dueto da música *Apelo*. Os efeitos proporcionados pela melodia funcionam como elemento de elo entre os personagens, como também entre o espectador e a história. Segundo Salles (1990), existe uma transição do mundo da criação para o mundo criado (o da ficção) cruzando o mundo real do artista, que neste caso é o diretor, isto é, realidade e ficção que se confundem ou se complementam de forma que a música seja trabalhada no âmbito da simbologia, da significação.

Enquanto a música é cantada, ao final do filme investigado, a câmera filma a imagem da casa de Jorge e Luísa, que vai se modificando no decorrer da canção. No início da música, a casa é filmada em sua imagem original, como no início do filme. A câmera focaliza a imagem em ângulo centralizado, dando a ideia do começo da história, quando a vida do casal ainda estava estabilizada. Na sequência da filmagem, percebemos que a imagem da casa vai, gradativamente, perdendo a cor, como se fosse ficando envelhecida, sugerindo que aquela casa já fazia parte do passado, de um tempo que não voltaria mais. Enquanto a música *Apelo* é tocada, a câmera, num *traveling* para trás, vai se afastando da casa e ela se torna, paulatinamente, como uma foto envelhecida, dando a ideia de tristeza, de passado, de uma época feliz que seria impossível de ser reconstituída. E, já no final da música, a câmera se afasta mais da imagem centralizada e vemo-la praticamente irreconhecível, como se o tempo tivesse apagado a história de um casamento estável. A filmagem da casa torna-se, agora, uma simples fotografia envelhecida, aparentemente danificada pelo tempo e, ao fundo, um plano escuro insinua a tristeza, a escuridão e uma época irrecuperável.

Nessas cenas finais, temos a combinação de um elemento visual com um sonoro, que pôde traduzir o desfecho infeliz da trama, ilustrando o sincretismo da linguagem cinematográfica, que funde elementos diversos numa única tomada, mostrando assim seu poder de recriação, reinvenção. A linguagem musical nas últimas cenas é fundamental para um final que atua como propulsor de emoções no espectador. A intersecção dos elementos imagem e som recria e reconta a história de forma melancólica, fazendo com que vivenciemos o filme como um todo, em seus últimos momentos. Por isso também que a música toda³¹ foi tocada em dueto e expressivamente. No texto original, o final do romance se estende um pouco mais descrevendo o destino de Jorge após a morte da esposa e outros detalhes. Certamente, o diretor terminou sua história nesse ponto para maior dramaticidade e síntese. A música escolhida para os últimos minutos da trama reconstitui a narrativa na linguagem musical, trabalhando a intertextualidade em relação ao texto original.

Segundo Berchmans (2006, p. 20-35) não há parâmetros específicos para aplicar a música ao cinema. Ela colabora substancialmente com o filme de

³¹ O dueto aplicado na música *Apelo* resume a tragédia que deu o desfecho ao filme. A música é tocada do começo ao fim para surtir este efeito.

forma dinâmica e instigante. Isso ocorre porque, desde o início da montagem do filme, muitos profissionais interferem criativamente no que vai ser o longa-metragem após a edição. O roteirista, o diretor, o produtor, o editor de som, algum ator, todos, de uma forma ou de outra, contribuem para o resultado final que a música alcança em um filme. Vimos, por meio da análise das músicas acima, que elas são tocadas em pontos cruciais da narrativa, os quais foram escolhidos com cuidado para que o espectador fosse atingido emocionalmente e para trazer às telas, na sua essência, a narrativa de *Eça de Queirós*.

A música exerce um papel psicológico e de linguagem que atua como ferramenta dramática, amplamente utilizada por diretores. Ela tem a força de manipular a reação emocional do espectador. Por meio da música, procura-se elevar a experiência do receptor, sensibilizar imoderadamente, tentar transmutar a história dos personagens numa experiência inesquecível e impactante. Por isso também podemos dizer que esse recurso no cinema é um componente utilizado em função da imagem e da tradução. Para esse respeito, ao voltarmos à nossa análise, qual seria o efeito de *L'eau a La bouche* se ela não tivesse sido tocada no momento em que Basílio e Luísa dançavam? Ou mesmo, a música *Apelo* não provocaria a comoção que provocou se não estivesse interceptada à imagem da casa de Jorge e Luísa que se desalenta a cada nota musical, a cada verso cantado. Atestamos essas afirmações com um depoimento dado pelo diretor Robert Grieve aos autores Seger e Whetmore (2009), para a obra *Do Roteiro para a Tela*:

Ao escolher os sons, tento pensar em algo que acrescente um tom psicológico à história sem chamar muita atenção para si mesmo. Devemos operar num nível subliminar e realçar a atmosfera que o diretor e o roteiro determinam (SEGER; WETHMORE, 2009, p. 201).

Assim, ao ouvir a trilha sonora do filme *Primo Basílio*, em especial as músicas aqui analisadas, percebemos que ela foi essencial. O filme basicamente se apoia sobre ela. Além das músicas com letras e melodia, percebemos sons unitários que significam algo em algum momento. Por exemplo, o som da buzina na porta da casa de Luísa quando ela esperava ansiosamente pelo primo. Este som foi utilizado somente para instigar o espectador a pensar que finalmente Basílio chegara, no entanto isso não acontecera. Vemos o desespero de Luísa a olhar pela janela e seu ar de decepção ao perceber que a buzina era de outro carro qualquer, não de seu

primo. Enfim, destacamos que, no filme, imagem e som caminham interseccionados, uma baseando-se no outro, comprovando a ideia da cadeia semiótica contínua que se estabelece em forma de rede na criação cinematográfica, pois:

[...] a impressão de realidade que o filme nos dá não se deve de forma alguma à forte presença do ator, mas sim ao frágil grau de existência destas criaturas fantasmagóricas que se movem na tela incapazes de resistir à nossa constante tentação de investi-las de uma “realidade” que é a da ficção (noção de “diegese”), de uma realidade que provém de nós mesmos, das projeções e identificações misturadas à nossa percepção do filme. (METZ, 2004, p. 23)

No filme *Primo Basílio*, a linguagem da música é transportada para a linguagem audiovisual. O resultado dessa transmutação de linguagens se concretiza no produto final e coloca essa forma de comunicar que a música exerce no papel de semiose no processo criativo do cinema, reproduzindo a realidade mesmo que ela tenha se originado de uma obra fictícia escrita no século XIX.

3.7.6 Elementos Fílmicos não Exclusivos do Cinema

Ao indagar a respeito do processo criativo no cinema, nos deparamos com vários elementos que não se enquadram somente na feitura de um filme. São os classificados, segundo Martin (2003, p. 56), “elementos fílmicos não específicos”, ou seja, pertencentes a outras artes como o teatro e a pintura. Assim, componentes como a **iluminação**, o **vestuário**, o **cenário** e a **cor** exercem grande influência e efeito na realização de um filme. Dessa forma, continuamos identificando o movimento do processo criador e estabelecendo diálogos múltiplos, mostrando o processo com toda a sua mobilidade funcionando como uma rede de relações reprodutoras da obra queirosiana. Um dos pontos que conecta esta rede é a **iluminação** nas cenas. Dialogando com artes como a fotografia e o teatro, diversos signos podem ser gerados pelo uso desse recurso. A iluminação pode servir para “definir e modelar os contornos e planos dos objetos, para criar a impressão de profundidade espacial, para produzir uma atmosfera emocional e mesmo certos efeitos dramáticos” (LINDGREN, 1963, p. 57). Além disso, as técnicas desse recurso da linguagem, aqui, cinematográfica, interagem com outros elementos relacionados à estética do filme como o trabalho da câmera e as técnicas responsáveis pela

animação das cenas. A iluminação passa despercebida pela maioria dos espectadores, a despeito de seu poder de criação da expressividade da imagem.

Imagem 25 – Juliana e sua Tia Vitória planejam a chantagem.



A luz exerce função técnica tanto no cinema quanto na fotografia, sem ela não há imagem. Todavia, nas artes nas quais a luz é aplicada, ela exerce um papel de composição de atmosferas, de tom de climas emocionais e como demarcadora (onde o exibido e o não exibido constroem sentido). Na imagem acima, Juliana, que já tinha em mãos as cartas trocadas entre os amantes, pede a opinião da tia sobre o que poderia ser feito naquela circunstância. A tia da empregada decide, então, pedir dinheiro em troca das cartas e do silêncio.

É possível notar a iluminação focada para os personagens em contraste com a escuridão em segundo plano, que insinua o sentimento de maldade, os planos maléficos das duas para prejudicar Luísa, enquanto a luz que foca as atrizes dá ênfase ao caráter dos personagens e prenuncia a ação que vão empreender, ou seja, a chantagem. As cores utilizadas na cena também são escuras, sombrias, o que contribui com a significação pretendida, isto é, a crueldade dos personagens. Ao recriar a história, a coletividade no cinema conta com diversos recursos e componentes da linguagem cinematográfica, mesmo com matérias-primas não exclusivas da sétima arte pois “outra das características [...] para o processo de transmutação é a íntima coesão existente [...] entre todos os elementos organizadores do discurso” (BALOGH, 1996, p. 39).

A filmagem dessa cena é feita em plano médio para situar o espectador no mesmo nível dos personagens, causando o efeito de veracidade. Notamos que Juliana usa uma espécie de chapéu, que pode também trazer significados à cena. O chapéu, haja vista uma acepção universal de sentidos, traz a

conotação de poder, soberania, posse. Juliana se mostra, agora, poderosa, superior à patroa, já que possui as provas da traição. O uso do chapéu, nessa cena, sugere essa interpretação, mesmo porque todas as vezes em que a empregada saía, sem dar satisfações à patroa, ou mesmo dando ordens a esta, punha o chapéu na cabeça. Encontramos, portanto, em harmonia, a interação e a interdependência dos itens que constituem a cena.

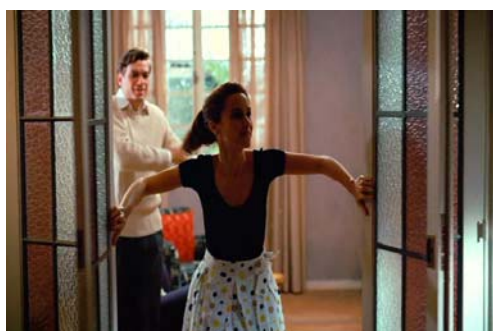
Voltando à luminosidade empregada, identificamos os efeitos psicológicos e dramáticos que a iluminação nas cenas interiores pode surtir. O contraste luz/sombra (re)cria a atmosfera da cena, conduzindo o receptor à participação da história, pois constitui um poderoso fator de ansiedade e ameaça que prende a concentração e instiga o desejo de saber a continuação dos acontecimentos da trama. Seja qual for a cena, iluminada artificialmente, os planos de composição de luz devem ser cautelosamente planejados, para que a fotografia do filme esteja em harmonia estética com o roteiro e a proposta do drama. O fotógrafo deve considerar a disposição da iluminação como se faz na fotografia estática, isto é, saber dividir a hierarquia das luzes para constituir seu ambiente. Assim, a luz é caracterizada em termos de sua função. Para a composição de qualquer iluminação, o fotógrafo deve ter ciência do tema principal que a cena deve expressar, seja este tema um ou vários elementos no mesmo enquadramento. O conhecimento sobre essa intenção principal dá as diretrizes para cada fonte de luz ou de sombra. A utilização da iluminação no cinema conduz à trama da criação cinematográfica. Percebemos múltiplas conexões que se encontram em permanente mutabilidade: o conhecimento sobre fotografia, a dicotomia luz x sombra, o contorno, o enquadramento preciso, a intencionalidade do diretor, dentre outros elementos que se inter-relacionam para compor um recurso que auxilia a expressividade no cinema, como atesta Salles (2006):

Essa visão do processo de criação nos coloca em pleno campo relacional, sem vocação para o isolamento de seus componentes, exigindo, portanto, permanente atenção às contextualizações e ativação das relações que o mantêm como sistema complexo (SALLES, 2006, p. 22).

Outro fator pontual agrupado ao processo de criação/transmutação aqui investigado e que dialoga com outras áreas é o **vestuário**. Escolhido para representar diversos fatores que caracterizam a história e os personagens (época,

estilo, personalidade), também engendra efeitos significativos para melhor representação da narrativa. Tomando parte do conjunto dos meios de expressão cinematográfica, a utilização desse elemento no cinema não é diferente da que é feita pelo teatro. O profissional responsável pelo figurino deve caracterizar personagens; o vestuário é o que está mais inerente ao indivíduo, ou seja, o que dá vida à criação do personagem; o vestuário é responsável pelo embelezamento deste novo indivíduo criado pelo autor da história ou pela sua distinção, o que pode confirmar sua personalidade, contribuindo para o objetivo do discurso da narrativa audiovisual que “é permitir que o espectador percorra os meandros da história despertando nele curiosidades, criando expectativas e suspenses”(TESCHE, 2003, p. 158). O vestuário participa da interatividade dos elementos que compõem a trama cinematográfica e não pode ser acantoadado dos demais “nós” dessa rede:

Imagem 26 – Luísa se prepara para a dança.



Quanto à imagem que utilizamos para ilustrar as considerações sobre o vestuário, remete-se à primeira visita de Basílio à Luísa. Ele tenta seduzi-la, primeiramente, convidando-a para uma dança. A cena, filmada em plano americano, destaca, de forma clara, o vestuário de Luísa, que identifica o estilo do fim da década de 1950. O traje do personagem também diz um pouco sobre sua personalidade: uma mulher casada, bem comportada, que não demonstrava intenção de exibir seu corpo por meio de roupas mais ousadas. Conforme Lotte Eisner:

O vestuário não é jamais um elemento artístico isolado. Deve-se considerá-lo em relação a um certo estilo de direção, cujo efeito pode aumentar ou diminuir. Ele se destacará dos diferentes cenários para pôr em evidência gestos e atitudes dos personagens, conforme sua postura e expressão. Por harmonia ou por contraste, deixará sua marca no grupamento dos atores e no conjunto de um plano. (EISNER, 1985, p.58)

O vestuário é planejado para todo o elenco, isto é, auxilia o ator a incorporar um personagem e fazer com que o espectador acredite que tal intérprete realmente é o que mostra ser, essa caracterização visual subsidia o contar de uma história. O figurino constitui um exemplo de informações que se inserem na linguagem cinematográfica. Por se tratar de uma transmutação, vale lembrar que esta também ocorre no âmbito espaço-temporal, bem como sociocultural, já que todos estes fatores foram transpostos de um texto a outro.

Verificamos que os efeitos de expressividade provocados pela influência do vestuário escolhido para compor a obra toma parte da interatividade presente na criação fílmica. Tal interatividade constitui ações mútuas capazes de alterar o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos, nesse caso, os componentes que caracterizam o trabalho coletivo na obra. Isso gera combinações, associações, inter-relações, além de originar fenômenos de organização. Tais conexões dessa rede acarretam influência recíproca, um elemento agindo sobre outro e, ao mesmo tempo, sendo afetado por outros componentes. Em virtude da amplitude de reflexões sobre o **cenário**, delimitamos as considerações sobre o cenário interior da trama, já que este é o mais frequentemente filmado durante as gravações, conforme a afirmação do diretor em um dos depoimentos dados ao *making of* do filme: *Estudei a luz que queria fazer. Queria fazer um meio "filme noir". A luz tem essa coisa daquela casa fechada, num lugar lá em Pacaembu... então o Nonato fez uma iluminação multifundada. A direção de arte do filme, à medida que o filme passa, praticamente setenta por cento do filme, oitenta por cento do filme numa casa, foi uma engenharia complicada. Nós vimos a frente da casa [no início do filme]; nós vimos a lateral direita da casa onde ficava o carro estacionado [quando Juliana vai abrir o portão para Jorge sair com o carro]; nós vimos a lateral esquerda da casa, que é onde a entrada do serviço da casa se dá [quando Luísa vai procurar a carta "perdida" no lixo externo].*

O cenário, também constituinte da rede criativa do cinema e cúmplice da transmutação, é um dos fatores mais importantes da preparação para a filmagem. O objetivo do cineasta é fazer o público acreditar no universo criado por ele. Para tanto, todos os componentes dessa ficção - dos edifícios aos veículos, passando pela escada da sala e o protagonista - devem atuar em conjunto para contar uma história. Múltiplos nexos em permanente variabilidade funcionam de forma recíproca para formar o todo do cenário que forma o todo do filme. A filmagem

é um âmbito onde predomina a visualidade. Tudo o que está enquadrado pela câmera exerce um papel importante em mostrar quem são os personagens e o universo no qual eles estão inseridos.

A programação para a construção de cenários de filmes começa muito antes de se dar início à produção. Com o surgimento no roteiro, deve-se incluir descrições de todos os ambientes e locações que serão usados nas filmagens. A partir de então, muitas outras etapas são empreendidas até que se chegue ao cenário completo para dar início ao trabalho da câmera. A investigação é um detalhe importante na fase preliminar da elaboração de cenários, principalmente para filmes que se passam no passado ou no futuro – como é o caso da narrativa analisada aqui. A esse respeito, o diretor de arte, Marcos Flaksman, comenta: *A entrada da casa foi decidida, depois de bastante discussão, que seria pela porta da frente porque nós temos uma casa no exterior. Temos um primeiro andar, temos um segundo andar... as cenas se passam nesses lugares todos, simultaneamente. Nós achamos esse corpo de casa com dois pavimentos, mas o interior da casa é inteiramente reinventado. E é aí que está o negócio, nós não estamos fazendo demonstrativo. As pessoas recolhem coisas e vivem da maneira como elas querem viver, ou seja, é uma casa que não deveria possuir objetos que foram inventados após 1958 porque esse tempo não havia passado ainda, o resto estava valendo.*

Sobre essa averiguação, os grandes estúdios contam com pesquisadores em tempo integral para encontrar detalhes sobre a arquitetura da época, fotografias de arquivo e imagens artísticas de prédios e locais históricos. Diante dessas considerações, percebemos que o cenário é peça fundamental no processo de criação fílmica e pode atribuir significações dramáticas a cada cena. Não se pode deixar de colocar a importância de certos elementos constituintes dessa atmosfera ficcional que estão presentes no filme. Neste caso, enfatizamos a presença da escada que aparece constantemente durante as filmagens. Dentre os significados atribuídos à escada, universalmente, ela pode simbolizar as ascensões e decadências da vida:

Imagem 27 – Luísa lendo o as primeiro bilhete de Basílio

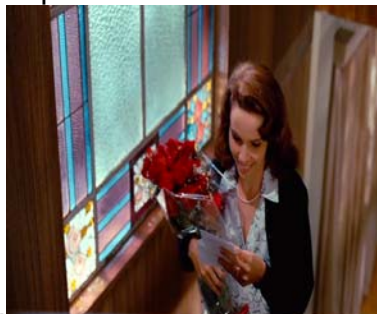
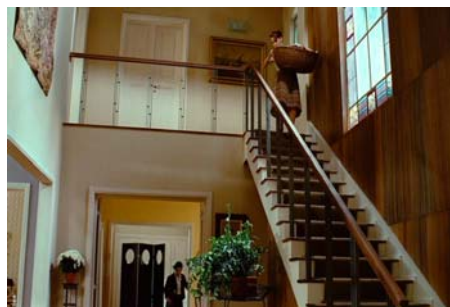


Imagem 28 – Luísa descendo com roupas sujas



Na imagem à esquerda, filmada em plano americano e ângulo *plongée*, é ilustrado o momento em que Luísa sobe as escadas lendo o primeiro bilhete de amor escrito pelo primo. A câmera a acompanha num movimento vertical para cima enfocando sua expressão de júbilo e paixão, ao subir as escadas com as flores. Ela se encontrava no auge da felicidade ao recomeçar o romance com o primo. O fato de subir as escadas, nesse momento da trama, sugere a ascensão ao encontro da felicidade, do amor, do sonho, como se estivesse subindo aos céus, às maravilhas da vida. Além disso, ela segura um buquê de rosas que também pode atribuir significados à tentativa de conquista de Basílio. Forma de presentear nas mais inúmeras ocasiões, principalmente as amorosas, a rosa tem o poder de conotar o amor, a paixão. Notamos que o diretor/produtor, no uso de suas atribuições, utiliza-se dos componentes do cenário junto aos artifícios da cinematografia para trazer, de forma intrínseca, o romantismo da narrativa queirosiana para a história audiovisual. É um dos pontos essenciais para o desenrolar da trama, pois foi neste momento que Luísa sobe as escadas para responder o bilhete do amante – bilhete que será descoberto posteriormente pela empregada. Assim, atestamos:

Na transmutação, o mesmo conteúdo, ou parte ponderável dele, transita de um texto a outro. Como se trata de dois textos estéticos, a íntima coesão entre este conteúdo, que permite o trânsito intertextual, e uma expressão diversa, que o atualiza, não pode senão relativizar os diferentes textos de algum modo (BALOGH, 1996, p. 41).

Já na imagem à direita, filmada em plano médio e ângulo *contra-plongée*, é ilustrada a decadência do mesmo personagem, sendo submetido a serviços domésticos por conta das chantagens de Juliana. Vemos Luísa no topo da escada com um cesto de roupas sujas a serem lavadas por ela mesma, enquanto

Juliana saía para passear. Luísa descia dos “céus”, da vida de conforto e autoridade para a difícil realidade atribuída antes à empregada. Do céu à terra; de patroa à empregada; da alegria à tristeza; do sonho à realidade.

Por meio da análise das imagens acima e dos depoimentos do diretor geral e diretor de arte, temos evidência que o cenário para esse filme foi construído com o objetivo de salientar a simbologia, a significação. Ele condiciona e, ao mesmo tempo, reflete o drama dos personagens. Esse elemento não exclusivo do cinema, além de dialogar com a arte teatral, utiliza sua linguagem para comunicar o que está além dos olhos do espectador, mas que, de forma subliminar, consegue transmitir a mensagem. Temos, assim, o processo de criação como ato comunicativo. Porém, para que esta comunicação aconteça, é preciso levar em consideração que outros fatores interdependentes estão inseridos nesse contexto relacional: atores, diretor de arte, objetos, construções, entre muitos outros. Por isso a necessidade de se pensar a criação artística como um encadeamento complexo, não se ater ao isolamento dos elementos, aos esquemas presentes na obra e, ao invés de descontextualizar suas relações, despertá-las. Nessa complexidade, um constituinte (signo) se interliga a outro que interdepende de outro. Um universo sógnico que se relaciona e entrelaça diversos pontos convergentes por meio de associações, combinações, seleções, formando um encadeamento:

O signo, como uma tríade está ligado, inevitavelmente, a outro signo que subsequentemente origina outro signo e assim por diante *ad infinitum*. Essa ausência de autonomia intrínseca ao signo determina a continuidade do universo sógnico (SALLES, 1990, p. 71).

As considerações postas pela autora conduzem à investigação de outra unidade indispensável para a arte cinematográfica. Além de dialogar com a pintura, o uso das **cores** no cinema, muito devido à evolução deste, tem se tornado cada vez mais um elemento psicológico e dramático da ação, bem como exerce uma função expressiva e metafórica. Na sétima arte, a cor (assim como a luz) possui duas funções básicas: colaborar para a sensação de veracidade e construir sentido. As cores também têm o poder de recuperar, alterar e recriar realidades, tanto no cinema quanto nas artes plásticas. A utilização de certas cores, em determinadas cenas, vai além da tentativa de tornar a sequência fílmica verossímil. Os recursos cinematográficos que se utilizam da coloração do conteúdo enquadrado na tela

possuem, muitas vezes, o poder de conjurar sentimentos e estabelecer atmosferas. É de praxe declarar que as cores quentes (amarelo, vermelho, alaranjado) podem estimular sensações de excitação, calor, movimento. Já as cores frias (azul, verde, roxo) são capazes de sugerir o sentimento de repouso, frieza, tranquilidade ou, dependendo do contexto, tristeza.

O uso das cores no cenário fílmico tem uma incumbência essencialmente psicológica. Em detrimento da beleza, deve ser significativa. Assim, a presença da cor adequada a certo elemento e contexto da sequência visualmente narrada torna-se expressiva e consegue transmitir mensagens que não poderiam ser transmitidas (ou pouco efeito surtiria) sem a intervenção da cor. Nesse sentido, a cor deve ser aplicada em missão de seu espírito dramaturgico para não correr o risco de empobrecer a narrativa fílmica, pois:

A expressividade de uma cor dependerá das funções que desempenhe. Quando entra em combinações com outras cores, cada uma recebe dessa combinação determinadas funções espaciais, favorecendo a lógica das formas. O valor exato de uma cor é relativo e depende do contexto colorístico (TISKI-FRANCKOWIAK, 2000, p.151).

O sistema dentro do universo cinematográfico é formado gerando significados, transmutando formas e, em consequência disso, recriando a realidade. Nesse contexto, a aplicação das cores em determinadas cenas tem o poder de engendrar sentimentos, sensações e reflexos sensoriais, pois cada efeito visual que elas provocam, resulta em determinada vibração em nossos sentidos e pode exercer o papel de estimulante ou perturbador na consciência, na emoção, nos impulsos e desejos do receptor, como podemos ilustrar:

Imagem 29 – Luísa acordando



Imagem 30 – Jorge chora sobre a esposa morta.



A imagem à esquerda remete à manhã seguinte à primeira noite de amor entre Luísa e Basílio, após o reencontro. Ela acorda radiante e ainda mais apaixonada pelo primo. O personagem é filmado em *plongée* e a cena conota paixão e felicidade por meio das cores utilizadas no cenário. Observamos que as cores predominantes são em tons de rosa, o que, universalmente, sugere o sentimento de sedução e prazer. Percebemos que Luísa se posiciona bem no meio da cama, como se esta fosse só dela, como se o marido não fizesse mais parte de sua vida, como se ignorasse o casamento. Observamos, ademais, a estampa do papel de parede do quarto de Luísa, também em tons predominantes de rosa, o que insinua que a vida do personagem, naquele momento, tornara-se “flores”, que a felicidade amanhecia com ela, que a paixão se alimentava a cada manhã.

Em contrapartida, na imagem à direita, vemos a cena filmada em preto e branco. Recordando a origem do cinema, essa combinação de cores acabou se tornando recurso da linguagem fílmica, podendo atribuir significados. No que diz respeito à referida filmagem, após muitas tentativas de diagnósticos e tratamento, Luísa não resiste aos sintomas e falece nos braços de Jorge. A cena é filmada em plano médio americano e, à medida que a câmera se aproxima, o cenário vai perdendo a cor, até ficar em preto e branco. Tal recurso transformador de cores propõe a conotação de que a vida de Jorge perdia o brilho, a vivacidade, uma fase negra se aproximava do dia a dia do personagem e a desgraça passa a dominar a trama. Mais uma vez deparamo-nos, dentro do contexto da linguagem aqui estabelecida, com a concepção de rede concatenada à dinamicidade e transformação: luz, câmera, cores, cenário, atores, diretor de arte, artifícios, etc, entrelaçados em uma única tomada de decisão, cada um em sua função que se mostra interconectada gerando, assim, o significado da cena como um todo.

A constante demanda pela inovação nas produções fílmicas colabora com a reformulação incessante da linguagem fílmica e seus componentes. Juntamente à evolução da sétima arte, tal linguagem sofre mutações e gera um sistema gradativamente complexo, com diversas possibilidades de aplicação, em decorrência dos vários códigos que a constituem. É por meio dessa linguagem, composta por inúmeros signos interdependentes, que se constroem as narrativas. As histórias representadas no cinema são traçadas por meio da combinação dos elementos que compõem a linguagem.

Para uma efetiva utilização das cores na construção de sentido no cinema, são utilizados significados já existentes ou se elaboram outros através da relação com os demais elementos da cinematografia. Qualquer movimento está vinculado a outros e a cada qual é atribuído um significado que, quando associados, são pactuados, ajustados. Observamos que, quando a cor não é mais utilizada somente para estabelecer realismo às cenas, passa-se a executá-la como um código gerador de conceitos. Não só sua presença, como também sua ausência (como foi o caso da tomada em preto e branco), em concomitância com outras cores, estimulam a imaginação e a interpretação do espectador por meio dos símbolos produzidos pelo ser humano, através de suas experiências.

Enfim, segundo Salles (1998, p. 100), “o processo de criação é visto aqui como seleção de determinados elementos que são recombinações, correlacionados, associados, e, assim, transformados de modos inovadores.” Abordando de forma peculiar apenas um elemento dos considerados não específicos do cinema, vê-se o verdadeiro escopo de sua existência, bem como a significância da relação com os demais elementos. A cor, o cenário, o figurino/vestuário e a luz/iluminação são componentes que contribuem significativamente para a criação de impressões e acepções nas cenas fílmicas. Multifacetados em suas funções, esses pontos, conectores e conectados entre si, conseguem reter a concentração do espectador no que está sendo representado na tela; valorizar ou minimizar ações e objetos; exibir aspectos físicos e/ou psicológicos de personagens tal como suas relações sociais, além de proporcionar realismo às cenas.

Diálogos de gêneros múltiplos são agentes dos aspectos comunicativos e responsáveis pela tessitura das redes dos processos de criação. Presentes em todos os processos, essas interações são utilizadas de modo coordenado. A obra cinematográfica não demarca sua materialização a uma única e deliberada linguagem. O drama, a videografia, a música dentre tantos outros integrantes do produto se combinam, originando uma obra considerada híbrida. Assim, nos defrontamos, mais uma vez, com o sucessivo movimento de tradução, colocada, aqui, como transmutação de diferentes linguagens. No caso do cinema, observamos que a trajetória criativa não é constituída somente por meio de imagens em movimento que narram uma história, já que “para recriar visualmente o clima em que os fatos acontecem, ela (a tradução) precisa tornar mais evidente e simplificada

a compreensão dos laços causais , espaciais ou temporais.” (TESCHE, 2003, p. 148) Existe a interposição de códigos distintos em momentos, atuações e utilizações inúmeras, que formam o tecido complexo desse processo em toda sua coletividade.

Muito além do roteiro transcodificado, detectamos que a produção fílmica, o figurino, a maquiagem, o trabalho da câmera e outros variados elementos que anteriormente descrevemos, são capazes de nortear a investigação do processo criativo no cinema, neste caso, por meio da transmutação de formas. A junção dos elementos responsáveis pela realização de um filme transmutado vai além de documentos de processo físicos. Componentes digitais como as imagens, o DVD com bônus e toda a tecnologia e artifícios vigentes no uso da linguagem do cinema podem auxiliar na investigação, dizer muito sobre a obra, como também sobre o diretor/produtor.

4 ROTEIRO: DO PAPEL ÀS TELAS

Com o avanço e desenvolvimento dos estudos genéticos, o manuscrito literário cedeu espaço a outras formas de verificação sobre como um texto de todo e qualquer jaez chega ao seu final. O termo manuscrito já não era suficiente para abarcar as diversas possibilidades de investigação da gênese de uma obra e a obra literária mostra-se hoje como apenas o início desses estudos. Para abranger os estudos genéticos, Cecília Almeida Salles acrescenta ao termo *manuscrito* a expressão *documentos de processo*, já que muitos outros documentos podem ser analisados além dos rascunhos. Estamos falando de desenhos, esboços, esquemas, copiões e outros. O texto literário concede vasto lugar a outras obras nos seus mais diversos gêneros tais como teatro, música e cinema. Mostramos, agora, o roteiro como documento de processo para a obra cinematográfica que compõe essa rede de criação. O conceito de redes da criação da obra de arte mostra o tecer do filme que se processa das mais diversas formas e os mais inusitados elementos dessa arte coletiva.

Antes de partirmos para a análise do roteiro escrito, material fornecido pela assessoria de Daniel Filho, é importante que façamos um apanhado sobre a teoria desse elemento indispensável para a realização de um filme. Os “rastros” da criação possibilitam que o geneticista acompanhe, por meio de documentos de criação, grande parte do andamento da obra desde seu início até o seu, podemos dizer, “primeiro final”³². É por meio desses passos que identificamos, por exemplo, um corte de cena, uma edição de filmagem, uma mudança de diálogo ou de qualquer outro gênero de texto dentro do roteiro, enfim, o devir da obra cinematográfica.

Em se tratando de roteiro fílmico, Field (2001, p. 2) o define como uma “história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática.” É por meio dele que o criador estrutura, “esqueleta”, projeta o seu trabalho, dando vida à narrativa contada em tempo real. Temos a história como um todo, composta por suas partes (ação, personagens, cenas, sequências, etc) que

³² Dizemos primeiro final calcadas nos pressupostos da Crítica Genética contemporânea que colocam a obra de arte como um “gesto inacabado”, podendo ser recriada quantas vezes forem a quantidade de recriadores. Exemplo disso está no filme em estudo: o primeiro texto foi uma obra literária de um autor português, a segunda (re)criação foi uma adaptação desse texto para uma minissérie televisiva e, agora, nos deparamos com uma terceira versão da mesma obra, desta vez, na forma de um filme.

pode ser lapidada pelo roteirista e/ou diretor. Parte daí um dos motivos de o roteiro participar da gênese da criação cinematográfica. Nesta pesquisa, enfocamos este documento de processo em sua forma transmutada. Embora já tenhamos feito algumas colocações sobre a adaptação, no início deste trabalho, enfocamos, agora, tal tradução para a roteirização.

A adaptação cinematográfica oferece diversos subsídios no que diz respeito aos estudos da gênese da criação. Em uma obra fílmica, a história pode ser adaptada de várias fontes, dentre elas, músicas, poemas e romances. De início, pode-se pensar que se trata de um trabalho ameno, comparado à criação de uma história totalmente original. Todavia, “adaptar uma história tirada de outra fonte em geral exige mais habilidade e maior compreensão do veículo cinematográfico do que criar uma história nova” (HOWARD; MARBLEY, 1996, p. 36).

Assim, muitas vezes, ao nos depararmos com uma obra transmutada de uma narrativa literária, por exemplo, temos a impressão, ou a absoluta certeza, de que “não era assim o original”. Por quê? Nem tudo pode ser transmutado, somente aquilo que vai instigar, envolver, prender a atenção do receptor é que será viável adaptar. Deve-se ter a consciência de até onde se pode e se deve cumprir com a fidedignidade da obra original. “Se a tradução é uma forma, a traduzibilidade deve ser essencial a certas obras” (BENJAMIN, 2008, p. 67). Acontecimentos que demoram anos, meses, em um romance, se tornam bem mais interessantes ao ocorrerem em um mesmo dia, em um filme. Ao recriar uma obra, por meio da transmutação, é importante que se tenha um constante contrabalanço entre a fidedignidade à primeira versão e a necessidade do drama, da intensidade e compreensão da nova releitura que nasce:

Quando você adapta um livro ou romance em roteiro tem que considerá-lo um roteiro original, baseado em outro material. Você não pode adaptar literalmente um romance e fazê-lo funcionar [...]. Quando você adapta um livro em roteiro, tudo o que precisa usar são os personagens, eliminar outros, criar novos incidentes ou eventos, talvez alterar a estrutura inteira do livro (FIELD, 2001, p. 151).

O roteiro, seja ele o próprio texto na sua “primeira versão” ou inspirado, ao ser transcodificado de outra fonte, deve ser representado na tela como algo real para o espectador. Lembramos que uma das características principais do cinema é a sensação da veracidade. “Os atores são as personagens, os lugares e

fatos parecem tão reais quanto o cineasta consegue fazê-los reais” (HOWARD; MARBLEY, 1996, p. 38). Dentro de tais considerações, traçamos a pertinência de estudar o roteiro como um dos documentos do processo criativo nesta arte coletiva (cinema). Ele pode ser considerado o elemento que dá início à trama; a “espinha dorsal” de todo o conflito e resolução que estão por vir; o vir a ser da arte que tocará as emoções dos mais diversos indivíduos, pois:

Ao inserir o roteiro no processo de criação cinematográfico, nos afastamos, primeiramente, dos embates diante dos limites da palavras em relação à imagem. Roteiros são feitos, sim, de palavras (são artefatos verbais), mas, nos diálogos, encontramos a palavra escrita preparando-se para a oralidade, e, nas descrições de cena, nos deparamos com palavras que engendram imagens, ou seja, fortemente carregadas de visualidade (SALLES, 2010, p. 172).

Mais que fazer da adaptação um dos passos da gênese da criação cinematográfica, é fazer a recriação “funcionar” e, para que isso aconteça, o público deve se manter na poltrona, prestar atenção ao enredo, preocupar-se com o desfecho, com os personagens, com os fatos e acontecimentos, ou seja, é preciso que o espectador participe da história contada em tempo real. Se o tradutor não tiver essa preocupação e o público se mostrar desinteressado, insensível, as chances de se acabar com a trama cinematográfica são quase certas. O drama deve gerar impacto sobre o público, gerar uma reação emocional dos espectadores para poder existir.

Howard; Marbley (1996, p. 71-74) defendem que para manter a participação do público e criar a reação de emoções da qual o drama depende, é preciso trabalhar a incerteza (na plateia), seja ela sobre um futuro imediato ou sobre o desenrolar da trama. Outro meio de conquistar essa participação, segundo os autores, é gerar o sentimento “esperança *versus* medo”. A partir do momento em que a plateia começa a torcer por certos eventos e, simultaneamente, a temer outros, sem saber para que lado a história tomará seu rumo, estará respondendo positivamente, por meio da incerteza, aos anseios do diretor/roteirista. Para que tais estratégias (incerteza / esperança *versus* medo) atinjam o objetivo do roteirista, acima de tudo, é preciso que ele trabalhe para que os espectadores simpatizem com um ou mais personagens principais e, na sequência, para alcançar a dualidade “esperança *versus* medo”, é preciso deixar que eles saibam o que pode acontecer

na história, mas nunca o que vai acontecer, ou seja, trabalhar a curiosidade. Logo, para conquistar a participação do público é necessário lançar a antecipação das probabilidades de acontecimentos no filme. Antecipar o que pode ou não acontecer é uma situação informada pelo roteirista. Isto é, se a plateia ignora os perigos e benefícios que podem surgir no filme, ela também é incapaz de antecipar o que pode ou não ocorrer, o que pode causar desinteresse pela história representada.

O segredo para que os elementos do roteiro, tais como as cenas individuais e a história como um todo, estejam de acordo com o anseio do roteirista, está no fato de se ter conseguido conquistar, na plateia, essa mistura de sentimentos, conhecimento e crença. Para tanto, essa mixagem tem de existir no papel, no roteiro. Se não houver uma consideração quanto a esse relacionamento com o público na fase de roteirização, seja em uma adaptação ou em uma história absolutamente original, a falha na produção do filme pode ser dada como certa.

Podemos dizer que não há uma forma absolutamente fixa de roteiro. Cada roteirista utiliza sua criatividade e um processo diferente de outros. Cada roteirista lapida sua narrativa ancorado em diversos focos, conforme a intencionalidade própria ou segundo o diretor solicita. Como o filme é um meio visual com a função de dramatizar um enredo básico, ele trabalha com fotografias, imagens, fragmentos de filmes e o “roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática” (FIELD, 2001, p. 2). No caso da transmutação fílmica, mais precisamente a que investigamos, tal arcabouço deve respeitar algumas especificidades, já que a intenção do diretor, como pudemos comprovar diante de seus depoimentos para o *making of*, era manter a essência do autor português. Nesse caso, o texto original é:

Uma referência que deve ser mantida para que não se perca a intertextualidade entre as duas narrativas. É um prototexto a partir do qual se monta o roteiro que delinea as tomadas que vão compor a cadeia de unidades expressivas (planos) que se articulam e se unem entre si mediante a montagem (TESCHE, 2003, p. 159).

Alguns elementos que trilham o caminho para um bom roteiro tais como: o assunto a ser tratado; a criação e a construção de um personagem; os inícios e finais das narrativas; a apresentação; a sequência; o ponto de virada da trama (*plot point*); as cenas; a construção, escritura e forma do roteiro; questões de adaptação e outros são listados e explanados por Field (2001, p 11-133). Tais

elementos transformam a estrutura dramática literária em uma narrativa fílmica, em uma representação plausível da realidade.

O **assunto** abarca o roteiro. Quando se fala em assunto, fala-se em ação e personagem, sendo a ação aquilo que acontece e o personagem o ser passivo da ação, ou seja, o roteiro é, basicamente, alguém em determinado lugar, vivendo certa situação. A base de todo roteiro é a dramatização entre ação e personagem. A partir daí, para se obter um bom roteiro, é necessária a expansão do assunto de que trata o roteiro: a materialização das ações; a concentração nos personagens; a acentuação dos detalhes, que levam ao ampliar do enredo.

Os fatores citados dão margem à **criação e construção do personagem**, isto é, à essência fundamental do roteiro. Sem o conhecimento do(s) personagem(s) é quase impossível escrever sobre a trama, traçar reflexões em torno de sobre quem é a história, quem é o protagonista ou antagonista ou coadjuvante da narrativa, características físicas e psicológicas destes, enfim, criar elementos vivos, pessoas com quem se possa relacionar, identificar ou projetar, criar um contexto para elas. Todo personagem dramático deve interagir de forma que transmita a profundidade de campo, a representação fiel da realidade, interagir para alcançar sua necessidade dramática, interagir com outros personagens e consigo mesmo.

Para a nossa pesquisa, lidamos com personagens (re)criados e, para tal reinvenção, existe todo um processo. É necessário (re)criar também um contexto para ele e, em seguida, complementar esse contexto com conteúdo, definindo sua necessidade. Tomemos, como exemplo, Basílio: o que ele queria alcançar, realizar, conseguir, durante a história? Enfim, para criar e construir o personagem, o roteirista deve ter em mente que a sua “criação” precisa ter ponto de vista, atitude, personalidade, comportamento e, antes de mais nada, segundo Comparato (1983, p. 64), a “adequação do personagem à estória”. Como Basílio já fora criado por Eça de Queirós, a Daniel Filho coube transportar os demais elementos como as características físicas, o contexto sociocultural e o espaço-temporal.

Da mesma forma, deve-se pensar em qual a melhor **maneira de se começar** um roteiro: Mostrar um personagem em uma ação dramática? Localizar o espectador quanto ao espaço geral da trama? Exibir uma música que retrate pistas do filme? Assim, depara-se também com questões sobre **como terminar a história**, como ela será resolvida: Casamento ou divórcio do casal principal? O vencedor é o

protagonista ou o antagonista? Sobrevivência ou morte do personagem? Qual final vai satisfazer, intrigar, envolver o espectador? Qual é a resolução do roteiro? Finais e inícios devem se relacionar e os profissionais do roteiro asseveram que, antes mesmo de começar a história, é preciso que se saiba o final. Não pode haver pontas soltas. A resolução dramática se dá em termos de ação e personagem e há as respostas para todas as perguntas lançadas durante a trama, isto é, a história se apresenta de forma completa. Como o produtor do Primo Basílio já possuía a história que queria mostrar, cabia a ele descobrir quais os pontos principais dessa história deveriam ser mostrados na essência, já que “a tradução toca fugazmente e apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido do original, para perseguir, segundo a lei da fidelidade, sua própria vida” (BENJAMIN, 2008, p. 79).

O que é muito importante, também, para um bom roteiro, é a **apresentação**. O roteirista deve introduzir os componentes desde o princípio. Os primeiros dez minutos do filme, ou aproximadamente as primeiras dez páginas do texto dramático, são os que “capturam” o receptor, os que o fazem saber o que se passa imediatamente, os que podem levá-lo a ficar até o final da sessão de cinema. A informação da história é apresentada de forma visual. O leitor é informado sobre quem é o personagem principal, sobre a premissa dramática, ou seja, sobre do que o filme trata, sobre as circunstâncias que circundam a ação. É essa premissa que estabelece a direção do roteiro.

Interligada à apresentação, a **sequência** fílmica assume um grande papel na composição de um roteiro. Ela integra uma série de cenas conectadas por uma ideia ímpar. É responsável pela coesão e, conseqüentemente, coerência da trama, podendo ser considerada o elemento mais importante desse documento de processo. É na sequência que encontramos uma espécie de sistema cujos elementos estão individualmente relacionados para formar um todo, o todo do enredo cinematográfico. Nesse sistema estão relacionados ação, personagens e premissa dramática formando a interligação de uma única ideia com início, meio e fim já estipulados.

É também a sequência, que leva ao **plot point** (ponto de virada), que, nas palavras de Field (2001, p. 97), é “um incidente, ou evento, que ‘engancha’ na ação e reverte noutra direção”, isto é, o que instiga o espectador, retém seu entusiasmo, causa a curiosidade sobre o desfecho da narrativa. É tamanha a importância desse elemento para o roteiro que Comparato (1995, p. 476), o define

como a "espinha dorsal dramática do roteiro; núcleo central da ação dramática". Os *plot points* do roteiro movem a história, ancoram o enredo e conduzem à resolução da trama. O conhecimento e o domínio desses pontos de virada são condições substanciais para se obter um bom roteiro. Tais pontos podem ser considerados as bases no final de cada ato da ação dramática. Eles mantêm tudo no lugar, com coesão, com conexão. Sinalizam, mostram metas, objetivos e fazem com que o espectador espere ansiosamente pelo fim da história. Notamos, ao assistir ao filme aqui estudado, que os *plot points* da narrativa foram sabiamente escolhidos pelo diretor. O final da história é inquietamente esperado, principalmente por aqueles que já conheciam a obra original e queriam saber se o final fora mudado ou não. Os cortes que ocorreram, após as apresentações-teste do filme, foram em prol da síntese e da ansiedade do espectador para se inteirar de cada momento instigante que estava por vir. Daniel percebe, com estas primeiras exhibições, que culturalmente os brasileiros se mostram cada vez mais ansiosos, devido ao ritmo de vida gradativamente acelerado. Dessa forma:

Eis algumas questões efetivamente novas que podemos acrescentar a uma teoria da tradução: o ato de traduzir é uma compenetração na cultura do outro, mas uma compenetração dialógica na qual a *interpretação criadora* não renuncia a si mesma, mas mantém suas peculiaridades, sua individualidade como marca de sua própria cultura, que usa de seus infinitos modos de dizer para recriar o espírito do original, trazer, do modo mais próximo possível do original, as formas de ser do outro, dando-lhe o colorido específico de sua cultura nacional (BEZERRA, 2012)³³

A **cena**, como todos os elementos aqui descritos, pode também contribuir para a feitura de um bom roteiro. Ela é um elemento isolado desse documento de processo que, além de todo o apelo imagético que engendra, consegue levar a história adiante. Dizemos elemento isolado porque cada cena está num conjunto de planos situados numa unidade de tempo e espaço, ou, como Aumont e Marie (2003, p. 45) atestam, "ela é um segmento que mostra uma ação unitária e totalmente contínua sem elipse e sem salto de um plano a outro". Confirmamos isso pelo seguinte fato: pensemos em um filme qualquer. O que nos vem à mente? O filme todo? A história toda? Ou apenas uma ou algumas cenas,

³³ Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142012000300007&script=sci_arttext. Acesso em 16/07/2015

aquelas que mais marcaram a narrativa diante da nossa ideologia, opinião ou emoção? Basta responder a essa questão para apreendermos as reflexões feitas sobre esse elemento do roteiro, elemento este que não deixa de subsidiar as considerações vigentes no que diz respeito ao processo criativo cinematográfico. Afinal, as partes isoladas precisamente deverão ser articuladas com as outras partes da obra em uma acepção de rede. É a totalidade, o conjunto, o fluxo da obra que nos toma e instiga. No processo criativo, por meio da tradução, diante de todos esses elementos, somados à inspiração do autor, o roteiro é, paulatinamente, construído. Quando são estabelecidos e decididos sobre as transcrições do assunto, personagens, início e fim, pontos de virada, as cenas, enfim, a estruturação do roteiro, constrói-se o paradigma e então o roteirista já sabe o que escrever:

No que tange à adaptação, será que seria utilizado esse mesmo método na composição de um roteiro? Detectamos, através das reflexões anteriores, que adaptar qualquer gênero textual ou audiovisual para um roteiro é o mesmo que produzir um material original. A obra cinematográfica, quando adaptada de outro gênero, neste caso, o narrativo literário, torna-se uma obra independente para o espectador. Ele não sentiu necessidade de ler o romance queirosiano para compreender o filme de Daniel Filho. Porém, na investigação vigente, esta independência já não se trata mais de um processo dialógico e sim de uma leitura e releitura da obra original, feitas pelo diretor e roteirista, para lapidar e colocar em filmagem a trama como uma nova obra. A transmutação é a transposição de um meio para outro, é a habilidade de transformar estruturas, funções e formas, traduzindo-as e produzindo uma melhor adequação ao contexto de produção. Ao transpor um romance para um filme, como é o caso do nosso objeto de estudo, o que ocorre é a troca de uma forma por outra, a tradução, a estrutura narrativa literária pela audiovisual fílmica. É um roteiro baseado em outro material que recria o original e norteia a investigação do processo genético dessa nova obra:

No momento em que as histórias saíram dos livros e foram inseridas em outro ambiente literário, ganharam novos significados: as recombinações oferecem novas possibilidades de obras. O inacabamento é assumido, de modo mais radical, pelo grande projeto literário que seduz este escritor. Estamos diante de um projeto que prevê expansão: um romance em processo (SALLES, 2006, p. 165).

Todavia, o que se tem ainda é a construção de um roteiro original, por se tratar de mídias diferentes. Uma adaptação apenas se inicia no romance, no conto, na música, que são apenas os pontos de partida. Na tradução de um romance, não se é obrigado (nem possível) manter a fidedignidade ao material primitivo. No entanto, traduzir uma obra provinda “de outra fonte em geral exige mais habilidade e maior compreensão do veículo cinematográfico do que criar uma história nova” (HOWARD & MARBLEY, 1996, p. 36). O roteiro adaptado está passível de inserções, amplificações, como também pode sofrer cortes, omissões, elipses. Cada detalhe do roteiro a ser transmutado deve ser estudado para avaliar o que será profícuo para o ressurgimento de uma outra obra, que deve ser independente do texto original. A esse respeito:

Quando você adapta um livro ou romance em roteiro, tem que considerá-lo um roteiro original, baseado em outro material. Você não pode adaptar literalmente um romance e fazê-lo funcionar. [...] Quando você adapta um livro em roteiro, tudo o que precisa usar são os personagens principais, a situação em um pouco – não tudo – da história. Você pode ter que acrescentar novos personagens, eliminar outros, criar novos incidentes ou eventos, talvez alterar a estrutura inteira do livro (FIELD, 2001, p. 151).

A adaptação cinematográfica pode ser discutida em várias dimensões. Sabemos que toda narrativa de ficção repousa na construção de um espaço, onde alguma coisa pode acontecer e, de uma ação, organizada em enredo que se desenvolve colocando os personagens em conflito no decorrer de um determinado tempo. A sucessão dessas ações é feita por meio de um discurso, da voz perceptiva de um narrador, que forma uma sucessão de enunciados sequenciais.

4.1 TEXTO NARRATIVO LITERÁRIO X TEXTO NARRATIVO DRAMÁTICO

O percurso de criação por meio da tradução é assinalado pelo seu desenvolvimento e inserção de novas formas de expressão, linguagens e tecnologias que se cruzam e se equivalem. As esferas ficcionais, temáticas, as técnicas de produção e criatividade artística são componentes estruturadores tanto do discurso literário quanto do cinematográfico. A multiplicação de linguagens em um mesmo texto gera efeito de unidade e produz os sentidos à arte contemporânea.

Porém, vale lembrar que para esta tradução, dois tipos de texto foram utilizados: o narrativo literário e o narrativo dramático.

Na existência humana, nos planos biológico, psíquico e cultural, como também em foro individual ou social, a temporalidade está necessariamente na situação do homem, havendo uma profunda reciprocidade entre os fundamentos temporais e narrativos:

Com efeito, todos os homens produzem na sua vida quotidiana um número indefinido de textos narrativos, isto é, textos em que contam, em que relatam seqüências de eventos de que foram agentes e/ou pacientes ou de que tiveram conhecimento como testemunhas presenciais ou como leitores ou como ouvintes de outros textos. No âmbito de sua vida privada [...] o homem não pode deixar de produzir textos marcados pela narratividade (AGUIAR E SILVA, 2002, p. 200).

Existe a distinção entre os textos narrativos naturais, que têm sua realização na vida quotidiana, e textos narrativos artificiais que se apresentam na peculiaridade de contextos de enunciação. Assim, o texto narrativo literário é classificado como um subconjunto do conjunto dos narrativos artificiais. O último recurso de narratividade mencionado possui sua característica fundamental no narrador e no relato de uma seqüência de eventos de ficção que tiveram origem em agentes também ficcionais, inseridos no espaço de um mundo possível. A totalidade dos objetos, ou seja, a representação de uma esfera da realidade da vida está representada pelos mecanismos valorativos – que têm a função de indicar e justificar, de modo explícito ou não, a razão de ser da narrativa.

Além disso, o romance é regido pelo desejo do romancista de construir um universo possível que apresente uma clara independência em relação ao autor - mesmo porque existem certas exigências substanciais na elaboração do romance. Assim, nessa modalidade de narrativa deve haver a peculiaridade de um mundo com atuantes heterogêneos em função da polaridade precisa entre o autor textual e o texto narrado. Sendo o texto narrativo uma representação sequencial de eventos, apresenta o tempo como relevante elemento estrutural, podendo ser cronológico, concreto ou histórico. Obviamente, essa narratividade deve ser realizada num espaço físico e social, sempre interconectado com o tempo. Tal especificidade e funcionalidade que o tempo e o espaço executam no texto narrativo é o que o diferencia do texto dramático. O texto dramático tem como característica

principal a dissimulação e a ocultação do autor textual em relação aos atuantes e receptores da trama, embora possa haver uma manifestação do autor em certos textos desse tipo.

Na visão aristotélica, detecta-se no drama o narrador como personagem, de modo que a atuação dos integrantes da trama, no decorrer da ficção, execute a narração. Todavia, a partir da segunda metade do século XIX, o texto dramático tem sofrido um progresso considerável que adota um narrador-comentador que atua no drama com apresentações, explicações e críticas da fábula e personagens. Isso acontece em romances de Machado de Assis, que opina, conversa com o leitor e até toma parte da trama como em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

A caracterização estrutural do texto dramático se dá por ele ser constituído por um texto principal ou as réplicas - atuações linguísticas dos personagens – e por um texto secundário denominado como didascálias, que se refere às indicações de cenas. A interligação dos dois textos mencionados remete aos personagens e ao cenário, duas categorias do plano cênico do texto dramático. Como constituinte estrutural do texto dramático apresenta-se também a dialógica. No texto em discussão, os elementos da narratividade e descrição se sucedem somente se integrados na estrutura dialógica, que é a interação verbal entre os personagens, também denominado discurso performativo.

Também é importante destacar a saturação de elementos dêiticos que o texto dramático apresenta. Esses elementos são unidades linguísticas que funcionam semântica e pragmaticamente pela referência que fazem ao enunciador, aos seus interlocutores, à situação comunicativa intratextual e às coordenadas de tempo e ação. O texto dramático é um texto literário, podendo ser concretizado por meio da leitura e da representação. É um texto espetacular desarticulado das características comunicacionais comuns aos textos literários-padrão. Assim, na transmutação de formas, deparamo-nos com dois tipos de textos que se retroalimentam no ressurgimento de uma nova obra:

Ao produzir leituras dialógicas entre filmes e narrativas ficcionais pretende-se ampliar o conceito de leitura, redimensionar a função do sujeito leitor, dinamizar e atualizar as formas de aquisição dos conhecimentos literários e percorrer um caminho de interdisciplinaridade (PALMA, 2004, p. 12).

Ainda sobre o texto dramático, ele é produzido pelo seu emissor que se identifica com o autor textual. Porém, esse emissor dramaturgo não pode destinar sua mensagem ao receptor/espectador de forma imediata e direta. No texto narrativo, encontra-se a totalidade dos objetos. Já no dramático, detecta-se o movimento total da ação. A interação do homem com seu meio físico, histórico e social é representada, pelo texto narrativo, relevando o meio, as coisas e as instituições componentes da vida quotidiana. Essa representação acaba por retardar a ação, permitindo apresentar a plenitude da vida mediante a figuração da totalidade dos objetos. No drama, a vida como um todo, ou, de forma universal, também é visada pela representação, todavia, isso é executado por meio de ações humanas, ou o movimento total. Tudo deve ser mostrado por meio de atuações. Assim, no texto dramático, o tempo da ação é condensado, o espaço rarefeito de forma relativa, preservando somente os elementos essenciais para a eficiência na tradução. Ao analisarmos as linguagens literária e fílmica, podemos expor a correlação articuladora dessas duas formas de manifestação que, do mesmo modo, as distingue: ambas estão integradas à unidade básica do modo narrativo, todavia preservam a natureza específica de sua linguagem de que resulta a narrativa literária ou a fílmica. A linguagem utilizada no cinema é sincrética, ou seja, ela é integradora de numerosas linguagens podendo mesclar som, imagem em movimento e palavras. Ainda classificamos a linguagem cinematográfica como *scripto* (que diz respeito ao mundo especial da significação) resultando em uma linguagem audio-scripto-visual:

A linguagem audio-scripto-visual é polissintética e integradora. É polissintética porque, como todas as linguagens aglutinantes, reúne diversas linguagens, de forma a que não possam separar os seus diferentes elementos individuais, os quais ganham todo o seu sentido nesse conjunto. Cada uma das linguagens pode ser utilizada em complementaridade da outra.³⁴

Para a continuação de nossa análise, apresentamos a diferença entre o código literário e o cinematográfico. Umberto Eco em sua obra *A estrutura ausente*, esclarece que o código literário está relacionado a uma comunicação ao nível de determinadas regras narrativas, por exemplo, a caracterização de personagens com traços marcantes e essenciais, físicos e psicológicos para

³⁴ Texto transcrito do livro “A era de *EMEREC*” de Jean Cloutier, Ministério da Educação e Investigação Científica – Instituto de tecnologia Educativa, 1975.

engendrar uma imagem no leitor e, a criação de uma série de ações que gerem uma atmosfera de suspense em relação aos acontecimentos futuros da narrativa para aumentar a tensão e fazer com que o receptor dê continuidade à leitura. O código cinematográfico diz respeito à reprodução da realidade com o auxílio de aparelhos cinematográficos, isto é, a caracterização de personagens, tanto física quanto psicologicamente. Tal reprodução é mostrada pela câmera e recursos da cinematografia e o suspense da obra se dá a cada cena pela tomada de decisão do diretor do filme. Assim,

[...] em todo caso já estamos no círculo determinante dos códigos, e o filme não mais se manifesta aos nossos olhos como a representação milagrosa da realidade, mas como uma linguagem que fala outra linguagem preexistente, ambas interagindo com os seus sistemas de convenções (ECO, 2005, p. 144).

O cinema, diferentemente de outros códigos, apresenta um código de três articulações: figuras combinando em signos, não sendo parte, todavia, do significado destes; signos que se combinam em sintagmas e, por fim, elementos “X” que surgem da combinação de signos (os que não fazem parte de seu significado). Assim, o sentido da atribuição de uma tríplice articulação ao cinema é que as articulações são introduzidas em um código para que possam transmitir o máximo de acontecimentos possíveis com o mínimo de elementos combináveis. A contribuição disso é que a riqueza contextual que o cinema possui faz dele um tipo de comunicação mais rico que a própria fala, já que os diversos significados não ocorrem ao longo do eixo sintagmático e sim aparecem presentes em conjunto e reagem alternadamente, fazendo com que surjam diversas conotações.

4.2 O NARRADOR NA TRANSMUTAÇÃO

No que diz respeito à narração da história na recriação do romance ao filme, não mais contamos apenas com sujeitos físicos ou fictícios. Contamos com a câmera. É este instrumento que consegue narrar, de forma dramática, por meio da amostra de imagens em movimento e som, a história transmutada. O narrador exerce papel substancial, tanto para uma obra literária, quanto para a realização de um filme. Para definir o exercício do narrador, basta expor que ele é o elemento interno à narrativa que conta a história de modo a apresentar e explicar os fatos que

ocorrem no tempo, além de introduzir personagens. O narrador³⁵, bem como personagens e outros elementos da narrativa também são fictícios, considerados como uma criação linguística do autor, e, no caso da tradução, tal criação conta com o auxílio da tecnologia, por meio dos artifícios oferecidos pela linguagem cinematográfica, mais especificamente, pela câmera de filmagem.

Ao contrário do que se pode pensar, é o narrador, e não o autor, que interage com o receptor no processo da transmissão da narrativa. Na busca do sentido dessa nova obra que surge (o filme *Primo Basílio*), o tradutor teve que buscar a narratividade de forma que sua mensagem fosse transmitida com a essência do texto original. O primeiro ponto a ser considerado pelo criador que pretende transmutar uma obra de ficção é que essa tradução não trabalhe totalmente com significados, mas também com sentidos, tal como a própria literatura. A tradução pode ser considerada como “uma representação do sentido” (MESCHONIC, 2010, p.57), já que pertence ao âmbito do discurso e atua como linguagem.

Assim, o papel do narrador é relatar, dentro da linguagem transmutada, aquilo que o autor escreveu. Pode-se considerar o narrador como o elemento estruturante narrativo mais próximo do ouvinte, por ser aquele que conduz os acontecimentos em relatos. Ele possui a importante função de definir o foco narrativo da história, a partir do seu ponto de vista. Desse modo, o receptor só obterá a mensagem, o conhecimento ou a compreensão da narrativa, mediante a comunicação do narrador. A sua classificação pode ser dada por narrador observador, que narra a história em terceira pessoa e tem como principais características a onisciência e a onipresença; e o narrador intruso que narra a história em terceira pessoa também, mas com o diferencial de dirigir-se diretamente ao leitor. Enquanto narra, tece comentários próprios, entrosados ou não com a história em relação a todos os elementos da narrativa. É possível que o narrador intruso faça seu papel em primeira pessoa, como testemunha ou como protagonista da narrativa.

A presença do narrador no cinema é percebida na organização de imagens, cenas e sequências, em função da própria narração. O foco narrativo pode ser observado pelas imagens do filme com seus planos, enquadramentos,

³⁵ Dizemos que o narrador é fictício pois a narratividade não é feita por um ser humano, e sim, por meio dos recursos utilizados através do uso da câmera.

posicionamento da câmara e constituição da cena. Tudo isso por trás das câmeras, seja pelo autor ou por uma equipe de profissionais envolvidos na produção de uma obra cinematográfica. Observamos que os autores empíricos, Eça de Queirós (romance) e Daniel Filho (filme) manifestaram-se no texto ao construir a obra literária, dando vida ao narrador fictício que irá representar o discurso narrativo. Tanto no romance, quanto no filme, é possível detectar as vozes de ironia e denúncia por trás dos autores textuais e, sucessivamente, dos narradores dos dois textos. Vejamos um fragmento do romance quando Ernestinho³⁶ esboça o enredo de uma de suas obras, *Honra e Paixão*:

Era uma mulher casada. Em Sintra tinha se encontrado com um homem fatal, o conde de Monte Redondo. O marido, arruinado, devia cem contos de réis ao jogo! Estava desonrado e ia ser preso. A mulher, louca, corre a umas ruínas acasteladas, onde habita o conde, deixa cair o véu. Corta-lhe a catástrofe. O conde lança o seu manto aos ombros. [...] É de noite, ao luar! O conde desembuça-se, atira uma bolsa de ouro aos pés dos beleguins, gritando-lhes: “Saciai-vos, abutres!” [...] o conde de Monte Redondo e a mulher amam-se, o marido descobre, arremessa todo o seu ouro aos pés do conde e mata a esposa (QUEIRÓS, 1878, p. 17, TOMO I).

Verificamos que se faz presente a voz de Eça nesse fragmento. Ele denuncia a traição e pune a mulher adúltera com a morte, mesmo sendo outra história dentro da narrativa principal. No filme, também detectamos a voz do autor empírico, Daniel Filho. O narrador sempre se coloca entre nós e os acontecimentos que medeiam uma entidade maior que nos resume o acontecido. Isso fica claro no filme por meio da posição da câmara, dos ângulos de filmagem, dos textos inseridos no fluxo das imagens. A câmara narra e não simplesmente mostra uma cena ou outra. A própria câmara toma o papel de narrador ao ser posicionada da melhor forma para transmitir a sensação de realidade ao espectador. Quando a câmara se aproxima de Jorge, em prantos, sobre Luísa morta e a cena é representada em preto e branco, narrando a tristeza do marido e a “punição” da mulher, a câmara mediou a visão crítica do autor empírico e, conseqüentemente, a do diretor: a expressão de aniquilamento moral da sociedade, a mulher pagando pelo seu erro com a morte. Dessa forma:

³⁶ Ernestinho atua como primo de Jorge na narrativa literária, mas não aparece no filme.

Deve-se à contemporaneidade uma gama incrivelmente intrincada de formas sociais de comunicação e de significação que inclui a linguagem verbal articulada e as linguagens não verbais. Quando se trata de literatura e cinema é a interação entre essas duas linguagens que está em questão, é o domínio e interpretação de dois discursos que se apresentam ao leitor. Além dos elementos estruturais que guardam muitas semelhanças, e dos recursos não verbais que no filme aumentam as possibilidades significativas, há também temáticas, mitologias, acontecimentos históricos que estão presentes na ficção e no cinema (PALMA, 2004, p. 11).

Quando o autor empírico inicia uma obra ele precisa, antes de mais nada, optar entre duas atitudes relativamente à instância enunciativa do discurso: fazer parte dos acontecimentos da narrativa ou manter-se ausente deles. Ao se introduzir na história, ele é classificado como narrador de primeira pessoa, ou seja, ele também é um personagem. Quando ele se mantém fora dos acontecimentos da narrativa, é classificado como narrador de terceira pessoa, ou seja, não participa como agente da história narrada. Temos, portanto, no romance *O Primo Basílio*, um narrador de terceira pessoa, uma narração onisciente: o narrador descreve e analisa tudo o que se passa no interior dos personagens, possui uma visão do todo. Por outro lado, a câmera cinematográfica age como um narrador em terceira pessoa, com visão exterior: ela “conta” a história do ponto de vista exterior e intuimos o interior dos personagens pelas palavras, expressões faciais e atuação dos artistas. “O ato de narrar [...] está presente nas trocas comunicativas do cotidiano [...] e na representação artística das ações humanas. Ele pode ainda **traduzir** o verídico ou instalar a ficção”(SARAIVA, 2003, p. 9).

4.3 O CONFLITO

Em um processo de tradução, um dos pontos que norteará a transmutação é a escolha do conflito que se estabelecerá. Na narrativa sempre existe um personagem central caracterizado pelo autor para desenvolver as ações. Esse tipo de narrativa pode ser classificado como romance de personagem, já que o conflito centra-se no protagonista:

O conflito é ingrediente essencial de qualquer trabalho dramático, seja no palco ou na tela. Sem conflito não teremos história capaz de prender o público. Uma história retrata uma luta na qual a vontade consciente de alguém é empregada para atingir uma meta específica, uma meta difícil de ser alcançada e cuja consecução encontra resistência ativa. O conflito é o próprio motor que impele a história adiante (HOWARD; MABLEY, 1996, p. 82).

O romance tem o conflito centrado em Basílio, que tem um objetivo a alcançar: seduzir a prima Luísa, sem nenhum compromisso, e continuar sua vida aventureira. Diante das reflexões que fizemos por meio de nossas análises e da corroboração destas com os subsídios dos depoimentos deixados pelo diretor em seu DVD com extras, pudemos notar que Daniel Filho, para a obtenção de seu propósito, manteve esta centralização em Basílio. O personagem causa o conflito que dará a continuidade da história e trará as consequências após o adultério descoberto pela empregada Juliana. Sendo assim, o conflito é substancial para toda e qualquer obra ficcional, seja ela no palco, na tela ou nas narrativas literárias.

4.4 O ENREDO DAS DUAS HISTÓRIAS: UMA COMPARAÇÃO

A transcrição é “um texto criado a partir de um texto já existente cujo roteiro permite estabelecer um diálogo não somente com o texto original, mas também com as outras mídias” (TELES; OMENA, 2004)³⁷. Para narrar a história do triângulo amoroso, cujo foco é Basílio, o motivo principal de quase todos os acontecimentos, os autores dividiram a obra em três momentos distintos e tradicionais: exposição, complicação e desenlace. Utilizamos para esta análise comparativa a teoria de Vladimir Propp. Existe uma certa variedade quanto à terminologia e conceitos desses momentos, de autor para autor, mas o que importa é fornecer a base para uma análise narrativa. Por exemplo, Gancho (2002, p. 38-46), coloca como principais elementos do enredo somente a verossimilhança e o conflito. A verossimilhança trata da lógica externa (no que se refere ao ambiente) e a lógica interna (no que se refere ao tema) do enredo que o torna verdadeiro para o leitor. O conflito é o elemento estruturador, aquele que determina as partes do enredo, ou seja, a introdução, o desenvolvimento, o clímax e o desfecho. Optamos pela terminologia cunhada por Propp (2006) autor russo estruturalista que teve seu

³⁷Disponível em: e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/2705/2036

trabalho marcado pela análise de textos narrativos visando identificar os elementos mais simples e indivisíveis. Intentamos, assim, mostrar a unicidade da narrativa que aqui estudamos, mesmo com a transmutação. A divisão da narrativa em momentos tem grande importância para situar o leitor/espectador quanto à história narrada, além de lhe dar unidade e auxiliar na compreensão do processo criativo/tradutor.

Num primeiro momento, o personagem é apresentado e o autor introduz o conflito em torno do qual será desenvolvida a narrativa. É nesse momento que o personagem assume um objetivo e os primeiros obstáculos começam a surgir. Num segundo momento, tais obstáculos começam a se intensificar e pode haver mudança, desenvolvimento e evolução do personagem. É a partir daí que as tramas secundárias aparecem. Já num terceiro momento, dá-se uma intensificação na mudança do personagem, podendo esta ser definitiva. Além disso, é o momento da resolução do conflito central e dos secundários. O interesse sobre a função da narrativa, nas sociedades primitiva e moderna, está na universalidade que a própria narrativa apresenta. Ela dá sentido ao universo em que vivemos, já que todos os povos, independente do espaço ou tempo, contam histórias. No que diz respeito ao entrelaçamento das narrativas fílmica e literária, por conta da intertextualidade gerada pela recriação/transposição, temos:

A narrativa literária e a narrativa fílmica vinculam-se às demais pelo conceito integrador – o modo narrativo – e aproximam-se uma da outra pela natureza fictícia e pela artificialidade de que ordena sua concepção (SARAIVA, 2003, p. 10).

Vladimir Propp (2006) afirma que tanto a estrutura quanto a função das narrativas são bem semelhantes na cultura humana. O autor estabelece várias funções organizadas em grupos narrativos, que serão aproveitadas nesse trabalho, com algumas modificações, para adequação à leitura dos textos em estudo e para a organização do enredo de Primo Basílio. Apresentamos, a seguir, um quadro comparativo entre romance e filme, no qual destacamos o que se manteve e o que se modificou no processo tradutório:

Quadro 4 – Quadro comparativo referente ao enredo do romance e do filme

QUADRO DO ENREDO DO ROMANCE DE EÇA DE QUEIRÓS	QUADRO DO ENREDO DO ROTEIRO DE DANIEL FILHO
<p>1º MOMENTO: PREPARAÇÃO DA HISTÓRIA</p> <p>(os personagens são apresentados, o conflito é introduzido, estabelecem-se os objetivos e os primeiros obstáculos vão aparecendo).</p>	<p>1º MOMENTO: PREPARAÇÃO DA HISTÓRIA</p> <p>(os personagens são apresentados, o conflito é introduzido, estabelecem-se os objetivos e os primeiros obstáculos vão aparecendo).</p>
<p>1. Alguém chega ou sai: A história se passa em Portugal. Jorge está de viagem marcada para o Alentejo. Luísa lê no jornal que o Primo Basílio estava para chegar da Inglaterra.</p>	<p>1. Alguém chega ou sai: A trama tem início no Teatro Municipal de São Paulo. Jorge, Luísa e Sebastião assistem a um espetáculo. Luísa reencontra Basílio ao subir as escadas para retocar o batom. Ele vinha da França. O primo lhe promete uma visita.</p>
<p>2. Impõe-se sobre o “herói”³⁸ uma proibição ou norma: Doze dias após Jorge ter saído, Basílio resolve visitar a prima. Mesmo sabendo que a prima estava casada, Basílio lhe atribui elogios dizendo que estava bela, muito melhor que antes e, já com segundas intenções, enfatiza que ela está sozinha em casa.</p>	<p>2. Impõe-se sobre o “herói” uma proibição ou norma: Uma semana após a viagem de Jorge a Brasília, onde ficaria por algumas semanas na construção da nova capital, Luísa recebe o primo pela primeira vez em casa. Diz que gostaria de lhe apresentar o marido, mas ele viajara. Basílio já tenta investir numa sedução, lembrando o namoro do passado e insinuando um sentimento.</p>

³⁸ Mesmo conhecendo o caráter do personagem Basílio, utilizamos a palavra “herói”, entre aspas, para respeitar a metodologia/terminologia de análise de PROPP (2006), que subdivide os momentos da narrativa para examiná-la.

<p>2º MOMENTO: COMPLICAÇÃO DA HISTÓRIA (os obstáculos se intensificam, há mudança no personagem central, surgem as tramas secundárias)</p>	<p>2º MOMENTO: COMPLICAÇÃO DA HISTÓRIA (os obstáculos se intensificam, há mudança no personagem central, surgem as tramas secundárias)</p>
<p>3. A proibição é violada: Basílio, aproveitando-se da ausência de Jorge, visita Luísa pela segunda vez. Juliana imagina um romance, mas se decepciona ao saber que o moço era primo da patroa. Quando os primos se encontram a sós na casa, Basílio beija Luísa vorazmente na testa, nos olhos, no cabelo. Luísa recebe carta de Jorge e se sente envergonhada por ter beijado Basílio.</p>	<p>3. A proibição é violada: Basílio visita Luísa pela segunda vez. Era uma tarde de chuva e ele a convida para dançar. Ela resiste um pouco alegando que não sabia, mas ele insiste até que a prima o acompanha ao som de uma música francesa. No decorrer da música, Basílio tenta beijar os lábios da prima que o esbofeteia alegando que era uma mulher casada.</p>
<p>4. O antagonista tenta obter informações e passa a saber algo sobre sua vítima: Após algumas visitas de Basílio, Juliana começa a desconfiar do romance e vasculha a sala procurando por pistas. Luísa escreve um bilhete a Basílio. A empregada encontra o bilhete da patroa e o guarda. Os amantes trocam cartas e bilhetes. Luísa sente falta de uma das cartas e quase enlouquece de preocupação. Juliana conclui que existe um caso entre os primos e se torna ainda mais prestativa e servil em suas tarefas.</p>	<p>4. O antagonista tenta obter informações e passa a saber algo sobre sua vítima: Era noite quando Luísa recebe o primo em casa e passa uma noite de amor com ele. Quando ele deixa a casa, Juliana chega, presenciando a saída de Basílio, e encontra uma peça íntima da patroa sobre o sofá. No dia seguinte, Luísa recebe flores e um bilhete de Basílio e decide responder. No momento em que escreve, Juliana a interrompe dizendo que Sebastião a esperava na sala e ela se assusta jogando o bilhete, apenas amassado, no lixo. Depois de receber o amigo,</p>

	<p>ela volta ao quarto e percebe que o bilhete já não se encontrava mais na lixeira. Fica apavorada e destrata Juliana, que a partir desse momento, se torna mais dedicada e servil à patroa.</p>
<p>5. O antagonista usa suas armas para alcançar seu objetivo: Luísa, por ter encontrado o Conselheiro Acácio, atrasa-se para o encontro com Basílio. Este, sem paciência para esperar, parte. Ela chora, vai até o hotel em que ele se hospeda, mas não o encontra. Furiosa, volta para casa e, ao ver o quarto desarrumado, briga com Juliana e a demite. Tomada de fúria, a criada revela que está de posse das comprometedoras cartas de amor. Luísa desmaia</p>	<p>5. O antagonista usa suas armas para alcançar seu objetivo: Luísa, por ter se encontrado com Sebastião, que praticamente a obriga a almoçar com ele, atrasa-se para o encontro com Basílio. Ao chegar ao local, o amante já saíra. Desesperada, ela volta para casa e, ao ver o quarto ainda desarrumado, maltrata Juliana e a demite. Tomada de fúria, a empregada revela que está de posse das comprometedoras cartas de amor. Luísa cai ao chão, em prantos.</p>
<p>6. O “herói” passa a conhecer a armação da antagonista e foge: Juliana vai à casa de Tia Vitória pedir conselho. Esta sugere que a sobrinha cobre um conto de réis pela devolução das cartas. Luísa procura Basílio e propõe que fujam. Ele recusa a proposta e também não aceita falar com a empregada. Oferece o dinheiro, que Luísa recusa e sai chorando. Basílio é aconselhado por seu amigo Reinaldo a aproveitar a ocasião e ir embora de Portugal.</p>	<p>6. O “herói” passa a conhecer a armação da antagonista e foge: Juliana pede conselho à sua tia Vitória, que sugere que a sobrinha peça uma grande quantia de dinheiro para garantir a velhice. Juliana pede à patroa duzentos mil cruzeiros, aumentando, depois, para trezentos mil. Luísa procura Basílio e propõe uma fuga. Ele recusa a proposta e diz que até poderia arranjar algum dinheiro, mas não muito. Luísa ignora a suposta tentativa de ajuda de</p>

<p>Aceita o conselho, mas, antes de partir, deixa com Luísa seu endereço de Paris.</p>	<p>Basílio e sai chorando. No dia seguinte, ele vai até à casa de Luísa com um telegrama falso que dizia que ele deveria estar em Paris o mais rápido possível. Vai embora e deixa Luísa apenas com seu endereço da França.</p>
<p>7. A vilã ataca com suas armas e é surpreendida: Jorge volta de viagem e Juliana começa a fazer novas exigências: mudança de quarto, uma cômoda nova, as roupas brancas de Luísa, já que a patroa ainda não tinha o dinheiro para pagá-la. Começa a submeter Luísa às tarefas do lar enquanto descansava, até que é surpreendida por Jorge, que fica furioso com o acontecimento e insiste em demitir a empregada, mas é impedido por Luísa, já que ela tinha medo do escândalo que poderia ocorrer.</p>	<p>7. A vilã ataca com suas armas e é surpreendida: Jorge volta de viagem e Juliana exige uma mudança de quarto e, na ausência de Jorge, coloca a patroa para executar as tarefas domésticas enquanto passeava e assistia TV. Certo dia Jorge chega do trabalho e a flagra na “vida de patroa” enquanto Luísa lavava roupas. Ele fica furioso e decide demiti-la, mas é impedido por Luísa que alega que a empregada está doente e que não pode perder o emprego. Ela temia que Juliana revelasse o segredo.</p>
<p>8. A vítima procura ajuda: Luísa, que vem sofrendo essa tensão há meses, encontra-se descontrolada. Extremamente abalada, procura Sebastião e confessa-lhe tudo. Ele se mostra amigo, compreensivo e promete ajudá-la.</p>	<p>8. A vítima procura ajuda: Depois do flagrante, Jorge exige que até a sua volta do trabalho, o problema com Juliana já esteja resolvido, e ela, tenha sido demitida. Luísa, desesperada, procura Sebastião e confessa-lhe tudo. Ele se mostra amigo, compreensivo e promete</p>

	ajudá-la.
<p>9. O problema parece estar resolvido: Sebastião arma um plano para pôr fim na chantagem de Juliana: Jorge, Luísa e D. Felicidade vão ao teatro e ele, acompanhado de um policial aposentado, vai conversar com Juliana, ameaçando-a de prisão caso ela não devolva as cartas. Juliana obedece, mas, ao efetuar a devolução, num surto de ódio, cospe na cara de Sebastião. Repentinamente, falta-lhe o coração e cai morta como “um fardo de roupa”. Dona Felicidade e Luísa hospedam-se na casa de Sebastião até Juliana ser enterrada. Luísa espera Jorge sair na tarde do dia seguinte e queima as cartas na luz de uma vela.</p>	<p>9. O problema parece estar resolvido: Sebastião arma um plano para recuperar as cartas: Luísa convida Jorge para jantar fora e, como Juliana obrigara a patroa a despedir a outra empregada, encontrar-se-ia sozinha em casa. Sebastião chega à casa, acompanhado de um policial, exigindo que Juliana devolvesse as cartas. Após uma pressão do policial junto a Sebastião, Juliana vai até o quintal, desenterra as cartas, que se encontravam dentro de um vidro, e as entrega ao amigo dos patrões. Ela é levada por Sebastião e, no meio do caminho, quando ele tenta colocá-la no carro do policial, ela tenta fugir e acaba sendo atropelada e morta pelo próprio Sebastião. Ao recuperar as cartas, Luísa espera Jorge dormir e as queima na lareira da sala.</p>
<p>10. Dá-se o conflito final da história: Com todas essas tensões, agrava-se o problema de saúde de Luísa, que fica febril. Dois dias depois, apresenta uma melhora e volta para casa. Luísa piora muito e nem é capaz de sair da cama. Chegam cartas e uma delas é de Basílio, em resposta à que ela</p>	<p>10. Dá-se o conflito final da história: Após queimar as cartas, Luísa tem uma alucinação com o fantasma de Juliana e seu estado de saúde piora muito. Ela cai enferma e febril. Jorge recebe uma carta de Basílio e, de início, não tem nenhuma curiosidade de abri-la. Num delírio de febre, Luísa acaba por “confessar” a</p>

<p>escrevera, pedindo ajuda. Jorge acha estranho que a esposa receba carta da França e, depois de certa resistência, lê a carta e acaba por ligar todos os fatos. Fica desesperado, todavia imobilizado pela doença da mulher e pelos conselhos do médico Julião. Quando Luísa apresenta melhora, Jorge mostra-lhe a carta. Luísa cai enferma novamente, desta vez muito mais debilitada. Julião tenta todos os recursos da medicina da época. Nada adianta. Num último recurso, corta-lhe os cabelos. Jorge resolve mudar de médico, porém nem esta mudança obtém qualquer melhora. Luísa morre. Jorge abre os braços, desalentado e cai no chão. Todos o acodem e o levam para a <i>chaise-longue</i>.</p>	<p>traição e Jorge resolve abrir a carta e acaba descobrindo tudo, ligando todos os fatos. Fica desesperado, porém em silêncio devido ao estado de saúde da mulher. Luísa apresenta uma melhora e Jorge lhe mostra a carta do primo, o que a faz cair ao chão em prantos e muito pior de saúde. Jorge a leva para o hospital, mas nenhum tratamento a salva. Luísa morre nos braços de Jorge.</p>
<p>3º MOMENTO: DESENLACE DA HISTÓRIA (a história principal e as secundárias são resolvidas, há o reconhecimento, o conflito acaba)</p>	<p>3º MOMENTO: DESENLACE DA HISTÓRIA (a história principal e as secundárias são resolvidas, há o reconhecimento, o conflito acaba)</p>
<p>11. O “herói” é coroado: Após o enterro de Luísa, Jorge despede as criadas e vai para a casa de Sebastião. Basílio volta a Lisboa, e ao ir à casa de Luísa fica sabendo, pelo vizinho, da morte. Lamenta-se com seu amigo Reinaldo. Os dois comentam sobre Luísa com certo</p>	<p>11. O “herói” é coroado: Na cena seguinte ao falecimento de Luísa, Basílio volta à casa dela e é informado do acontecimento pela vizinha. De volta ao Teatro Municipal de São Paulo, comenta com seu amigo sobre a prima, com certo desdém, terminando com a frase:</p>

desprezo. E com um sorriso resignado, depois de um silêncio, lamenta não ter levado para Lisboa sua amante Alphonsine. Basílio termina a história intacto, sem nenhum prejuízo ou mal-estar.	“Tadinha, morreu. Mas antes ela do que eu”. Em seguida já começa a investir em outra conquista, no próprio teatro, saindo impune de toda situação.
--	--

Observamos que, apesar das diferenças, o conflito essencial das obras permaneceu bastante próximo. A ideologia da obra permanece. O tempo do romance para o filme foi transposto, mas a situação da mulher é a mesma, segundo a ideologia do autor do romance. O filme *Primo Basílio* ignora alguns aspectos da narrativa tais como algumas descrições, diálogos e entrelinhas que são significativas na narrativa do livro e que não podem ser transmitidos pela câmera. Além disso, existem as diferenças entre os dois meios de comunicação. O escritor de uma narrativa literária conta com recursos da linguagem verbal, como as figuras de linguagem por exemplo. Já o cineasta abusa dos recursos técnicos e da linguagem cinematográfica de forma poderosa, a ponto de prender a atenção do espectador. Nesse sentido:

a tradução tende a expressar o mais íntimo relacionamento das linguagens entre si. Ela própria não é capaz de revelar, nem é capaz de instituir essa relação oculta; pode, porém, apresentá-la, atualizando-a de maneira germinal ou intensiva (BENJAMIN, 2008, p. 69).

As diferenças entre essas narrativas são de grande importância na tradução/recriação. O substancial dessa relação é que haja uma forma de dialogismo intertextual. Devido a esta relação, o roteirista foi capaz de transformar a adaptação em uma narrativa coerente. A sétima arte exhibe, então, “sua capacidade de impacto psicológico à presença do mundo e das coisas ao redor” (MARTIN, 2003, p. 166), comprovando, mais uma vez, que o roteiro é uma forma de processo criativo cinematográfico e que pode ser (re)criado tantas vezes quantos forem os roteiristas.

4.5 COMPARANDO AS LEITURAS DOS ROTEIROS DO ROMANCE E DO FILME

O roteiro ocupa espaço substancial dentre os componentes da realização de um filme. Com base na perspectiva de Howard e Marbley (1996), na obra *Teoria e prática do roteiro*, mostramos a importância do roteiro como documento de processo, nesse caso, tratando da tradução. Os elementos básicos da roteirização, tais como o protagonista, premissa e abertura, caracterização, entre outros, sobre os quais versaremos abaixo, além de ferramentas eficazes na criação, trazem subsídios para a nossa investigação sobre esse componente fílmico por se tratar da estrutura básica para que um filme se torne possível. Mesmo sendo uma transmutação, observamos que o roteiro acaba por ser um documento independente, até mesmo original, já que se apresenta como uma recriação, pois, segundo Comparato:

A adaptação é uma transcrição de linguagem que altera o suporte linguístico utilizado para contar a história. Isto equivale a **transsubstanciar**, ou seja, transformar a substância, já que **uma obra é a expressão de uma linguagem**. Portanto, já que uma obra é uma unidade de conteúdo e forma, no momento em que fazemos nosso conteúdo e o exprimimos noutra linguagem, forçosamente estamos dentro de um processo de **recriação**, de **transsubstanciação** (COMPARATO, 1995, p. 330, grifo do autor).

a- Protagonista, objetivo e obstáculos: o conflito central, tanto no romance quanto no filme, gira em torno do personagem Basílio: retomar o romance com a prima, como mais uma aventura, mesmo ela sendo casada. A partir desse conflito, surgem obstáculos: o casamento de Luísa e seu pudor e respeito iniciais pelos valores familiares e a reação de Juliana, com suas chantagens, ao descobrir o adultério. O que difere o romance e o filme, nessa questão, é que Basílio, após alguns encontros com a prima, se torna um homem frio e indiferente, fazendo com que Luísa reflita sobre o que estava fazendo e chegue a comparar o amante com o marido. Já no filme, Basílio se mostra sempre carinhoso, romântico e dedicado nas cenas do casal. Ele somente mostra sua verdadeira face ao saber, através de Luísa, que o adultério havia sido descoberto, e resolve fugir.

b- Premissa e abertura: premissa é toda situação já existente, quando o protagonista começa a se movimentar no alcance de seu objetivo. Já a

abertura “é aquele ponto na história maior, que o narrador selecionou para começar a recontar a história” (HOWARD; MARBLEY, 1996, p. 88). No início do filme, Luísa reencontra o primo no Teatro Municipal de São Paulo. O autor escolheu esta abertura para, por meio do próprio diálogo, já situar o espectador do romance sobre o que ocorrera no passado dos protagonistas, bem como para ir direto ao conflito principal da narrativa. Ele poderia ter começado o roteiro contando a história de amor que Basílio e Luísa viveram no passado, mas, para o processo tradutório, não seria de grande aproveitamento, já que o espectador pode tirar suas próprias conclusões a partir da abertura escolhida pelo roteirista. O cinema é um exercício de análise e síntese e o espectador utiliza-se de inferências para compreender a trama por meio de “meias palavras” fornecidas pelo cineasta, uma questão de elipse fílmica. Já no romance, a premissa é a partir da apresentação de alguns personagens, muito descritivamente, já com as falhas humanas que denunciam a sociedade lisboeta da época (os perfis de Leopoldina e do Sr. Acácio – personagens não presentes no filme - são claros exemplos disso) e o leitor passa a conhecer a história somente após várias páginas.

c- Tensão principal, culminância e resolução: a tensão principal de um roteiro gira em torno do conflito principal da narrativa; toda história pode ter uma ou mais tensões. Quando o espectador observa os obstáculos apresentados na trama, passa a questionar os acontecimentos seguintes: Basílio consegue seduzir Luísa? A tensão principal começa quando Basílio consegue seduzir Luísa e a leva para a cama. Depois, temos outras tensões consequentes desta. Quando Juliana descobre as cartas, surge a pergunta: o que vai acontecer agora? Juliana vai contar para Jorge? Luísa conseguirá o dinheiro para pagar pelas cartas? O que vai acontecer se Jorge descobrir? No romance apresentam-se as mesmas tensões. A tensão principal das duas obras é semelhante na essência da mensagem. Dizemos na essência porque “traduzir um original à altura de suas qualidades estéticas implica encontrar a poética adequada à sua manutenção na ordem do contínuo, na ordem aberta do discurso” (BEZERRA, 2012). A culminância é o clímax da história, o ponto mais alto da narrativa fílmica. Tanto no romance como no filme, a culminância se dá quando Jorge lê a carta que Luísa recebera de Basílio. Ele descobre a esposa adúltera e a trama se encaminha para o fim. Já a resolução é o ponto em que a questão é levada a termo, o público pode relaxar, o desfecho da história é concluído. Na leitura das duas obras, observamos que a resolução é correspondente: a morte

de Luísa. No romance, Basílio volta a Lisboa, mostra-se indiferente ao falecimento da prima e lamenta por não ter levado, com ele, a amante Alphonsine. Ele termina a história sem punição alguma ou prejuízo. No filme, ele também volta ao Brasil e age com o mesmo desdém em relação ao falecimento da prima investindo, logo em seguida, em outra conquista.

d- Tema: O tema é definido como o ponto de vista do escritor em relação à história que será contada. Esse ponto de vista pode ser detectado na resolução da narrativa e, nele, é revelada a interpretação da obra pelo autor. “O tema é aquela área do ‘dilema humano’ que o autor escolheu explorar sob uma variedade de ângulos e de maneira complexa, realista e plausível.” (HOWARD & MARBLEY, 1996, p. 97). Na literatura portuguesa, o romance em estudo representa um dos primeiros momentos de reflexão crítica sobre a organização da sociedade burguesa, na Portugal do século XIX. Na história da traição praticada por Luísa e da chantagem que sofre por parte da criada Juliana, não é a psicologia dos personagens que se encontra em questão, e sim os mecanismos da sociedade que determinam suas ações e as instituições que compõem a sociedade portuguesa. O casamento, que se mostra como ideal de felicidade na literatura romântica é um dos principais alvos de crítica do escritor, que dá como tema a insubordinação do matrimônio: o adultério. Nos dois textos estudados, a tematização é a mesma. Isso fica claro no momento da morte de Luísa e a punição que o personagem recebeu, acarretadas por consequência dos seus erros.

e- Unidade: A unidade de ação ajuda a dar forma à essência da história. Por isso, é necessário um personagem central, na maioria dos filmes. Nas duas narrativas estudadas, a unidade de ação se dá na busca do objetivo do personagem que dá nome às obras: seduzir Luísa e levar um romance sem compromisso e sem ser descoberto ou prejudicado. É a partir desse objetivo que a trama se desenrola. Mesmo depois de todas as tensões, as chantagens e a fuga do personagem, Basílio ainda volta com seu objetivo inicial.

f- Exposição: É importante relatar alguns fatos da vida do personagem principal da narrativa para entendermos as atitudes que este tomará. No livro, a exposição em *flashback* do namoro de Luísa e Basílio, bem como a riqueza que o primo possuía antes da falência da família, apresenta-nos a visão da formação do seu caráter. O fato de Basílio ter ido embora para o Brasil e só ter escrito a Luísa um ano depois, ainda assim terminando o namoro, já prenuncia a sua

falta de seriedade em relação ao relacionamento. Na obra cinematográfica, essa exposição é dada de maneira mais sutil. Os diálogos com Luísa, os relatos sobre a vida boa na França, o fato de não ter nenhum relacionamento fixo. Tanto no romance quanto no filme, Basílio se mostra aventureiro, o que denuncia suas intenções com a prima, como se pode perceber no seu primeiro diálogo (no filme) depois do reencontro com Luísa:

- *E você Basílio? Continua solteiro?*
 - *Solteirinho da Silva. Você me trocou pelo engenheiro.*
 - *Você também me fez promessas que nunca cumpriu. Ia me escrever toda semana. Esqueceu? Você vai ficar muito tempo?*
 - *Só até a fábrica produzir o primeiro carro. Apesar de depois de te ver, vai ser difícil deixar o Brasil. Nossas férias na fazenda... hum... os melhores anos da minha vida. Nosso namoro... teu marido sabe?*
 - *E a França? É linda mesmo?*
 - *Não tanto quanto você.*
 - *Mas nenhuma namorada Basílio? Conta?*
 - *Um flerte aqui, outro ali, nada sério... É difícil manter um relacionamento.*
- (DANIEL FILHO, 2007).

g- Caracterização: No roteiro, os acontecimentos da narrativa são determinados pela busca do objetivo dos personagens e servem de foco para o entendimento do comportamento deles, que ficam caracterizados por suas atitudes. No romance, quando Basílio comenta com o amigo sobre o sucesso da conquista e este diz para Basílio se apressar, pois precisavam voltar à Escócia, percebemos que as intenções de Basílio não eram as melhores. Ele só queria mais uma aventura. No filme, o fato de Basílio ter arranjado uma desculpa para voltar rapidamente a Paris, logo depois que Luísa revela que a empregada sabia de tudo, detectamos sua falta de caráter, sua covardia e falsidade em relação ao sentimento que declarava a Luísa. Essas caracterizações, colocadas paulatinamente ao leitor/espectador, no desenrolar da trama, nos ajudam na caracterização da personalidade de Basílio.

h- Desenvolvimento da história: Para o desenvolvimento de uma história, o protagonista tem a necessidade de alternativas ou tentativas para a resolução do seu problema. A busca da meta do protagonista leva às ações que culminam na tensão principal e, por fim, chegam à resolução. Como exemplo, no romance, temos as dificuldades que Basílio encontra para seduzir Luísa. O fato de a prima ser casada e, a princípio, respeitar os valores familiares. No entanto, com seu jeito conquistador, ele a seduz e alcança seu objetivo. Juliana descobre a traição,

começam as chantagens e todas as tensões. Junto à descoberta do marido, chega-se à tensão principal e Luísa falece. Para a tradução da história, a semelhança dos fatos é considerável. Basílio tenta alcançar seu objetivo até conseguir e, no desenvolver da trama, as consequências também levam Luísa à morte.

i- Ironia dramática: A ironia dramática manifesta-se nos momentos da narrativa em que o leitor/espectador sabe de algum fato, antes que o próprio personagem. Tais momentos podem ser definidos como revelação. Então o escritor cria um momento específico para o reconhecimento do personagem em relação àquilo que já se sabe. Esse recurso é utilizado para fornecer maior dramaticidade à história. Um exemplo disso: no romance, Juliana possui as cartas dos amantes e o espectador já sabe das ações planejadas por ela, com auxílio de sua tia. Ela continua dedicada ao trabalho e até muda o comportamento, para melhor, em relação à patroa. Somente em uma das tensões da narrativa é que Juliana revela à patroa sobre a posse das cartas e quais as consequências que Luísa poderia sofrer se não lhe arranjasse o dinheiro. O leitor passa a conhecer acontecimentos futuros que se darão no decorrer da história. No filme, essa revelação é semelhante. Desde a primeira carta que Luísa tenta escrever a Basílio, e é interrompida pela visita de Sebastião, o espectador já tem conhecimento que Juliana apanhara o bilhete no lixo e que o usaria para chantagear Luísa. A revelação é dada no momento em que Luísa despede Juliana e esta relata que está com as cartas e pode usufruir delas para prejudicar a patroa. Nesse tipo de cena, o espectador pode participar ativamente, já que se encontra embutido num saber maior que o do próprio personagem, e isso fornece ao espectador certa posição de vantagem.

j- Preparação e consequência: A preparação ocorre quando um personagem se prepara para uma próxima cena ou ação na narrativa. No livro, antes da cena em que Juliana revela a Luísa que tem a posse das cartas comprometedoras, Juliana se prepara para tal ato. Ela primeiramente desconfia, decepciona-se quando sabe que Basílio é apenas um primo da patroa, mas não desiste e continua investigando, até descobrir o adultério. Antes de usar suas armas para a chantagem, há toda uma preparação e planejamento da criada para que seja executada a ação na hora certa e, conseqüentemente, seus objetivos sejam alcançados. A preparação antes dessa revelação aumenta o impacto dramático e a surpresa do leitor quando surge a tensão sobre o que aconteceria no romance, a partir daquele momento da história. Já na narrativa fílmica, esse mesmo

acontecimento é dado de forma sintetizada, já que o sincretismo da linguagem cinematográfica permite que seja filmado somente o que vai realmente reter o interesse do espectador, sem muitos rodeios e detalhes. Quando Juliana desconfia do romance, já no dia seguinte consegue obter o primeiro bilhete de Luísa em resposta às flores que Basílio mandara, depois da primeira noite de amor do casal. A empregada também planeja, pede conselhos à tia e, num momento de fúria, revela à patroa a posse das cartas. Esse impacto dramático causa tensão ao espectador sobre quais seriam as consequências em relação ao descuido de Luísa, bem como aos seus atos adúlteros.

k- Pista e recompensa: No desenvolvimento de uma narrativa, uma pista pode ser fornecida para auxílio na construção da história. Já a recompensa, geralmente é dada próximo à resolução da trama. A pista é semelhante a uma metáfora, que pode agir no inconsciente do receptor e facilitar a ideia que o narrador quer expressar. Nas obras analisadas, encontramos pistas subjetivas sobre o caráter do personagem Basílio. No desenvolvimento da história, tanto no romance como no filme, o narrador apresenta indícios da personalidade do primo de Luísa. Ele faz isso por meio dos comportamentos deste personagem, principalmente pelo objetivo de seduzir a prima casada, pelas atitudes, ao colocar a fuga do protagonista para a França, diante do problema. Esse recurso mantém o leitor/espectador curioso em relação ao que pode acontecer no decorrer da história. Como “recompensa”, temos a confirmação do mau caráter do amante de Luísa quando ela falece e ele recebe a notícia com indiferença, continuando sua vida como se não tivesse culpa alguma dos fatos que levaram a prima à morte.

l- Elementos do futuro e anúncio: Ao escrever uma obra ou roteiro, é preciso prender a atenção do receptor para os acontecimentos futuros da trama. O anúncio tem a função de designar o que está para acontecer e instiga o leitor/espectador a esperar, torcer, temer, prever, o que o coloca dentro da história. O próprio título da história de Basílio pode ser um anúncio. O leitor espectador tem a curiosidade de saber o porquê do nome do primo na obra: qual seria o papel desse personagem? O que acarretaria a participação de Basílio na história? Ele seria o protagonista ou antagonista? Ele é do bem ou do mal? Também existem outras passagens na história que podem servir de exemplos. No romance, quando Juliana encontra o primeiro bilhete no roupão de Luísa e o coloca de volta, já antecipamos que ela planeja algo contra a patroa. No decorrer da história, quando Juliana

finalmente furta as cartas e vai ter com sua tia Vitória, a antecipação do leitor se realiza: ela pretende chantagear Luísa. O leitor fica na expectativa sobre o que vai acontecer, qual será a chantagem, o que ela vai cobrar pelas cartas ou se ela só pretende se vingar de Luísa, contando tudo para Jorge. No filme, essa mesma passagem acontece de maneira equivalente. O que difere é que o primeiro bilhete que Luísa escreve já é apanhado por Juliana, no lixo, e não encontrado no roupão de Luísa e colocado de volta. Quando Luísa dá falta deste bilhete, ao procurá-lo no cesto de lixo e não o encontrar, já é anunciado que Juliana usaria dele para se vingar, de alguma maneira, da patroa.

No romance, quando Jorge recebe as correspondências e, dentre elas há uma carta de Basílio, deduzimos que o marido traído pode descobrir tudo, a qualquer momento. Eça de Queirós faz rodeios, narra que o personagem, de início, tem uma curiosidade imensa de abrir a carta, mas resiste até que, em certo momento, ele consuma a ação e acaba por descobrir tudo. No filme, quando Luísa está na cama enferma e Jorge recebe a carta de Basílio e a coloca sobre a mesa, é anunciado ao espectador que, a qualquer momento, ele pode abrir a carta, o que realmente acontece no desenrolar da trama. Os elementos futuros e anúncios são perfeitos para o envolvimento e participação do leitor/espectador na história.

m- Plausibilidade: Na ficção, o escritor usa das lógicas e evidências para atribuir a plausibilidade das situações criadas durante a narrativa. Podemos afirmar que as situações representadas no romance *O Primo Basílio* são plausíveis. Os atos de Basílio, na história, fluem de um argumento daquilo que o precedeu e as consequências são críveis, comparadas com a realidade. No filme, que não apresenta antecedentes dos atos do personagem, as circunstâncias vividas por ele desde o momento em que aparece na história, são motivos plausíveis dos fatos que ocorrem no decorrer da trama. Tanto no romance quanto no filme, é plausível o fato de a traição e as consequências que ela pode trazer, desde as chantagens de Juliana, até o falecimento de Luísa.

n- Ação e atividade: Chamamos atividade, numa trama, “tudo o que o personagem pode estar fazendo em uma cena - tricotando, cozinhando [...]”. Uma ação é uma atividade com um propósito por trás, é uma atividade que leva adiante a busca de um objetivo (HOWARD; MABLEY, 1996, p. 132). Toda ação precisa de um propósito para ser justificada. Um exemplo de uma atividade com ação dramática

nas histórias analisadas é quando Luísa procura Sebastião para contar sobre seu adultério, buscando solução para seu problema:

Então, tirou o roupão violentamente, passou um vestido sem apertar o corpete, vestiu por cima um casaco largo de inverno, atirou um chapéu para a cabeça despenteada, saiu, desceu a rua tropeçando nas saias, quase a correr (QUEIRÓS, 1878, p. 65, TOMO II).

No romance, esse comportamento de Luísa provocou a ação dramática de uma das tensões da trama. Ela poderia ter saído às pressas por qualquer outro motivo, porém, sua intenção já era buscar ajuda. Nesse momento da narrativa, o leitor já busca intuir o que aconteceria nas próximas páginas, qual seria a reação de Sebastião e, principalmente, se as cartas seriam recuperadas. No filme, essa passagem é transcodificada de forma similar. A diferença é que Luísa sai de casa como estava vestida e o plano de Sebastião não é revelado, por meio de diálogo, como no romance. O que os dois combinaram é mostrado na própria ação dramática da cena seguinte. Isso acontece porque, no filme, é inútil relatar em forma de diálogo, uma vez que tudo o que fosse falado, o espectador teria a oportunidade de inferir por meio das cenas seguintes, mesmo porque o processo de tradução é uma tarefa de precisa ressignificação, já que meios com signos distintos irão produzir, incondicionalmente, obras distintas.

o- Diálogo- O diálogo é considerado um elemento para auxiliar na identificação e caracterização dos personagens, o que possibilita julgar as suas atitudes. Ele é a única área onde o roteirista possui algo que se aproxima da comunicação direta que um romancista tem com o público. “Uma boa fala ou uma frase elegante, enunciadas da maneira certa pelo autor, exercem impacto poderoso sobre o público”. (HOWARD E MABLEY, 1996, p. 139). No romance, essas considerações são confirmadas num diálogo entre Juliana e sua tia Vitória ao tramarem como conseguiriam o dinheiro pelas cartas:

Juliana teve um deslumbramento. Um conto de réis! A Tia Vitória estava a brincar.

- Ora essa! Que pensas tu? Por uma carta que quase não tinha mal nenhum pagou uma pessoa que bate aí um chiado de carruagem – ainda ontem a vi com uma pequerrucha que tem – pagou trezentos mil réis. E em belas notas. Pagou-os o janota, já se sabe, foi o janota que pagou. Se fosse outro, não digo, mas o Brito! É rico, é um mãos-rotas, cai logo... [...]

- *Oh, Tia Vitória, dava-lhe um corte de seda.*
- *Azul! Até já te digo a cor! [...]*
- *Mas não haverá perigo, Tia Vitória, se o Brito vai à polícia...*
A Tia Vitória encolheu os ombros, e impacientada:
- *Olha, vai-te que estás a me enfrenesiar! Polícia! Qual polícia! Essas coisas levam-se lá à polícia... Deixa a coisa comigo! Adeus – e às quatro para jantar, hem! (QUEIRÓS, 1878, p.45, TOMO II).*

O narrador expressa, por meio desse diálogo, a maldade da tia e da sobrinha, o caráter de Juliana, os planos maléficis que estavam por levar a narrativa ao ponto crucial da trama. Ele exprime, também, a ambição dos personagens, bem como o que estes seriam capazes de fazer para alcançar seus objetivos tentando, desse modo, retratar a sociedade. Por meio dessas falas, o narrador consegue repassar ao leitor a caracterização dos personagens, além de suas ações futuras, que conduzem o desenvolvimento da história e chamam a atenção para a narrativa. No filme, essa dialética é representada pelo diálogo entre Luísa e Basílio, quando ela propõe a fuga para se livrarem do escândalo que estava por vir. Mais uma vez o narrador caracteriza Basílio como um mau caráter, revelando sua covardia por meio da reação que ele apresenta ao ouvir a proposta de Luísa:

- *Sabe a Juliana? A empregada lá de casa?*
- *Sei.*
- *Ela está com todos os cartões que você me mandou. Ela pegou tudo!*
- *É... é um “abacaxi”. Mas não é o caso de fugir Luísa. O que essa mulher quer é dinheiro. Tá na cara. É saber quanto é.*
- *Não! Não adianta pagar. Ela pode abrir a boca a hora que ela quiser. Ela é má! Nós não vamos continuar aqui em São Paulo. Eu posso até dormir aqui hoje, mas amanhã, amanhã tem que haver um avião pra Paris.*
- *Não Luísa... Não. Não se foge mais assim. O século XIX acabou faz tempo. Se você fugir, aí sim, vai ficar marcada pra sempre. “Aquele que fugiu”. Esquece isso minha filha. (DANIEL FILHO, 2007).*

Nesse diálogo, percebemos a indiferença de Basílio em relação à aflição de Luísa e a falta de importância e de comprometimento que ele dá às possíveis consequências do adultério. O narrador pode revelar a verdadeira face do amante. Isso também se confirma na cena seguinte, em que Basílio parte para Paris, deixando Luísa com todos os problemas. Deduzimos, pelas falas do personagem, que Luísa ficaria só na situação apresentada e que não poderia contar com o apoio ou a ajuda do primo. O diálogo, particularmente, tem muita importância no processo

de roteirização/transmutação. Segundo Field (2001, p. 147) esse elemento tem como propósito: mover a história adiante; comunicar fatos e informações ao receptor; revelar o personagem; estabelecer os relacionamentos do personagem; emprestar realidade, naturalidade e espontaneidade ao seu personagem; revelar os conflitos da história e personagens; revelar os estados emocionais de seu personagem e comentar a ação.

p- Elementos visuais – Esses elementos se estabelecem por meio da descrição, quando se trata de um romance. Os diálogos e as descrições dos personagens, ambientes e objetos formam a imagem na imaginação do leitor. Pela voz do narrador, imaginamos o personagem Juliana: “... era muitíssimo magra, as feições miúdas, espremidas... os olhos grandes, encovados” (QUEIRÓS, 1878, p. 5, TOMO I), ou de Basílio: “alto, delgado, um ar fidalgo, o pequenino bigode preto levantado, o olhar atrevido..” (QUEIRÓS, p. 6, TOMO I) ou, até mesmo, a vizinhança:

era um horror de rua! Pequena, estreita, acavalados uns nos outros! Uma vizinhança a postos, ávida de mexericos. [...] e era um badalar de línguas por aí abaixo, e conciliábulos, e opiniões formadas! Fulano é indecente, fulano é bêbado! (QUEIRÓS, p. 20, TOMO I).

Enfim, o narrador se utiliza desses recursos da descrição e dos diálogos para “montar” um personagem na mente do leitor, com toda sua caracterização, qualidades, defeitos, bem como para informá-lo do perfil da sociedade da época, desde os ambientes descritos, ao comportamento dos seus componentes. Na narrativa fílmica, os recursos visuais são variados. A câmera como narradora; os ângulos; os movimentos de câmera e enquadramentos; o vestuário; a cor; a iluminação, enfim, tudo que a linguagem cinematográfica oferece para se projetar uma história em uma tela de cinema. A cada cena a que assistimos identificamos o poder que os recursos cinematográficos possuem e a ressignificação trazida pela transmutação das formas.

q- Cenas dramáticas – Para que haja uma cena eficaz, é preciso que haja os objetivos, os obstáculos, uma culminância e a resolução. Além disso, o protagonista que compõe esta cena não precisa ser o mesmo de toda narrativa. Quando Eça de Queirós elaborou a passagem em que Juliana revela à patroa que possui as provas do adultério, a criada é, neste momento, o personagem central do

conflito. Apesar de Juliana não ser o personagem principal da história, ela é a dona da cena, conduz aquele momento a outros acontecimentos. Uma ação dramática pode se sintetizar em: alguém quer muito alguma coisa, existe um obstáculo que atrapalha, a ação ocorre em algum espaço, em certo tempo e, algumas vezes, responde o porquê do sucedido. Da teoria à prática, no romance temos: Juliana quer o dinheiro, mas Luísa não o tem. Ela toma as chantagens como armas para atingir seu objetivo. A cena se passa no quarto de Luísa, numa tarde em que ela perdera um dos encontros com o amante. Qual a ação de Juliana em seguida? Coloca a patroa para realizar as tarefas domésticas, castigando-a e pressionando-a para que ela consiga o dinheiro em troca das cartas e do silêncio.

A ação dramática que acabamos de descrever é transposta para o filme de forma congênere: quando Luísa chega, furiosa, do encontro que não deu certo, e tenta demitir Juliana, ao ver que seu quarto ainda está desarrumado, a criada revela a posse das cartas e, no decorrer da história, submete a patroa às tarefas do lar, chantageando e ameaçando para que ela consiga logo o dinheiro. Nas duas obras analisadas, por quase toda a narrativa Juliana e Luísa foram as protagonistas da ação. Por meio das descrições e diálogos, bem como dos elementos das linguagens escrita e cinematográfica, é possível identificar os desejos, medos e emoções dos personagens em questão.

O romance é a forma de arte ideal para expressar nossa realidade. Percebemos isso ao ler uma narrativa literária e notar que os personagens são traçados com o mais profundo sentido humano. Eça de Queirós é um exemplo disso e detectamos o aproveitamento da arte do autor por Daniel Filho, que utilizou das riquezas literárias apresentadas na obra do escritor português para aperfeiçoar e enriquecer a narrativa fílmica, transmutando o roteiro. A trama das histórias, tanto no romance quanto no filme, apresentam aspectos sociais e dramas individuais para uma narrativa instigante. Verificamos, nas duas obras, que o adultério de Luísa conduz a história a um desfecho trágico. Nas duas obras analisadas, a resolução se dá com a morte de um dos protagonistas, Luísa. Porém, existe certa ironia nessa resolução: mesmo Basílio sendo o principal motivo da morte de Luísa, ele não recebe nenhuma punição, não sofre nenhuma consequência. Perguntamos o porquê dessa impunidade, sendo que os autores procuram denunciar o comportamento e defeitos da sociedade, em suas entrelinhas. A resposta é simples: eles não estão idealizando uma situação e sim refletindo, criticamente, sobre a organização da

sociedade da época. Desse modo, concluímos que as obras estudadas são denunciadoras e mostram as falhas do corpo social com o propósito de conduzir o receptor das obras a certa indignação e à tentativa de suprimir os erros dessa sociedade.

Tais denúncias, feitas por ambas as obras, são realizadas de maneiras peculiares à forma de transmissão de mensagem do código linguístico e do audiovisual. Assim, a tradução/recriação como arte é fruto que, mesmo traduzido de uma obra alheia, dá vida própria à linguagem de chegada, fazendo do original uma obra independente em outra forma de comunicar, em outra cultura/espço/tempo, proporcionando uma nova existência, pois “nenhum espécime linguístico pode ser interpretado pela ciência da linguagem sem uma tradução dos seus signos em outros signos pertencentes ao mesmo ou a outro sistema” (JAKOBSON, 2010, p. 82).

Deparamo-nos, assim, com um efeito metafórico, a geração de uma dessemelhança do semelhante. Não se pode tratar a transmutação como mera imitação do texto de origem, pois tal transcrição faz dele uma obra em movimento, sujeita a variadas leituras e interpretações, sendo vista à luz de diferentes valores culturais, de outras formas de recepção. Assim, podemos dizer que o sucesso do romance e do filme se deve aos temas escolhidos, temas próprios dos seres humanos, independente de questões espaço-temporais. Paixão, adultério, maldade, falta de caráter, decepção, temas estes que se encontram presentes na vida do leitor/espectador e o faz viver a história apresentada na tela. Acrescentamos, ainda, que os tempos mudaram e a leitura de *Eça* sugere-nos essa observação paradoxal: com o passar dos anos, o livro ganhou atualidade. Deparamo-nos, no processo dessa recriação, com a releitura de uma obra do século XIX em sua contemporaneidade.

O trabalho do roteirista foi fundamental para que o filme “funcionasse”. De acordo com Comparato (1995, p. 334), ao se trabalhar com a adaptação de um romance, deve-se ter como base a condensação dessa obra, “eliminar os acontecimentos que não sejam essenciais e enaltecer o núcleo dramático principal, seu eixo vertebral”. Na análise comparativa que fizemos, tais considerações foram corroboradas e o sucesso foi comprovado com os milhares de ingressos vendidos, já na estreia do filme, em 2007. Como observa Salles:

É instigante pensar que o mesmo roteiro pode gerar diferentes filmes, dependendo, por exemplo, do momento da filmagem e da equipe envolvida. Nesse contexto, podemos falar de roteiro como espaço de possibilidades, que indica caminhos para o filme. Não podemos nos esquecer, também, da relevância do roteiro como documento mediador, entre um processo individual do roteirista e a coletividade da equipe de filmagem, atores, etc. (SALLES, 2010, p. 173).

O roteiro como documento processual mostra, mais uma vez, que a obra de arte está sempre inacabada, que é possível recriar, transcriar, refazer o “novo” dependendo da criatividade e competência do roteirista - mesmo porque não foi a primeira vez que o romance em questão foi adaptado.

5 ROTEIRO FILMADO: ANALISANDO O DOCUMENTO FÍSICO DE PROCESSO

Diante das comparações feitas entre os enredos de romance e filme, como também da leitura do roteiro filmado, empreendemos uma análise para mostrar como esse processo transformador ocorre. Para tanto, utilizamos a teoria do cinema e nossa leitura crítica em prol da comparação. O filme, ao qual o público tem acesso, é precedido por um complexo caminho feito de correções infinitas. Conforme Tápia (2007, p. 150) é um “desfazer e refazer conexões, a partir da constituição de um novo – e, não raro, inesperado – complexo (encadeamento) de referências”. Ao longo dessa pesquisa, está sendo possível mostrar que o produto dito finalizado de uma obra, publicada ou publicável, é fruto de um trabalho caracterizado por uma transformação progressiva. O artista deve estar ciente do árduo investimento de tempo, dedicação e disciplina. A criação é construída de momentos de opção. Como o roteiro é um texto escrito que será transmutado para a linguagem audiovisual em sua essência, o diretor/roteirista deve selecionar a melhor palavra, o melhor diálogo, o ator mais adequado para aquela personagem, os personagens mais interessantes para compor a trama, o melhor início/fim, a melhor música para marcar a história central, enfim, um ato permanente de tomadas de decisão, visto que “a realização do roteiro constitui o primeiro momento da criação cinematográfica” (MONZANI, 1993, p. 9)³⁹.

No decorrer da análise do roteiro fornecido pela produção fílmica, presenciamos subtrações, sínteses, acréscimos e supressões que finalizaram o documento para que, enfim, ele pudesse ser filmado. Vale ressaltar que se trata de um documento inédito e que não foi publicado. Isso faz com que a nossa matéria-prima enriqueça a pesquisa de forma original já que, quando das negociações para conseguir o registro, a assessoria do diretor revelou que não havia intenção de publicar o texto e que ele seria fornecido somente para fins de pesquisa acadêmica, como está ocorrendo.

No que diz respeito à expressão “matéria-prima” para as pesquisas sobre a gênese da obra de arte, expressamo-nos assim, com base nas teorias de estudos genéticos, para nos referirmos a todo o material a que o artista recorre para a materialização de seu trabalho. O instrumento que ele seleciona, manuseia,

³⁹ Disponível em <http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscritica/article/view/849/766>. Acesso em 23/07/2015.

transfigura de acordo com seu objetivo. É tudo aquilo com que o produto é construído, o que subsidia o criador a dar consistência ao fruto de seu trabalho. O diretor possui vários artifícios para manipular a sua obra: a câmera, a iluminação, os atores e atrizes, mas o roteiro é o esboço principal do filme e, por esse motivo, embasamos nele essa parte de nossa pesquisa. A intencionalidade da criação conserva uma relação íntima com a escolha do material a ser manuseado para a estruturação da obra. Dependendo do que o artista almeja, uma matéria-prima pode ser usada em vez de outra, conforme os princípios gerais do rumo do percurso. Esse procedimento implica manuseio que resulta em uma execução dinâmica de metamorfose na qual a matéria-prima adquire novos feitios pela ação do artista. Na proporção em que vai sendo manuseada, seu potencial é averiguado. Ela vai sendo, precisamente, reinventada e o seu significado ampliado. Ao se transformar, a matéria não é desprovida de sua natureza. “Ela se torna matéria configurada, matéria-e-forma, e essa síntese entre o geral e o único é impregnada de significações” (OSTROWER, 1978, p. 77).

No roteiro, fornecido pela assessoria do diretor do filme, veremos a versão levada ao *set* – sem as transformações feitas para a filmagem. Ao comparar o documento com a filmagem, é possível reconhecer parte do processo criativo que levou o filme *Primo Basílio* às telas do cinema. Nesse sentido, encaramos esse documento de processo como âmbito de possibilidades que esboça o trilhar para o filme. Assim, devemos considerar a relevância desse elemento constituinte da criação cinematográfica no seu papel de documento que intervém entre um processo individual do diretor/roteirista e a coletividade na qual o filme se realiza (atores, equipe de filmagem, som, etc.):

Em uma lógica formal, o roteiro descreve o planejamento de um produto audiovisual, enunciando-se como uma peça literária que aglutina as transposições entre a palavra – o *logos* –, o desenrolar da ação – o *pathos* – e o resultado da mensagem – o *ethos*. Um planejamento estratégico apresentado pelo roteiro observa a preparação e a execução do relato escrito em uma configuração audiovisual. O roteiro, portanto, é um plano/mapa descritivo, responsável pela passagem da literatura ao cinema. A adequação entre diferentes associações de idéias – que se transpõe de pensamentos, reflexões para um texto literário e, depois, para um Filme – pode ser disposta no roteiro em diferentes funções (GARCIA, 2007, p. 175).

Foram selecionadas algumas das cenas cortadas que também estão, de forma semelhante, na obra literária. Estas cenas mostram o que o diretor revela em seu depoimento: a tentativa de uma maior fidedignidade ao texto original. Não encontramos diálogos, ações, cenários idênticos nesta comparação pois, como temos insistido durante esta pesquisa, trata-se de uma transmutação de formas e, nesse caso, a fidedignidade tem suas limitações. No entanto, “pode-se afirmar que, à maneira de vasos comunicantes, tradução e invenção se retroalimentam” (PLAZA, 2008, p. 39). Mas por que trazer para a pesquisa os cortes de cena, sendo que estes não se encontram mais na obra final? O intuito é mostrar que tais fragmentos de filme estiveram, sim, em algum momento, como obra final. Mostrar algumas das transformações feitas durante a “lapidação” do roteiro filmado em prol da traduzibilidade. As cenas excluídas que foram selecionadas para compor o quadro abaixo mostram momentos essenciais da obra original. Embora tenham sido transmutadas para uma linguagem que deve ser escrita para ser encenada (roteiro), elas incorporam no texto fílmico informações que dariam maior fidedignidade à obra de Eça de Queirós e, principalmente, dão-nos a noção de como foi a leitura que Daniel Filho fizera do livro. Sobre a exclusão/abandono dessas cenas para o produto final da tradução da obra literária, respaldamo-nos no seguinte:

A marca ou estigma da tradução em geral é o fato de ela ser uma passagem: de um texto para outro, de um espaço para outro, de um tempo para outro. Mas mais do que uma simples passagem, toda tradução – e, logo, toda linguagem – está marcada pelo abandono (SELIGMANN-SILVA, 1997-1998, p. 160).

Essas sequências filmadas e depois excluídas expõem o que o artista queria mostrar em um dos momentos de sua criação/direção. Tais cenas foram tão importantes para ele que, em 2012, cinco anos após o lançamento do filme, esses fragmentos recortados foram inseridos no DVD com bônus. São dezoito cenas excluídas, sendo que dezessete delas exibem semelhanças consideráveis com a narrativa literária. Selecionamos as que representam maior essência da trama. Como podemos perceber no depoimento abaixo, a versão que continha estas cenas chegou a ser vista pelo público e, por motivos de mercado e agradabilidade ao espectador, foram retiradas pela direção: *Um filme na sua edição tem seu terceiro lançamento. Quando o Primo Basílio acabou de ser editado, tinha duas horas. Era um filme que eu gostava. Mas com umas exposições-teste eu percebi que algumas*

peessoas achavam que o filme custava a começar. Outras ficavam contra Luísa. Algumas diziam que Juliana era, por demais, perversa. Seguindo as pesquisas eu fui obrigado a fazer alguns cortes para deixar o filme mais perto do espectador. São 18 minutos de cenas que eu adoro e que, sem dúvida, deixariam o filme *Primo Basílio* mais completo, mais *Eça de Queirós*. Então, aí para vocês, as cenas excluídas do *Primo Basílio*.

Quadro 5 – comparativo das cenas excluídas

Cenas filmadas e excluídas para a versão final	Correspondentes trechos retirados da obra narrativa literária
<p>CENA DO CAFÉ DA MANHÃ⁴⁰</p> <p>INT. CASA DE JORGE/SALA DE JANTAR - DIA CAFÉ DA MANHÃ DE JORGE E LUÍSA. JORGE DE GRAVATA, MAS AINDA SEM PALETÓ. A CONVERSA JÁ PELO MEIO. LUÍSA -...um brilhantão desse tamanho, que nem o da Grace Kelly, uma coisa! JORGE FAZ QUE SIM COM A CABEÇA, CONCENTRADO NUNS PAPÉIS DE TRABALHO. LUÍSA - Quando você ficar rico em Brasília você tr um pra mim? LUÍSA TOCA O SININHO DE CHAMAR EMPREGADA. JORGE- Humm humm.. LUÍSA - Jura?! JORGE SORRI, AMOROSO, SEM SABER DIREITO O QUE ELA ESTÁ FALANDO. JULIANA, A EMPREGADA, CHEGA NA SALA. JULIANA - Sim? LUÍSA - Traz mais café pro patrão, Juliana. JULIANA PEGA O BULE VAZIO E SAI SEM DIZER UMA PALAVRA, EXPRESSÃO ZERO. LUÍSA - Depois você diz que eu implico. É ou não é antipática? Até quando a gente vai ter de aturar essa criatura porque ela cuidou da tua Tia? JORGE - (NUM SUSPIRO DE INFINITA PACIÊNCIA) - Minha filha, sossega. LUISA - Gratidão tem limite, môzinho. JORGE - Quando eu voltar da viagem a gente conversa sobre isso, tá? JULIANA VOLTA COM O BULE⁴¹</p>	<p>Os coletes não estavam prontos, disse com uma voz muito lisboeta; não tivera tempo de os meter em goma. — Tanto lhe recomendei, Juliana! — disse Luísa. — Bem, vá. Veja como se arranja! Os coletes hão de ficar à noite na mala! E apenas ela saiu: — Estou a tomar ódio a esta criatura, Jorge! Há dois meses que a tinha em casa e não se pudera acostumar à sua fealdade, aos seus trejeitos, à maneira aflautada de dizer chapiéu, tisoiras, de arrastar um pouco os rr, ao ruído dos seus tacões que tinham laminzinhas de metal; ao domingo, a cuia, o pretensioso do pé, as luvas de pelica preta arrepiavam-lhe os nervos. - Que antipática! Jorge riu: Coitada, é uma pobre de Cristo! E depois que gomadeira admirável. (...) - E, enfim, minha filha, a maneira como ela se portou na doença da tia Virgínia... Foi um anjo para ela! Estamos-lhe em dívida, minha filha! (p. 5, TOMO I)</p>

⁴⁰ O DVD com bônus intitula cada cena excluída da filmagem final. Fizemos o mesmo, de acordo com o próprio material.

<p>CEMITÉRIO</p> <p>EXT. CEMITÉRIO - DIA ANDAM PELAS ALAMEDAS. BASÍLIO TIRA UMA CAIXINHA DO BOLSO E DÁ PARA LUÍSA.</p> <p>BASÍLIO - Trouxe pra você. Da Palestina. LUÍSA ABRE A CAIXA E SE ENCANTA, É UM ROSÁRIO.</p> <p>BASÍLIO - Foi benzido pelo Papa, pouco antes dele morrer.</p> <p>LUÍSA (ENLEVADA) - Você esteve com o Papa?!</p> <p>BASÍLIO - Sua Santidade Pio XII. Que Deus o tenha.</p> <p>LUÍSA (COMOVIDA COM O PRESENTE) - Oh, Basílio.</p> <p>COMOVIDA, ELA O ABRAÇA. BASÍLIO, COMO SEMPRE, SE EMBRIAGA COM O PERFUME DE SEUS CABELOS. LUÍSA TAMBÉM SE DEIXA EMBALAR PELA SENSÇÃO DE PROXIMIDADE E FECHA OS OLHOS. DEPOIS SE ENCARAM EMOCIONADOS. E TÍMIDOS.</p> <p>INT. CEMITÉRIO/JAZIGO DA FAMÍLIA - DIA</p> <p>BASÍLIO PEGA DE LEVE NO MEDALHÃO QUE LUÍSA SEMPRE USA PENDURADO NUM CORDÃO DE OURO. ELA ABRE E MOSTRA O RETRATO DE JORGE.</p> <p>LUÍSA - (ARFANTE) - Meu marido. ELE SE APROXIMA BEM DO COLO DELA, DO DECOTE.</p> <p>BASÍLIO - Jorge, o sortudo. ELA O EMPURRA SEM MUITA ÊNFASE.</p>	<p>(Basílio) – Sabes que te trago presentes? (Luiza) – Trazes? – E os seus olhos brilhavam. O melhor era um rosário... - Um rosário? - Uma relíquia! Foi benzido primeiro pelo patriarca de Jerusalém sobre o túmulo de Cristo, depois pelo papa. Ah! Porque tinha estado com o papa! (...) Luísa voltava entre os dedos o seu medalhão de ouro, preso ao pescoço por uma fita de veludo preto. (...) - Dize cá, tens algum retrato nesse medalhão? - O retrato de meu marido. - Ah! , deixa ver! Luísa abriu o medalhão. Ele debruçou-se; tinha o rosto quase sobre o peito dela. Luísa sentia o aroma fino que vinha de seus cabelos. - Muito bem, muito bem! – fez Basílio. Ficaram calados. (p.26/27 – TOMO I)</p>
<p>JULIANA LEVA A ROUPA E OUVÉ CONVERSA</p> <p>INT. CASA DE JORGE/ÁREA DE SERVIÇO – NOITE JULIANA, PASSANDO O PALETÓ, VAI PARA CASA E PERCEBE AO FUNDO.</p> <p>INT. CASA DE JORGE/ÁREA DE SERVIÇO – NOITE JOANA E SEU NAMORADO QUE ESTÃO NUM CHAMEGO, CHEIOS DE MÃOS, PERNAS, BOCAS E RISINHOS SAFADOS.</p> <p>JULIANA (PENSANDO, QUE POUCA</p>	<p>- Diz que sim, Sr^a Joana – disse (Juliana) à cozinheira – que podia ir. Vou me vestir. (...) Fica vossemecê com a casa por sua. A cozinheira fez-se vermelha, pôs-se a cantar, foi logo sacudir, estender na varanda um velho tapete esfiado; e os seus olhos não deixavam, defronte, uma casa baixa, pintada de amarelo, com um portal largo – a loja de marceneiro do tio João Galho, onde trabalhava o Pedro, o seu amante. A pobre Joana baba-se por ele. Era um rapazola pálido e afadistado; Joana era minhota, de Avintes, de família de um lavrador, e aquela figura delgada de lisboeta anêmico seduzia-a com uma</p>

⁴¹ Os fragmentos de textos retirados tanto do roteiro quanto da obra literária foram redigidos exatamente como no texto original. Por isso, algumas vezes, deparamo-nos com desvios da norma culta vigente da língua portuguesa.

<p>VERGONHA, DESPEITADA) JOANA LEVANTA UM POUCO A SAIA, FACILITANDO O ATO.</p> <p>INT. CASA DE JORGE/QUARTO DE EMPREGADAS - NOITE JULIANA DEITANDO EM SUA CAMA, FICA AINDA MAIS MAL HUMORADA COM A CHEGADA SORRIDENTE DE JOANA, QUE VEM CANTAROLANDO.</p> <p>JOANA - "Sou filho único..." JULIANA (IRRITADA) – Peste, isso lá é hora de cantoria? JOANA (SE DESPINDO) - Ah, Juliana! Sabe mão de home te puxando aqui, metendo a perna no meio da tuas coxa?</p> <p>ENQUANTO JOANA SE DESPE, JULIANA EVITA OLHAR O CORPO DA OUTRA. MAS ASSIM QUE JOANA VIRA DE COSTAS JULIANA A OLHA DE ALTO A BAIXO.</p> <p>JULIANA - Num sei nem quero sabe, porque nunca homem nenhum botou a mão em mim. Nem vai botar. JOANA - Por isso que cê tá desse jeito. JULIANA (SE VIRANDO E FECHANDO OS OLHOS) - Tô muito bem do jeito que tô. JOANA (SUBINDO) - Cê não sabe como é bom sentir escorrendo... JULIANA, COM CARA DE NOJO, OLHA AS PERNAS DE JOANA SUBINDO NO BELICHE. JULIANA - Apaga a luz.</p>	<p>violência abrasada. Como não podia sair à semana, metia-o em casa, pela porta de trás, quando estava só; estendia então na varanda para dar sinal o velho tapete desbotado onde ainda se percebiam os paus de um veado. (p. 24, TOMO I).</p>
<p>LENÇOS DE SEDA PARA JOANA</p> <p>JOANA (INVEJOSA) - É... Grandes mudanças por aqui... LUÍSA REGISTRA A QUEIXA.</p> <p>INT. CASA DE JORGE/COZINHA – NOITE. LUÍSA DÁ DOIS LENÇOS DE SEDA PARA UMA SORRIDENTE JOANA. ELA PASSA O LENÇO NO ROSTO, SENTINDO SUA DELICADEZA. JOANA - Ah, num precisava, Dona Luísa. LUÍSA - Daqui a pouco esse tempo maluco de São Paulo vira, é bom ter algo pra proteger o pescoço. JOANA - Eu nunca tive nada de seda. LUÍSA ENTREGA UMAS NOTAS DE DINHEIRO A JOANA. LUÍSA - E aqui, olha, pra você comprar alguma coisinha.</p>	<p>Daí a dois dias Joana, às dez horas, veio dizer baixo à Luísa: - A Sr.^a Juliana ainda está na cama, está tudo por arrumar. (...) E daí por diante Juliana poucas vezes se erguia antes da hora de servir o almoço. Luísa pediu logo à Joana que fizesse "o serviço por ela": era por pouco tempo. A pobre criatura andava tão adoentada! E para acomodar a cozinheira deu-lhe meia moeda para a ajuda de um vestido. (...) Joana começava a resmungar: - Passa a sua vida na rua, a Sr.^a Juliana, e eu é que aguento... Se você estivesse doente, também ninguém lhe ia à mão – acudia Luísa, aflita, quando percebia estas revoltas. E presenteava-a. Dava-lhe mesmo vinho e sobremesa.</p>

<p>JOANA - Num sei nem como agradecer , Dona Luísa. E JOANA BEIJA AS MÃOS DE UMA CONSTRANGIDA LUÍSA. JOANA - A senhora é uma santa.</p>	
<p>CRISE NA GARÇONIERE</p> <p>INT. GARÇONIERE - DIA LUÍSA ENTRA E ENCONTRA BASÍLIO JÁ NA CAMA, RECONDADO, DE CUECAS, FUMANDO DISPLICENTEMENTE. BASÍLIO - Demorou. Já ia embora. ELA VAI ATÉ ELE E O BEIJA NA BOCA. DEPOIS, LENTAMENTE, LUÍSA COMEÇA A SE DESPIR NA FRENTE DELE. BASÍLIO NA MESMA POSIÇÃO, ASSISTINDO. ELA VAI TIRANDO PEÇA POR PEÇA. LUÍSA - Está tudo bem? BASÍLIO - Humm humm. LUÍSA - Você está estranho... BASÍLIO (SEM SACO) - Ih, começou...por que mulher tem sempre que achar alguma coisa estranha?! LUÍSA NÃO GOSTA DO COMENTÁRIO E COMEÇA A SE VESTIR DE NOVO. LUÍSA - Nunca mais ouvi você dizer que me ama. Vai ver nem me ama mais. BASÍLIO - Você tem alguma dúvida? BASÍLIO TENTA ABRAÇÁ-LA POR TRÁS MAS ELA SE FAZ DE DIFÍCIL. LUÍSA - Tenho, tenho. Cada vez mais. BASÍLIO - Você sabe que eu te amo. LUÍSA (SE VIRA P/ ELE, ANSIOSA) - Ama? Então diz. BASÍLIO - Ué, acabei de falar. LUÍSA - Diz olhando nos meus olhos, eu te amo. BASÍLIO - Eu te amo. Tá bom? Eu te amo. ELA COLA SUA BOCA NA DELE. BASÍLIO APROVEITA E COMEÇA A DESPI-LA. QUANDO ELA ESTÁ NUA ELE A PÕE DE QUATRO E EXPLORA COM DELICADEZA E MAESTRIA NOVAS POSSIBILIDADES. NO ROSTO DELA VEMOS A DOR IR SE TRANSFORMANDO, SE NÃO EM PRAZER, PELO MENOS NUM AGRADÁVEL E VITORIOSO RELAXAMENTO DE ENTREGA.</p>	<p>Ultimamente, mesmo quando ela entrava no “Paraíso” já não tinha a delicadeza amorosa de se levantar alvoroçado: sentava-se apenas na cama, e tirando preguiçosamente o charuto da boca: - Ora viva a minha flor! – dizia. E um ar de superioridade quando lhe falava! Um modo de encolher os ombros, de exclamar: “Tu não percebes nada disso!” Chega a ter palavras cruas, gestos brutais. E Luísa começou a desconfiar que Basílio não a estimava – apenas a desejava! A princípio chorou. Resolveu explicar-se com ele, romper, se fosse necessário. Mas adiou, não se atrevia: a figura de Basílio, a sua voz, o seu olhar, dominavam-na; e acendendo-lhe a paixão tiravam-lhe a coragem de o perturbar com queixas. Porque estava convencida então que o adorava: o que lhe dava tanta exaltação no desejo, se não era a grandeza do sentimento?... Gozava tanto, é porque o amava muito!... E a sua honestidade natural, os seus pudores, refugiavam-se nesse raciocínio subtil. Ele tinha às vezes uma segura áspera de maneiras, era verdade; certos tons de indiferença, era certo... Mas noutros momentos, quantas denguiques, que tremuras na voz, que frenesi nas carícias!... Amava-a também, não havia dúvida. Aquela certeza era a sua justificação. E como era o amor que os produzia, não se envergonhava dos alvoroços voluptuosos com que ia todas as manhãs ao “Paraíso”. - (p. 92, TOMO I)</p>

Na proporção em que trabalhamos com os registros que o criador deixa no decorrer do percurso da estruturação de sua obra, estamos seguindo seu contínuo trabalho e observando que o ato de criação é fruto de um processo. A obra vai se transformando ao longo desse processo que abrange uma rede múltipla de acontecimentos, graças ao fenômeno da transcrição, pois a

tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua musicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, tudo aquilo que forma [...] a iconicidade do signo estético [...]). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora (CAMPOS, 1976, p. 24).

Nesse sentido, analisamos a primeira cena do quadro acima, em comparação com o fragmento do livro. Na essência do diálogo da cena excluída, obtemos as mesmas informações que a obra literária traz: a implicância de Luísa pela empregada; a amargura e expressividade de Juliana; a gratidão que Jorge tinha devido ao fato da serviçal ter cuidado de sua tia; a arrogância com que a patroa tratava a empregada. Percebemos, de fato, que se trata de duas situações diferentes. Na passagem do livro, a cena não se dá na hora do café da manhã e a irritação é por Juliana não ter engomado os coletes do patrão. Afinal, falamos de romance e filme e não da filmagem do romance por completo, como defende Plaza:

Na tradução intersemiótica como transcrição de formas o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução. Traduzir criativamente é, sobretudo, entender estruturas que visam à transformação de formas (PLAZA, 2008, p. 72).

Se, simplesmente, diretor e roteirista se utilizassem da mesma situação, do mesmo diálogo, comportamentos e gestos dos personagens, bem como o mesmo cenário, a tradução poderia não ser bem-sucedida e a (re)criação não se tornaria original. Isso porque é a individualidade, o estilo do tradutor que dão vida própria a uma obra transmutada. Sua capacidade (re)criativa se mobiliza para criar a forma apropriada ao texto traduzido, renunciando à ilusão simplista de apego à fidedignidade. O que se deve considerar é a tradução como produto de criação e a

criação não pode ser totalmente compatível com a literalidade. Quanto ao principal motivo de escolhermos esta cena para discutir o porquê de sua exclusão: a implicância de Luísa em relação à Juliana se dá em todo o filme, esta cena não faria falta para a essência da fidedignidade. Um produto final que se torne cansativo aos olhos do espectador não era o resultado almejado pela direção. Sabemos que a tendência da tradução é expressar o mais intrínseco relacionamento das linguagens entre si, não sendo capaz de revelar ou estabelecer “essa relação oculta; pode, porém, apresentá-la, atualizando-a de maneira germinal ou intensiva” (BENJAMIN, 1979, p. 69). Certamente, esta cena fazia parte da obra final por transportar informações mais fiéis ao livro e satisfazer o desejo do diretor.

Na cena intitulada **Cemitério**, percebemos, no roteiro, duas tomadas, dois cenários diferentes (parte externa e interna de um cemitério) que transcrevem uma das tentativas de sedução de Basílio. Essa semelhante passagem se dá na casa de Luísa, no romance. São vários os momentos em que Basílio aparece na residência da prima, algumas vezes na presença de amigos da família (que não aparecem na trama cinematográfica). Porém, ao assistirmos ao filme, após os cortes e edição, percebemos que esta cena era desnecessária, em virtude da dramaticidade presente no roteiro em outros momentos mais excitantes nos quais o primo tenta seduzir Luísa. Além disso, como já mencionado, a preocupação do diretor é com a satisfação do espectador e certos cortes auxiliam no ritmo e, conseqüentemente, na agradabilidade do espectador, já que a trama se torna clara e instigante na sua forma sintetizada:

A possibilidade de ampliar as formas de adaptação de um sistema homogêneo, como a literatura (a escrita), para um sistema heterogêneo como o cinema (imagem e som), potencializa algumas soluções criativas, que são contempladas pelo dispositivo fílmico (GARCIA, 2007, p. 176).

Ao cortar uma cena e reeditar um filme deve-se ter a certeza de que o roteiro está sendo realçado e que tudo ficará claro na versão final. O trabalho é a decisão quanto ao que deixar permanecer na obra e quanto foco cada ponto receberá. Falamos de uma transcrição que “implica um limite criativo, já que o roteirista tem que se ater ao conteúdo da obra, *ie*, seus climas, personagens, intenções, etc.” (COMPARATO, 1983, p. 217). Analisando as cenas que foram excluídas, mesmo após as primeiras exposições ao público, temos acesso a algumas

pegadas deixadas pelo diretor. Esses passos fornecem conhecimentos diversos sobre a (re)criação e lança luzes sobre distintos momentos dela. Este trabalho criador resulta em uma multiplicidade de transformações por meio das quais algo toma sua existência. Dizemos multiplicidade devido ao fato de que, na edição de um filme, ao alterar a sua linearidade por meio de cortes, por exemplo, várias outras alterações podem ser feitas, tais como a montagem, a edição, o agrupamento de cenas e sequências. Nosso interesse, aqui, é mostrar o valor que o diretor deu aos diversos momentos da obra em seu processo, disponibilizando estas cenas excluídas a quem quiser ter acesso e tendo que optar por esta ou aquela versão. Estudar esse caminho nos dá condições de perceber os efeitos que o diretor esperava que seu produto causasse.

A cena seguinte do quadro, “**Juliana leva a roupa e ouve conversa,**” marcaria mais um personagem na trama: Joana. Como podemos ver, no fragmento da obra original, a passagem é salientada por meio de descrições, o que levou o roteirista a criar diálogos e ações para que pudesse transmutar de forma emocionante. Porém, na tradução do romance para o filme, o trabalho deve se concentrar na condensação da obra, subtraindo os acontecimentos não essenciais e dando ênfase ao foco dramático central. Segundo Seligmann Silva (1997-1998, p.160), “na tradução de uma linguagem para outra acontece um abandono ou sacrifício”. Porém, de acordo com o mesmo autor, se por um lado pode-se dizer que ao transmutar um texto de uma linguagem para outra são sacrificados os elementos “próprios” do texto original, para os quais não se encontra um traduzir correspondente na linguagem transmutada, por outro lado, “deve-se para poder traduzir, antes de mais nada, abandonar” elementos da própria linguagem de origem.

No caso do romance/filme estudado(s) sabemos que o foco da trama está no triângulo amoroso e na chantagem de Juliana à patroa – a história de Joana excedia ao que Daniel Filho precisava - “uma história central” – conforme já expusemos em um depoimento do diretor, ao longo desta pesquisa. Permitir que essa passagem continuasse na última filmagem traria, de certa forma, maior fidedignidade ao texto original, mas não traria maior essência. Seria, apenas, uma cena a mais. Temos, assim, um engendramento de novas formas que se dão de forma contínua em um percurso de transformação. Vemos, por meio dessas escolhas, um novo sistema se construindo, uma nova coerência melodramática

tomando espaço, a (re)criação de uma obra. Nesse contexto, seguindo o pensamento de Ostrower (1978, p. 45-54), percebemos que (re)criar de forma livre não é ter o poder de tomar qualquer atitude/decisão a qualquer momento, independentemente da situação, de qualquer modo. A liberdade do criador está em uma condição de seleção que se vincula à sua intencionalidade, que possui valores individuais e sociais de uma determinada época.

Da mesma forma, o que dizer da cena excluída intitulada “**Lenços de seda para Joana**”? Se a história central está no triângulo amoroso, quão “útil” seria esta cena para enriquecer o conteúdo principal do drama? Ao assistir ao filme, percebemos que a patroa tenta agradar, também, à Joana, dando-lhe dinheiro para que ela fizesse o trabalho de Juliana, mas não necessariamente lenços de seda e outros agrados, como consta na cena cortada. O pouco que foi mostrado, após o corte, foi o suficiente para transmitir a mensagem. O espectador já é capaz de inferir. Por meio da tradução encontramos afinidade entre as linguagens, o que acontece de forma variada, e não “pela vaga semelhança entre reprodução e original. Como também é evidente, em geral, que afinidade não implica necessariamente semelhança” (BENJAMIN, 1979, p.72). Detectamos, desse modo, a reconstrução paulatina do corpo físico da obra que, de forma gradual, se modifica causando o crescimento do seu sentido ao selecionar e incorporar alguns elementos, desprezando outros. Conforme Fuentes (1989, p.102) “o autor precisa escolher entre vários temas, e está livre para fazê-lo, mas precisa sacrificar a liberdade para seguir outros caminhos”. Como se trata de uma obra que deve ser condensada ao máximo para que atinja o receptor de forma objetiva e coerente, o artista, no caso, o diretor, deve abrir mão de muitas escolhas em detrimento de outras para respeitar certos limites internos e/ou externos à obra, como por exemplo, a viabilidade de certas escolhas e a agradabilidade do espectador. Todavia, tais limitações aparecem, em diversos momentos, como impulsoras da constituição do trabalho final.

O momento certo para lançar a obra ao público está ligado aos objetivos do criador, mas são encontradas muitas dificuldades sobre a determinação sobre quando chega o momento dessa entrega, pois falamos da sétima arte. A satisfação deve estar na coletividade da obra e, ainda mais, no receptor desta. Porém, após tantas seleções, cortes, edições, diferentes montagens, sínteses, o resultado é a agilidade do texto narrativo e a forma acelerada com a qual ele se realiza. Seguindo esse mesmo raciocínio, chegamos ao porquê da exclusão da cena

“**Crise na Garçoniere**”. Fica claro que houve muitas alterações que tornaram a passagem da obra mais dramática e de acordo com o contexto da narrativa fílmica. Percebemos, nitidamente, a intertextualidade e a inspiração do diretor quanto ao referido momento que Eça de Queirós descreve. Porém, como o próprio Daniel declara em uma das entrevistas ao site da LPM⁴², uma história que fala de amor não, necessariamente, inclui passagens de desdém, conforme vemos na referida cena: *Depois de ter dirigido muitas comédias ou filmes leves, procurei uma história de amor porque acho que nós, latinos, ou brincamos muito ou somos melodramáticos*. O diretor revela que queria encontrar uma história que lhe falasse de amor, de paixão, porque ele acha que essas histórias são eternas e interessam ao público: *Principalmente a mulher – que é um público importante de cinema – gosta de ver. E eu não achava a história até que, de repente, comecei a pensar que entre as histórias românticas e fortes que já tinha dirigido estava a minissérie O Primo Basílio*.

A exibição desses minutos excedentes na filmagem final aproximaria o autor português da obra, mas poderia prejudicar a intenção do diretor que pretendia mostrar, de forma mais contundente, o sentimento do amor, da paixão e deixar o público realizado. “O diretor fica com a responsabilidade de preencher essa lacuna: um espaço vazio, evocado pela necessidade de cumprir a expectativa, o desejo e a satisfação do espectador” (GARCIA, 2007, p. 177). Quando Daniel fala de sua preocupação com o público feminino, por exemplo, mostra que reconhece que tal plateia não ficaria satisfeita vendo uma cena de desprezo, uma vez que tal sentimento já é mostrado quando Basílio, finalmente, revela seu caráter, abandonando Luísa e fugindo para a França ao descobrir que a criada estava em poder das provas que o prejudicariam. A cena acarretaria momentos redundantes que fariam do filme um produto final menos sincrético pois, conforme Kurossawa (1990, p.161), o importante é levar para o público uma obra em sua completude, sem excedentes: “Você não necessita do que não é necessário. Diz-se que o cinema é a arte do tempo, mas o tempo gasto sem sentido só pode ser chamado de perda de tempo”.

Durante o ato criador, o artista encontra infinitos problemas, conflitos incitantes, é colocado a provas, enigmas, preocupações. Há muitas dificuldades na

⁴² Disponível em <http://www.lpm.com.br/> – Acesso em 09/07/2014.

hora de decidir, há resistência ao enfrentar limites que devem ser respeitados, há o desafio da busca da tomada certa, do movimento de câmera perfeito para a ocasião, da performance a ser dada a um ator ou outro, etc. Os momentos em que a direção precisa se defrontar com a necessidade dessas supressões de cenas é bastante frustrante— como pudemos perceber na apresentação que Daniel Filho faz, no DVD com bônus, referente às cenas excluídas. Para a análise das cenas eliminadas tivemos, como documento de processo, o roteiro filmado da obra com subsídios do DVD com extras para maior entendimento do porquê desses cortes. Esses documentos, que ilustram o movimento criador, nos colocam próximos do mundo, muitas vezes reservado e impenetrável, que envolve cada artista. Encontramos relatos que desvelam a leitura da obra original feita pelo diretor, isto é, conseguimos investigar o movimento criador da narrativa, mesmo sendo considerada uma arte coletiva.

Ao nos defrontarmos com uma obra em processo, necessariamente nos deparamos com os momentos de opções ou escolhas por parte do criador. As combinações geradas de uma maneira ou outra são inerentes a avaliações e julgamentos que, além do diretor, outros profissionais da arte cinematográfica podem fazer, em virtude da coletividade da obra. Essa permanente tomada de decisões é encontrada nos cortes, nas substituições, nas adições e demais movimentos dentro da (re)criação. O estudo dos documentos de processo, neste caso, do roteiro filmado, conduz-nos a vivenciar e sentir as preferências, gostos e almejos do artista que direcionam a ação criadora. É por meio das decisões, ou, do que leva a elas, que nos deparamos com a presença do autor. A ação transformadora que presenciamos ao discutir sobre os cortes de cenas, envolveu um amplo e variado trabalho de edição. A exclusão das cenas foi necessária para a reconstrução de uma nova obra. Nesse sentido, as formas de traduzir, no cinema “[...] desafiam a representação (projeção na tela de uma significação que pré-existe ao discurso) e afirmam a ideia de produção de significado pelo trabalho de transformação e desrealização que a filmagem opera” (XAVIER, 2005, p. 146).

O corte de cenas pode ser visto como inevitável, pois na fase da filmagem é registrado tudo o que se acredita ser viável para a obra. Muitas vezes, só se percebe que aquela cena não seria, de fato, complementar, após filmá-la. Por isso a importância de incluir em nossa investigação esses cortes. Em algum momento, as cenas cortadas fizeram parte do produto final.

Quadro 6 – Comparativo de passagens do livro que permaneceram no filme

Cenas merecedoras de análise e que permaneceram na obra final ⁴³	Correspondentes fragmentos retirados da obra queirosiana
<p>A primeira visita</p> <p>INT. CASA DE JORGE/QUARTO DO CASAL - DIA</p> <p>LUÍSA, DISTRAÍDA, SE ARRUMA PARA SAIR E TOMA UM SUSTO AO VER UM VULTO PELO ESPELHO. É JULIANA PARADA NA PORTA.</p> <p>LUÍSA - Ai Juliana que susto?! Parece assombração, credo...!</p> <p>JULIANA - Desculpa, tem um homem na porta, procurando pela senhora, num sei se é pra deixar entrar, diz que é seu primo.</p> <p>LUÍSA (SURPRESA BOA!) - Basílio! Claro que é pra deixar entrar, criatura. Parece que não pensa!</p> <p>JULIANA - Sei lá, da outra vez, com a dona Leonor /</p> <p>LUÍSA (INTERROMPE, IMPACIENTE) - Anda! Não vai deixar o homem esperando na porta. Anda, vai!</p> <p>JULIANA SAI MEIO QUE TOCADA COMO GADO, E LUÍSA RESOLVE ACHAR QUE O VESTIDO NÃO ESTÁ BOM E PEGA OUTROS NO ARMÁRIO.</p>	<p>Foi buscar a vassoura a um canto e com um suspiro agudo⁴⁴:</p> <p>- Todas o mesmo, uma récuca.</p> <p>Desceu começou a varrer o corredor. (...) Tinha escancarado a cancela e, com grandes ais, atirava vassouradas furiosas contra as grades do corrimão.</p> <p>- A Senhora Luísa está em casa?</p> <p>Voltou-se. Nos últimos degraus da escada estava um sujeito que lhe pareceu “estrangeirado”. Era trigueiro, alto, tinha um bigode pequeno levantado, um ramo na sobrecasaca azul, e o verniz dos seus sapatos resplandecia..</p> <p>- A senhora vai sair. Disse ela olhando-o muito. Faz favor de dizer quem é?</p> <p>O indivíduo sorriu:</p> <p>- Diga-lhe que é um sujeito para um negócio. Um negócio de minas.</p> <p>Luísa, diante do toucador, já de chapéu, metia numa casa do corpete dois botões de rosa de chá.</p> <p>- Um negócio! – disse muito surpreendida. – Deve ser recado para o Sr. Jorge, decerto! Mande entrar. Que espécie de homem é?</p> <p>- Um janota!</p> <p>Luísa desceu o véu branco, calçou devagar as luvas de peau de suède claras, deu duas pancadinhas fofas ao espelho na gravata de renda, e abriu a porta da sala. Mas quase recuou, fez “Ah”, toda escarlata. Tinha-o reconhecido logo. Era o primo Basílio. p. 24/25 (TOMO I)</p>
<p>Juliana revela que está com as cartas</p> <p>INT. CASA DE JORGE/QUARTO DO CASAL - DIA</p> <p>JULIANA ARRUMANDO O QUARTO E CANTAROLANDO. TUDO FORA DO LUGAR. LUÍSA SE IRRITA AINDA MAIS.</p> <p>LUÍSA - Você ainda não arrumou o</p>	<p>- Então você ainda não arrumou o quarto! – gritou Luísa.</p> <p>Juliana estremeceu àquela cólera inesperada.</p> <p>- Estava agora, minha senhora!</p> <p>- Que estava agora vejo eu! – rompeu Luísa. – São três horas da tarde e ainda o quarto nesse estado!</p> <p>Tinha atirado o chapéu, a sombrinha.</p>

⁴³ Intitulamos as cenas analisadas para facilitar a leitura e as referências a elas.

⁴⁴ Como o trecho do romance era muito longo para ser integralmente colocado aqui, vale esclarecer que se fala de Juliana.

quarto, criatura?! A uma hora dessas e a cama ainda assim?!

JULIANA (TRANQUILA) - Tava cuidando disso agorinha mermo.

LUÍSA - Você sabe que horas são?!

JULIANA - Umas três, três e meia.

LUÍSA - E o quarto ainda nesse estado!? Você sempre me dando dor de cabeça! Uma praga na minha vida, você!

JULIANA - Como a senhora tem passado as tarde na rua, eu pensei...

LUÍSA - Você não tem que achar nada, só tem - que fazer!

JULIANA - Eu só tô falando que...

LUÍSA - Cala a boca! Você sabe que é a primeira coisa a ser feita! Um absurdo, a essa hora meu quarto essa favela!

LUÍSA COMEÇA A JOGAR OS LENÇÓIS NO CHÃO.

JULIANA (ENFRENTANDO) - Dona Luísa, eu tô tentando explicar/

LUÍSA - Não me interessam as suas explicações! Pra mim chega! Agora você passou dos limites! Pode arrumar as suas coisas! AGORA!

JULIANA - Eu tô dizendo que/

LUÍSA - Não me interessa, já disse!

JULIANA - A senhora acha mesmo que eu/

LUÍSA (EXALTADA) - Chega, cansei. Eu não aquento olhar na sua cara nem mais um minuto na minha frente!

JULIANA - D. Luisa não me faça perder a cabeça!

LUÍSA - Rua!

JULIANA - Eu vou sair se eu quiser!

LUÍSA - Vai sair sim e vai sair agora!

JULIANA - Eu vou sair a hora que eu quiser, tá me entendendo, se eu quiser!

LUÍSA VAI ATÉ A PORTA E CHAMA:

LUÍSA - Joana! Joana!

JULIANA - Eu não tô aqui pra aturar faniquito de madame não...

LUÍSA - Eu não admito que/

JULIANA - Não admite o quê? Não admite o quê? A senhora num me conhece...Eu vou sair na hora que eu quiser. Tá pensando que aquele cartão foi pará no lixo? Não!! Porque eu vivo no lixo e encontro papéis que o patrão não vai gostar nada de ver...

LUÍSA - O que?...

JULIANA - Eu tô dizendo que os cartão do seu amante, tão comigo! E tão muito bem guardado! Tem uma cartinha da

- Como a senhora costuma vir sempre mais tarde... – disse Juliana.

E os seus beijos faziam-se brancos.

Que lhe importa a que horas eu venho?

Que tem você com isso? A sua obrigação é arrumar logo que eu me levante. E não querendo, rua, fazem-se-lhe as contas!

Juliana fez-se escarlate e cravando em Luísa os olhos injetados:

Olhe, sabe o que mais? Não estou para aturar !

E arremessou violentamente a vassoura.

- Saia! – berrou Luísa. – Saia imediatamente! Nem mais um momento em casa!

Juliana pôs-se diante dela, e com palmadas convulsivas no peito, a voz rouca:

- Hei-de sair se eu quiser! Se eu quiser!

- Joana! – bradou Luísa.

Queria chamar a cozinheira, um homem, a polícia, alguém! Mas Juliana, descomposta, com o punho no ar, toda a tremer:

- A senhora não me faça sair de mim! A senhora não me faça perder a cabeça! – E com a voz estrangulada através dos dentes cerrados: - Olhe que nem todos os papéis foram pro lixo!

Luísa recuou, gritou:

- Que diz você?

- Que as cartas que a senhora escreve aos seus amantes, tenho-as eu aqui! – e bateu na algibeira ferozmente.

Luísa fitou-a um momento com os olhos desvairados, e caiu no chão, junto à causeuse, desmaiada. – p. 13, TOMO II

<p><i>senhora também, viu?... LUÍSA CORRE PARA O ARMÁRIO E CHECA ENTRE SUAS LINGERIES. SÓ ENCONTRA ALGUNS ENVELOPES VAZIOS. OLHA COM ÓDIO PARA JULIANA.</i></p> <p>LUÍSA - Sua... LUÍSA AVANÇA PARA JULIANA MAS JÁ NO SEGUNDO PASSO SENTE UMA DOR AGUDA NA CABEÇA E UMA ESPÉCIE DE ZUNIDO. FICA TONTA, SE APÓIA EM ALGUM LUGAR. JULIANA COM UM OLHAR IMPASSÍVEL. AOS POUCOS LUÍSA VAI SE RECUPERANDO. JULIANA, QUANDO SENTE QUE A PATROA JÁ CONSEGUE OUVI-LA, DIZ ANTES DE SAIR: JULIANA - A senhora vai me dar licença que eu ainda tenho muito serviço pra fazer. E depois tem toda a prataria pra limpar. E, COMO SE NADA TIVESSE ACONTECIDO, JULIANA RECOMEÇA A ARRUMAR O QUARTO. LUÍSA SAI PORTA AFORA.</p>	
<p>Juliana e presentes</p> <p>INT. CASA DE JORGE/QUARTO DO CASAL - DIA LUÍSA IMPACIENTE COM A PRESENÇA DE JULIANA QUE VEIO ARRUMAR O QUARTO. ELA VAI SAINDO QUANDO JULIANA PEGA UM VESTIDO NUMA CADEIRA E PERCEBE UM BURQUINHO NO TECIDO.</p> <p>JULIANA - Ai, meu Deus! Olha só, dona Luisa. O vestido rasgou aqui na barra. LUÍSA - (OLHA) JULIANA - Tão macio. Tem conserto.</p> <p>JULIANA VAI ATÉ O ESPELHO E COLOCA O VESTIDO EM FRENTE DO CORPO. SE ADMIRA. LUISA ACOMPANHA A AÇÃO. JULIANA - A senhora quer que eu mande pra costureira? LUÍSA (ARRISCA) - Olha. Por que você não fica com ele pra você? JULIANA (ESTREMECIDA) - Pra mim?! LUÍSA - É. Ficou bem em você. Fica com ele. JULIANA (ENCANTADA) - Ah, dona Luísa ! Brigado ! É um presente muito do bacana. obrigado, Puxa...!</p>	<p>Justamente numa dessas manhãs, Juliana entrou no quarto com um vestido de seda preta no braço. Estendeu-lhe na causeuse, e mostrou a Luísa, na saia, ao pé do último folho, um rasgão largo que parecia feito com um prego; vinha saber se a senhora queria que o mandasse à costureira. Luísa lembrava-se bem, rasgara-o uma manhã no “Paraíso”, a brincar com Basílio.</p> <p>- Isto é fácil de arranjar – dizia Juliana, passando de leve a mão espalmada sobre a seda, com a lentidão de uma carícia. Luísa examinava-o hesitante: - Ele também já não está novo... Olhe, guarde-o pra você! Juliana estremeceu, fez-se vermelha: - Oh, minha senhora! – exclamou. – Muito agradecida! É um rico presente. Muito agradecida minha senhora! Realmente... - E a voz perturbava-se-lhe. Tomou-lhe nos braços, com cuidado, correu logo à cozinha. E Luísa, que a seguira pé ante pé, ouviu-a dizer toda excitada: - É um rico presente, é o que há de melhor. E novo! Uma rica seda! – Fazia arrastar a cauda pelo chão, com um</p>

<p>JULIANA SE APROXIMA, ACARICIA OS CABELOS DE LUÍSA, QUE CONTINUA TENSA.</p>	<p>frufu. Sempre o invejara: e tinha-o agora, era o seu vestido de seda! – É de muito boa senhora, Sr.^a Joana, é de um anjo! Luísa voltou ao quarto toda alvoroçada; era como uma pessoa perdida de noite, num descampado – que de repente, ao longe, vê reluzir um clarão de vidraça! Estava salva! Era presenteá-la, era fartá-la! Começou logo a pensar no que lhe podia dar mais, pouco a pouco: o vestido roxo, roupas brancas, o roupão velho, uma pulseira! - . p.34 – TOMO II</p>
<p>O primeiro beijo</p> <p>INT. CASA DE JORGE/SALA - DIA DEDOS NOS COMANDOS DE UMA VITROLA. UM DISCO CAI E COMEÇA A TOCAR. PATRICIA (PEREZ PRADO) OU LUNA ROSSA(TEDDY RENO). BASÍLIO (ESTENDENDO-LHE A MÃO)- Esse foi o maior sucesso do verão em Saint-Tropez... Vem cá! LUÍSA (RELUTANTE) - Tempo que eu não danço. Desde a noite do meu casamento...(SE TOCA) BASÍLIO (ENLAÇANDO-A PELA CINTURA) - É só se deixar levar. ELES COMEÇAM A DANÇAR, MAS LUÍSA SE ATRAPALHA. LUÍSA - Viu como sou ruim? BASÍLIO - Duvido. Tire os sapatos. LUÍSA - Ahã? BASÍLIO - Os sapatos.Tire-os. LUÍSA OBEDECE. BASÍLIO - Coloque seus pés em cima dos meus. LUÍSA FAZ O QUE ELE MANDA E, COM OS PÉS EM CIMA DOS PÉS DELE, SE DEIXA LEVAR. E SE ENTREGAM À SENSUALIDADE DA DANÇA. A MÚSICA ACABA E ELES CONTINUAM GRUDADOS, BALANÇANDO. BASÍLIO COCHICHA NO OUVIDO DELA: BASÍLIO - Sabes que eu nunca consegui te esquecer? LUÍSA - Conversa. BASÍLIO PÁRA DE 'DANÇAR', OLHA-A NO OLHOS E DÁ-LHE UM BEIJO NA BOCA. ELA TENTA RESISTIR. ELE CONTINUA E ELA LHE DÁ UM TAPA NO ROSTO. BASÍLIO - Luisa! Eu me descontrolei, que horror!</p>	<p>Mas Basílio, com um movimento brusco, passou-lhe o braço sobre os ombros, prendeu-lhe a cabeça, e beijou-a na testa, nos olhos, nos cabelos, vorazmente. Ela soltou-se a tremer, escarlate. — Perdoa-me — exclamou ele logo, com um ímpeto apaixonado. — Perdoa-me. Foi sem pensar. Mas é porque te adoro, Luísa! Tomou-lhe as mãos com domínio, quase com direito. — Não. Hás de ouvir. Desde o primeiro dia que te tornei a ver estou doido por ti, como dantes, a mesma coisa. (...) — Fala, responde! — disse ele ansiosamente, sacudindo-lhe as mãos, procurando o seu olhar avidamente. — Que queres que te diga? — murmurou ela. A sua voz tinha um tom abstrato, mal-acordado. E desprendendo-se devagar, voltando o rosto: — Falemos noutras coisas! Ele balbuciava com os braços estendidos: — Luísa! Luísa! — Não, Basílio, não! E na sua voz havia o arrastado de uma lamentação, com a moleza de uma carícia. Ele então não hesitou, prendeu-a nos braços. Luísa ficou inerte, os beiços brancos, os olhos cerrados — e Basílio, pousando-lhe a mão sobre a testa, inclinou-lhe a cabeça para trás, beijou-lhe as pálpebras devagar, a face, os lábios depois muito profundamente; os beiços dela entreabriram-se; os seus joelhos dobraram-se. Mas de repente todo o seu corpo se endireitou, com um pudor indignado, afastou o rosto, exclamou aflita: — Deixa-me, deixa-me! Viera-lhe uma força nervosa; desprendeu-se, empurrou-o; e passando as mãos abertas pela testa, pelos cabelos: — Oh meu Deus! É horrível! — murmurou. — Deixa-</p>

<p>LUÍSA EM ESTADO DE CHOQUE. BASÍLIO - Luísa pode me xingar, eu mereço. Mas diz alguma coisa. Por favor! LUÍSA (TRÊMULA) - Dizer...?..... Dizer o que ?! BASÍLIO - Que me perdoas. LUÍSA - Tá. Mas é melhor você não me - procurar mais. BASÍLIO - Foi um impulso. Louco. LUÍSA - Nunca mais. BASÍLIO - Mas por que?! LUÍSA - Porque eu sou casada. BASÍLIO - Eu garanto que isso não volta a acontecer. É um amor puro o que eu sinto por ti. LUÍSA - Não podemos. BASÍLIO - Eu quero voltar amanhã? LUÍSA (NEGA COM A CABEÇA). BASÍLIO SE APROXIMA, SEDUTOR. FICAM BEM PRÓXIMOS, CARA A CARA, ARFANTES. BASÍLIO - Perdoas? LUÍSA - Vou tentar. BASÍLIO - Zangada? LUÍSA (DEPOIS DE UM SUSPENSE) - Tá, amanhã, mas agora vai. BASÍLIO - Às duas. BASÍLIO SORRI VITORIOSO SEM QUE ELA VEJA. LUÍSA CONFUSA.</p>	<p>me! É horrível! Ele adiantava-se com os dentes cerrados; mas Luísa recuava, dizia: Vai-te. Que queres tu? Vai-te! Que fazes tu aqui? Deixa-me! — Não! Vai-te! — Bem, adeus. Levantou-se com um movimento resignado e infeliz. E limpando devagar a seda do chapéu. — Bem, adeus — repetiu melancolicamente. — Adeus Basílio disse então com muita ternura: — Estás zangada? — Não! — Escuta — murmurou, adiantando-se. Luísa bateu com o pé. — Oh, que homem! Deixa-me! Amanhã. Adeus. Vai-te! Amanhã! — Amanhã! — disse ele, baixinho. E saiu rapidamente. Luísa entrou no quarto toda nervosa. E ao passar diante do espelho ficou surpreendida: nunca se vira tão linda! Deu alguns passos calada. (p.45/46, TOMO I)</p>
<p>O conteúdo da carta</p> <p>INT. CASA DE JORGE/ ESCRITÓRIO-NOITE - JORGE ABRE A CARTA. COMEÇA A LER. É UMA CARTA DE BASÍLIO.</p> <p>BASÍLIO (V.O.)⁴⁵</p> <p>Luísa, meu amor. Só hoje, ao chegar de Frankfurt, foi que recebi tua carta de um mês atrás. Você já deve ter resolvido o caso da empregada chantagista. Caso contrário, manda um telegrama, que a gente vê o que se pode fazer. Não há dia que não me lembre de nossas tardes deliciosas no Paraíso... nossos corpos entrelaçados, nossos beijos... Morro de saudade. Talvez eu consiga voltar em breve.</p>	<p>Minha querida Luísa</p> <p>Seria longo explicar-te como só antes de ontem em Nice – donde cheguei esta madrugada a Paris – recebi a tua carta, que pelos carimbos vejo que percorreu toda a Europa atrás de mim. Como já lá vão dois meses e meio que a escreveste, imagino que te arranjaste com a mulher e que não precisas do dinheiro. De resto, se por acaso o queres, manda um telegrama e tem-lo aí em dois dias. Vejo pela tua carta que não acreditaste nunca que a minha partida fosse motivada por negócios. És bem injusta. A minha partida não te devia ter tirado, como tu dizes, todas as ilusões sobre o amor, porque foi realmente quando saí de Lisboa que percebi quanto te amava, e não há dia, acredita, em que não me</p>

⁴⁵ (VO) – Há duas maneiras de se indicar no diálogo, ou em outro gênero que compõe o roteiro (nesse caso uma carta), que o autor da fala encontra-se ausente na cena: voz *off* e voz *over*. A primeira é utilizada quando se sabe quem é o personagem que fala, porém ele não aparece na cena. Já a “voz *over*” é usada quando, além de não se ver o personagem, não se sabe quem está falando.

<p><i>Um beijo imenso do fundo do meu coração.</i></p> <p><i>Teu, sempre, Basílio.</i></p>	<p><i>lembre do “Paraíso”. Que boas manhãs! Passaste por lá por acaso alguma outra vez? Lembras-te do nosso lanche? Não tenho tempo para mais. Talvez em breve volte à Lisboa. Espero ver-te, porque sem ti Lisboa é para mim um desterro.</i></p> <p><i>Um longo beijo do</i></p> <p style="text-align: right;"><i>Teu do C., Basílio.</i></p> <p><i>P. 79, Tomo II</i></p>
--	--

Cada uma das pegadas encontradas ao analisar o roteiro aqui estudado fornece-nos informações diversas sobre a criação e lança luzes sobre diferentes momentos desta. Falamos, agora, sobre cenas presentes na filmagem após os cortes e suas transcrições em comparação com o texto original. Percebemos que, para o efeito de uma linguagem múltipla e dramática, várias recriações são feitas no que diz respeito a cenários, momentos, linearidade, diálogos, situações, pois “dessemelhança do semelhante permite à obra traduzida manter seus valores essenciais, semânticos e estéticos, numa poética pautada pelo espírito do original graças ao engenho criador do tradutor” (BEZERRA, 2012).⁴⁶

Na cena que nomeamos “**A primeira visita**” encontramos algumas modificações que se justificam pelo exercício de análise e síntese que a arte do cinema exige. Enquanto no fragmento do romance essa primeira visita é também o primeiro contato físico entre os primos e Basílio se apresenta, para a empregada, como “janota” para surpreender Luísa, na passagem roteirística esse primeiro contato já ocorrera em uma das primeiras sequências da obra, no Teatro Municipal de São Paulo. Na narrativa literária, a protagonista já sabia da vinda do primo para o país de origem (Portugal), mas não esperava sua visita. Na obra cinematográfica Luísa, de alguma forma, já aguardava por esta surpresa, já que no primeiro contato Basílio dera a entender que se encontrariam novamente, quando disse que ligaria para ela. Para roteiro transmutado de um romance, o mais viável é sintetizar as informações de forma sincrética em uma única cena, para que tudo seja transmitido de forma clara, pois, “[...] nenhuma tradução será viável se aspirar essencialmente a ser uma reprodução parecida ou semelhante ao original” (BENJAMIN, 1979, p. 38-44).

⁴⁶ Disponível em <http://www.scielo.com.br>. Acesso em 16/07/2015.

Percebemos, no trecho literário, uma considerável descrição dos fatos, dos gestos e características dos personagens, além do diálogo mais espaçado para “desenhar”, na mente do leitor, toda a passagem, aguçando a sua imaginação. Tais ações não são necessárias para o roteiro fílmico. A tecnologia e os recursos da linguagem cinematográfica são suficientes para contar a história por meio de imagens em movimento. Portanto, na maioria das vezes, há alterações nos diálogos, como também em outras esferas da sequência fílmica. Ao lermos o romance, percebemos uma narrativa lenta, morosa, compassada. Muitas descrições e acontecimentos se arrastam por páginas e páginas. Este montante de escritos não poderiam se transformar em intermináveis cenas, já que a linguagem do cinema requer a prática da elipse, ou seja, fazer-se entender por meias palavras. Desse modo:

A tradução mantém uma relação íntima com seu original, ao qual deve sua existência, mas é nela que a vida do original alcança sua expansão póstuma mais vasta e sempre renovada. A tradução modifica o original porque este também é produto de uma leitura e ambos, original e tradução, estariam impossibilitados de chegarem a completar sua intenção que é precisamente a de atingir a “língua pura” (PLAZA, 2008, p. 32).

Quanto à razão de escolhermos esta cena para uma de nossas análises, reside no fato de que não poderíamos deixar de discutir um dos momentos mais importantes da história que é o primeiro contato físico entre os amantes, o qual deu início/origem a outros encontros que se transformaram em um relacionamento amoroso extraconjugal e engendraram todo o drama da narrativa.

Na sequência em que **“Juliana revela que está com as cartas”**, comparando-a com o fragmento de texto retirado do livro, percebemos maior fidedignidade entre os excertos. Temos a mesma situação, aquela em que Luísa chega frustrada por não ter conseguido encontrar Basílio naquela tarde; o mesmo cenário e ações dos personagens, isto é, Luísa e Juliana discutindo no quarto da patroa; o mesmo diálogo em essência, levando em consideração que as falas dos representantes da cena devem respeitar o quesito espaço-temporal, já que a história de Eça se passa em Portugal do século XIX, e a de Daniel Filho, em São Paulo de 1958; o mesmo comportamento de gestos e atitudes por parte dos dois personagens da cena, o que é visto pela descrição da passagem, tanto no texto do roteiro quanto

no fragmento da obra literária. No caso desse trecho transmutado presenciamos o que Balogh (1996, p. 45) define como conjunções, ou seja, “a significação como resultante de percepção simultânea de similaridades”.

Todavia, nos deparamos com uma mudança considerável entre as duas passagens: o desfecho delas, que se dá de forma diferente ao se comparar as duas obras. Assim, podemos dizer que o processo criativo se dispõe para construir um objeto em uma determinada forma de comunicar, porém seu trajeto é, essencialmente, intersemiótico. Não só o processo, mas também a própria obra incorpora diferentes códigos. No roteiro, Luísa não sofre um desmaio, conforme Eça de Queirós descreve em seu livro. Na dramaticidade fílmica, a cena não causaria o mesmo impacto ao espectador se, simplesmente, acabasse em um desmaio. Ficaria mais difícil para o roteirista/diretor dar continuidade à narrativa. Por exemplo, alguém teria que dar assistência à Luísa após ela ter desmaiado, o que diminuiria a tensão da trama que começa a surtir efeito, a partir desta cena. Para uma maior sensação de realidade, que a arte do cinema exige, Luísa teria que ser forte e tentar solucionar o problema. Ao assistir ao filme, vemos que ela permaneceu lutando para resolver a situação durante toda a narrativa e só se entrega à doença e à depressão, após a morte de Juliana. Se essa entrega acontecesse já no início do conflito, o resultado não seria tão convincente. Possibilidades diversificadas vão sendo colocadas à prova no ato da construção da obra. Opções e escolhas que engendram alterações são feitas. Temos, assim, a concretização de novas formas. Estes experimentos responsáveis por novas formas são responsáveis, também, pelo movimento tradutório. Existe a traduzibilidade, mas nem tudo é traduzido. Muitas vezes encontramos nos registros que desvelam o processo, as decisões tomadas que geraram essas novas formas engendradas pelo texto original e nos deparamos com o que Haroldo de Campos define como isomorfismo:

[...] original e tradução, autônomos enquanto informação estética, estarão ligados entre si por uma relação de isomorfia; serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema (CAMPOS, 2011, p. 16).

Encontramos, nesse documento de processo, as mudanças que tiveram de ser feitas para tornar o filme possível, já que esta é uma das principais passagens da obra queirosiana, ou seja, a situação que propulsiona todo o conflito

da história e não poderia deixar de fazer parte do filme. Ao estabelecer mutações, dialogando com a obra em condição de decisão, encontramos clareza no que diz respeito ao que o artista não deseja para seu trabalho. As definições que se conservam durante o processo, mostram o que ele almeja para a obra. Essas alterações resultam da disparidade entre o que se tem e o que se quer ter, ou seja, o construído e a conveniência. Tal desigualdade gera testes, hipóteses de toda sorte, dentro das possibilidades da obra, e lapidam-na de forma que se concretize dentro da melhor possibilidade.

Na cena que denominamos “**Juliana e presentes**”, vemos que o diretor mostrou uma das tentativas de Luísa na resolução do problema pelo qual passava. Não se poderia deixar de levar ao produto final o primeiro momento em que ela buscava se defender, de alguma forma. Por meio da tradução, presenciamos algumas divergências entre o texto fílmico e o cinematográfico, diferenças que não tiraram a essência do referido acontecimento. Além disso, detectamos no documento de processo estudado que parte dessa cena foi cortada. No texto do roteiro, Luísa e Leonor planejam, em tom humorístico, “presentear” Juliana com tudo o que havia de mais velho e inútil no guarda roupa da patroa, a fim de se livrar do sentimento de vingança da empregada. O que foi para a filmagem final já era o suficiente para tornar claro, por meio de inferências, que a patroa continuaria fazendo agrados à serviçal e pensava que, assim, estaria salva, pois, “a superposição do discurso imagético imbrica informações de vários códigos visuais – cinematográficos, videográfico, digitais, fotográficos e pictóricos, sonoros e verbais” (GARCIA, 2007, p. 181), possibilitando a arte da elipse cinematográfica, isto é, trazendo as inferências, as deduções, as pistas ao espectador.

O roteiro de cinema é uma forma de expressão escrita que pode ser considerada como intersemiótica por natureza. O roteirista tem ciência de que os seus escritos vão se transformar em outro produto, vão seguir outra estrutura e, por isso, o domínio desse gênero de texto exige o conhecimento das técnicas cinematográficas. No caso dessa cena, que na versão final deixou de constar na íntegra, o que predominou foi a arte de condensar a obra e dar fluxo à narratividade. Ao lidarmos com documentos de processo, podemos nos inteirar da entrelaçada trama de razões que compreendem a experimentação. Além disso, a transcrição

[...] também resulta da “leitura” de seu próprio criador. A “leitura” do autor, concomitante a sua criação, e a leitura crítica são (propomos que se considere este horizonte) pólos de uma mesma realidade indissociável, que assume diferentes configurações conforme as peculiaridades com que se estabelecem (TÁPIA, 2007, p. 13).

Outra passagem na narrativa fílmica é o momento em que Basílio beija Luísa pela primeira vez (cena “**O primeiro beijo**”). Vemos entre os dois textos um tom de sedução/luxúria (roteiro) *versus* um tom de romantismo (livro). As transmutações feitas de uma linguagem para a outra mostram a essência desse momento, de forma mais sensual. A cena não surtiria o mesmo efeito se Basílio, que desde o começo do filme se mostra conquistador, simplesmente começasse a beijar a prima de forma respeitosa, primeiro nos olhos, depois na testa, conforme o autor português descreve. A tradução exige um transmutar de formas na recriação dos sentidos e da essência. Trazer uma música e uma dança para a transcrição da passagem confere, ao primo, um poder maior de sedução, de controle da situação, pois:

A “essência” da “forma” tradução inere ao original sob a espécie da “translatibilidade” deste; esta translatibilidade essencial é “necessária” (apodítica, no sentido kantiano), pois através dela – e somente assim – se manifesta uma determinada dimensão de significância inerente a certas obras de arte verbal. Para captá-la, será preciso optar por uma operação tradutora regida por uma noção de “fidelidade” muito mais voltada – até ao estranhamento – para a “redoação da forma”, do que submetida ao critério tradicional de fidelidade à “restituição do sentido” (CAMPOS, 2011, p. 22).

Um detalhe que só foi revelado graças ao documento de processo ao qual tivemos acesso é a escolha da música para a referida cena. Ao assistir ao filme, ouvimos, durante esta passagem, a música *L'eau a La bouche*, conforme já discutimos em outro momento dessa pesquisa. A música francesa trouxe sensualidade para a sequência fílmica e, analisando a letra traduzida para a língua portuguesa, ela pode ser interpretada como declarações de Basílio à Luísa. Percebemos, no entanto, ao ler o roteiro que esta canção não estava prevista. Havia duas alternativas de músicas para esta sequência e nenhuma foi utilizada. A música *Patrícia*, de Perez Prado, apresenta um ritmo mais acelerado, e não traria a mesma volúpia pretendida. Além disso, por que utilizar uma canção com título feminino que não correspondia ao nome da protagonista? Já a música italiana *Luna Rossa* (Lua

Vermelha), de Teddy Reno, até poderia estar concorde com a circunstância, mas sua letra traz um sentimento de melancolia, de abandono e um ritmo bastante compassado, vagaroso, que não condiria com a tentativa de sedução de Basílio. Seria incoerente se fosse utilizada uma melodia que falasse de abandono, em uma situação em que a conquista é o que predomina. A música que não estava no roteiro, mas que foi selecionada para compor o filme, traz uma mistura de ritmo moderado, um clima de sedução por meio dos movimentos embalados pela canção e palavras sedutoras que envolvem os personagens e embalam a cena e a quem a assiste. Os elementos constituintes da gênese cinematográfica trazem a tradução de forma que sentidos e ressignificações sejam gerados e aceitos pelo espectador, pois:

A contemporaneidade aponta o cinema como um processo técnico/estético absorvedor de uma intrigante noção de imagem que não se sedimenta, uma vez que a representação hipermidiática de texto, imagem e som, numa cena fílmica, desdobra as (re)significações verbais e não-verbais (GARCIA, 2007, p. 174).

Quanto à escolha dessa trilha sonora, trabalhamos com hipóteses. Nossa investigação abarca uma arte coletiva e muitas decisões podem ter sido tomadas sem deixar “rastros”. Por mais documentos de processo que tenhamos ao alcance, por mais dados que os criadores nos concedam, não significa que possamos conhecer, na íntegra, o processo. Qualquer informe, qualquer registro e cada relação estabelecida nos inteira um pouco mais desse fenômeno consistente e complexo. Esses constantes ajustes – substituições, cortes, acréscimos, remoções – geradores de construção, não seguem uma linearidade. Não sabemos em qual momento tais alterações foram feitas e a ordem em que se estabeleceram. Isso significa que esses experimentos podem conter idas e vindas, o que permite ao artista, muitas vezes, fazer a mudança ou preservar formas anteriores que, em algum momento, podem ser retomadas. Quando tentamos seguir o percurso e estipular relações entre as mutações, nos defrontamos com a ação do criador e suas decisões, buscando entender, dessa forma, os motivos que o conduzem.

Nesse sentido, o que falar da cena que intitulamos “**O conteúdo da carta**”? Este trecho, que atribui conflito à narrativa, sofreu várias transformações para chegar ao receptor com toda a dramaticidade inerente à linguagem cinematográfica. Este foi o motivo que nos fez retomar a análise dessa passagem,

visto que já versamos sobre ela quando falávamos da linguagem cinematográfica. A maneira como o conteúdo da carta foi apresentado, no filme, teve o intuito de instigar o receptor da mensagem de forma que este mantivesse a curiosidade em saber o que aconteceria, na sequência. Comparando os dois textos, notamos algumas modificações em razão da mudança espaço-temporal de uma obra para a outra. O texto original também denuncia a traição de Luísa, mas apresenta-se de forma menos sensual, adequada à época em que foi escrito. Diferentemente, no texto presente no roteiro, a denúncia é feita de forma voluptuosa e muito clara para Jorge, quando menciona a chantagem da empregada e os atos que os amantes cometiam no “*Paraíso*”. Assim, percebemos que essas “dissimilaridades sutis vão-se introduzindo na similaridade de base existente” (BALOGH, 1996, p. 55) no nível de significação da mensagem do texto original, tornando a obra cinematográfica um produto independente, embora intertextual.

Outra alteração significativa para a versão final, foi a maneira como se transmitiu o conteúdo ao público. Na escritura do roteiro, os dizeres da carta eram para ser exibidos em *voz off*, já que Jorge sabia quem era o remetente da correspondência endereçada a Luísa. Ao assistirmos ao filme, vemos estes dizeres espalharem-se, aos poucos, pela tela, mostrando as partes essenciais do texto, tendo como plano de fundo a face de Jorge. As frases contidas na carta são lançadas na filmagem de forma confusa, sem linearidade ou ordem, que caracterizariam a estrutura do gênero de texto carta, entretanto, informam perfeitamente o que está sendo lido pelo personagem. Podemos afirmar, diante dessa mudança, que o intuito do diretor era trazer maior emotividade à cena, demonstrar maior envolvimento e o terror que Jorge sentia ao ver o segredo de sua esposa sendo revelado, sentimentos que envolvem o espectador. Para os efeitos da linguagem cinematográfica, em se tratando de tradução, detectamos que o criador/diretor “seleciona, escolhe dentre/por entre/ os elementos expostos no código [nesse caso o verbo-audiovisual⁴⁷] aqueles que vai utilizar para compor o encadeamento, a combinatoria”(CHALHUB, 1993, p. 37) e, assim, atingir seu objetivo.

Observamos o processo de criação cinematográfica transmutada de um romance. Comparamos o roteiro com a filmagem, bem como com a obra original.

⁴⁷ Complemento nosso.

Percebemos que os reflexos das tomadas de decisão que o diretor realiza subsidiam a compreensão de alguns motivos que direcionaram o meio de expressão. Desvendando o que o criador quer, em contrapartida com o que ele rejeita, tomamos maior conhecimento de seu projeto:

Como o estudo genético confronta o que a obra é com o que foi, com o que poderia ter sido ou ainda com o que quase foi, ele contribui para, por um lado, forçar e ver em cada fase um possível término – uma possível obra – e, por outro lado, contribui para relativizar a noção de conclusão e, assim, ver aquela forma, considerada final pelo artista, somente como um ponto final suportável. Ao mesmo tempo, como cada momento do processo contém, potencialmente, um objeto acabado e um objeto considerado acabado representa, também de forma potencial, um momento do processo, pode-se falar numa estética do inacabado ou da incerteza (SALLES, 2011, p. 121/122).

Vemos a criação como um movimento tradutório de linguagens em diálogo. São palavras que se transformam em sons, sons em palavras, imagens em sons, palavras em imagens, etc. Em síntese, ao analisar o roteiro filmado em relação à obra fílmica e em dialogia com o romance queirosiano, encontramos alterações significantes que nos levam ao desvelamento dos bastidores da criação. Optamos por selecionar o que consideramos mais importante, pois são inúmeros os detalhes que sofreram modificações na passagem do roteiro para a filmagem final:

- Supressões de falas e diálogos: já no início do filme, uma das falas de Luísa e Jorge que constava no roteiro, mais especificamente na tomada três, deixa de existir. Quando Luísa diz: *Viu como não dói sair, amor*, ele responde: *Mas você não está sendo estrangulada por um colarinho homicida*. Diálogo que não faria diferença ou enriqueceria o filme, caso permanecesse na obra, já que estaria fora do contexto da transmissão da mensagem principal que o diretor queria passar. Essas falas não tomariam mais que cinco segundos de filmagem, mas esse tempo fez a diferença na hora dos cortes e redução da duração do filme.
- Cenas excluídas que foram para o DVD com extras. Parte delas descritas e analisadas aqui.
- Cenas eliminadas que não estão na filmagem com bônus. Por exemplo, quando, na tomada dez do roteiro, Leonor traça a

diferença entre marido e amante à Luísa, querendo saber se a amiga teria coragem de trair o cônjuge. Passagem desnecessária, já que em outros momentos da trama Leonor sinaliza sua índole. Percebemos o tom de cumplicidade entre as amigas e a influência que a confidente de Luísa exerce sobre esta.

- Sequências eliminadas antes mesmo da versão do roteiro ao qual temos acesso. Sabemos disso porque, entre uma tomada e outra, durante a leitura do documento, encontramos a palavra *CORTADA*, sem termos acesso a informações sobre o conteúdo dessa subtração.

- Diálogo que se transforma em *voz off* para aumentar o ritmo da trama: quando, na tomada seis, Jorge, Luísa e Sebastião, enquanto ocupam seus lugares no Teatro, falam sobre a estadia de Basílio no Brasil e a sua relação de parentesco com Luísa.

Outras circunstâncias simplesmente não aparecem no registro.

Poucas vezes são descritos os gestos, expressões faciais e movimentos dos personagens. Como já se pôde notar nas transcrições dos fragmentos do roteiro, ao falarmos das cenas do filme correspondentes ao texto de Eça de Queirós, vimos, na maioria das vezes, detalhes espaço-temporais da cena, o nome do personagem e sua fala. Já a forma de comportamento, a posição no quadro fílmico, se o personagem está sentado ou em pé, bem como o estado emocional dele na cena, raramente são relatados no registro.

Além disso, detalhes importantes, como o nome da música escolhida para dar desfecho ao longa-metragem, não estão no roteiro. A maneira como esse desfecho se dá, também não está descrita. O instigante é notar que mesmo com o efeito de sentido que a música *Apelo* trouxe para a filmagem final⁴⁸, não a encontramos no registro. Quanto à trilha sonora, detectamos que não é referida todas as vezes em que entra na cena. Defrontamo-nos com diálogos que se transformaram em gestos; ações de personagens que se transformaram em outras ações, enfim, transmutações constantes de um código a outro que mostram o roteiro como um âmbito de alternativas que vai indicando os trajetos para o filme. Nem tudo

⁴⁸ Já discutido durante a pesquisa quando falamos da trilha sonora.

o que está escrito deve ser seguido, e o que é seguido pode ser alterado em prol da intencionalidade do diretor:

Os conceitos de “fidelidade” e “liberdade” são [...], deslocados de sua acepção na teoria tradicional. Ao invés da “fidelidade” entendida como literalidade servil em função da restituição do sentido, agora a fidelidade estará antes numa “redoação da forma” que torna mais dificultosa, precisamente, esta reprodução de um sentido superficial. Tarefa da fidelidade será exatamente a liberdade, entendida, porém, como “emancipação” de um “sentido comunicacional”. Liberdade que é uma “libertação” e uma “redenção”. A função semiótica da tradução (nesta minha releitura operacional da teoria benjaminiana) será, portanto, uma função de resgate do “modo de representação”(CAMPOS, 2011, p. 28).

Ao longo do processo, há uma condensação de dramaticidade para narrar como se deu o triângulo amoroso, ou seja, a história central almejada pelo diretor. O tom dominante da narrativa fílmica ganha maior peso e intensificação, e o ritmo é acelerado. Refletindo sobre a inter-relação desses resultados, concluímos que o ritmo mais compassado, sem os cortes e mudanças feitos do roteiro para a filmagem final, atenuaria o tom, a essência melodramática. Alguns pontos, que agiriam como abrandamento da apreensão, são excluídos, resultando em maior condensação da trama amorosa. Comparando o documento de processo com o filme, conhecemos escolhas relativas a diálogos, posicionamento e comportamento de personagens, alteração de sequências. Quando estipulamos relações entre tais mudanças, notamos algumas aplicações que nos colocam diante de escolhas que fizeram o filme ganhar a impressão de veracidade. O propósito para o acréscimo da emotividade fica bem claro, também, nas alterações da forma como a história entre os amantes é contada.

A versão do registro que temos em mãos raramente mostra detalhes técnicos tais como movimentos de câmera, angulação e enquadramentos da cena. Quando assistimos ao filme, ficamos cientes dessas seleções de filmagem que, em certos momentos, nos conduzem, mais uma vez à presença de maior carga emotiva em relação à cena, como é o caso do uso do *close-up* ao mostrar o rosto de Luísa, bastante abatido, quando o personagem se encontrava em estágio final da doença. A opção por esse movimento de câmera colabora para o aumento da tristeza diante da situação.

No que se refere às possibilidades que a narrativa fílmica disponibiliza, acompanhamos o processo de concentração do resultado que o diretor desejava que seu filme trouxesse, a partir da escolha de certos procedimentos. Propusemos trazer uma leitura do roteiro como documento de processo em relação com o filme e com a obra da qual esse registro foi transmutado. Temos consciência de que um último ajuste de roteiro, ao ser levado para o *set* de filmagem, pode ainda receber muitas modificações e, várias vezes, o fruto da rotação cinematográfica sofre significativas transformações no ato da montagem. O processo de produção fílmica passa por estágios distintos que são inter-relacionados em um tecido complexo, formando um todo.

Diante de tantas transformações, podemos afirmar que a tradução de uma obra não trata da repetição da linguagem literária para a linguagem de um texto verbo-audiovisual. Estamos diante da criação de uma dessemelhança da semelhança na qual vemos a mesma obra de forma diferente, (re)criando uma soma de valores que solidificam o texto de origem na forma mais apropriada ao mais adequado padrão estético da linguagem do produto final (o filme), moldado no discurso que o tradutor utiliza. Mostramos que o roteiro, em sua forma física, também faz parte dos componentes da realização de um filme e lança luz sobre a investigação do processo criativo no cinema por meio da transmutação de formas já que "os documentos do processo criativo [...] põem em evidência a ação e o movimento que envolvem sua produção" (PANICHI, 2002, p. 128). Detectamos que as inúmeras alterações, escolhas, renúncias, improvisos, encontrados na passagem do roteiro escrito para a filmagem, foram essenciais para a fase final da transcrição, bem como para a compreensão do processo tradutório e da gênese do filme *Primo Basílio*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo dos elementos, tratados aqui como documentos de processo, mostra que a transmutação das linguagens exigiu transformações diante da mudança de veículo, dos contextos diferentes de espaço e tempo, e modos de produção. A nova obra foi, então, recriada, tornou-se autônoma, sujeita a comparações e críticas, porém sem deixar de carregar várias relações com o texto que lhe serviu de base. Detectamos que, no processo criativo do cinema dado pelo percurso entre o texto narrativo literário e o cinematográfico, lidamos com o processo de tradução, considerando a interpretação do signo verbal. Tal interpretação pode se realizar em variados signos do mesmo código, em outro código linguístico e até mesmo em um diferente sistema de signos não verbais. Apoiados pelos estudos da tradução e utilizando a Crítica Genética como metodologia, vimos que as transformações sucedidas na transmutação de um código a outro são reveladas por meio da análise de documentos de processo e a investigação dos elementos que compõem a trama audiovisual. Assim, a transcrição que investigamos encaixa-se na tipologia denominada tradução intersemiótica e demandou atenta análise e transporte de seus princípios para a realização de nossas inferências de estudo.

Mostramos que o filme não foi uma mera ilustração do texto queirosiano, embora tenha mantido a essência da mensagem do escritor português. Nesse sentido afirmamos que a transmutação, consoante à sua essência, não tem como objetivo simplesmente copiar o original, já que este pode se mostrar como variável, versátil, instável, abrangendo ideias de renovação e transfiguração. Ao resgatar, com boa precisão histórica, informações sobre a vida e a sociedade da época em que se ambienta o filme, o diretor reconstrói a narrativa de Eça, assim como acrescenta pormenores que caracterizam este âmbito da trama, de forma que conduzam o receptor para o interior das telas. Assistimos a tramas e intrigas ilustradas na tela cuja produção é tão perpassada de meandros quanto os antigos e meticulosos manuscritos. Quando propusemos a análise sobre a adaptação fílmica da obra literária *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, a intenção foi nos inserirmos em um diálogo entre as linguagens literária e fílmica, tentando percorrer o caminho traçado pela coletividade dos profissionais do cinema para fazer com que esse longa-metragem chegasse ao público, ou seja, investigar o processo criativo da obra como método para enunciar como funciona a tradução de um

produto ao outro. Para tanto, utilizamo-nos da análise de diversos elementos digitais componentes da linguagem cinematográfica (movimentos de câmera, trilha sonora, produção, figurino/maquiagem, DVD com bônus, entre outros) bem como o documento físico do processo (o roteiro filmado) para mostrar que a trajetória da gênese cinematográfica, em sua tradução, pode ser investigada. Assim, corroboramos que os estudos sobre a criação cinematográfica, cada vez mais explorados, podem contar com diversos recursos e documentos para auxiliar a investigação.

Salientamos as interfaces de uma mesma narrativa em mídias diferentes, dando um relevo especial à obra cinematográfica, apresentando os principais elementos e recursos no processo de roteirização utilizados para transpor a linguagem da narrativa literária para a linguagem fílmica. Para isso, buscamos explorar as cenas, os personagens, os diálogos e diversos outros elementos que constituem o processo de criação cinematográfica. Elipses, montagem edição, ou seja, outros elementos da realização fílmica, poderiam também auxiliar em nossa investigação. Porém, optamos por trazer, para a pesquisa, os elementos com os quais tivemos maior envolvimento para a análise. A transmutação de ficção possui como produto final a recriação, contudo, uma recriação inteira proveniente da criatividade do tradutor/artista. Portanto, podemos ratificar que o processo tradutório é um processo criador/recriador e, conseqüentemente, considerando a tradução como criação, encontramos nela, na transmutação, a interação entre duas esferas da arte do criar: o autor do texto original e seu tradutor.

Vimos que, embora a história tenha sido transposta de Portugal para o Brasil e de Lisboa para São Paulo, Daniel Filho manteve o tom irônico de Eça de Queirós, a crítica à hipocrisia social que caracteriza a obra original, traduzindo, assim, a mensagem do texto original, em sua essência. A fim de realizar o estudo comparativo, lançamos, primeiramente, algumas considerações sobre a transcrição fílmica, versando sobre a tradução no seu papel de (re)criação. Abordamos a teoria da linguagem cinematográfica, analisando alguns elementos, já que cada cena, cada sequência, encontram-se sujeitas a escolhas, opções, substituições, cortes e acréscimos, responsáveis pela transmutação e, conseqüentemente, pelo produto final. Por meio de pressupostos da Crítica Genética, contribuições da Semiótica e abordagens sobre a tradução, mostramos que a seleção e combinação de ícones

representativos, bem como o apelo imagético compõem o processo de criação cinematográfica. Assim afirmamos considerando que antes que qualquer imagem surja na tela, ela deve ser previamente examinada e aprovada para alcançar o objetivo da direção do filme. Contamos, como subsídio para a investigação, com o DVD com bônus que nos munuiu com informações reveladoras sobre a construção do filme *Primo Basílio*. Identificamos que o processo criativo se mostra como ato comunicativo. Contudo, em prol desta comunicabilidade, é preciso considerar que outros fatores interdependentes estão inseridos nesse contexto relacional: atores, diretor de arte, objetos, construções, entre muitos outros. No que diz respeito aos atores/atrizes dedicamos uma parte desse estudo para mostrar que o ator pode contribuir no processo de tradução como coautor, já que, além de incorporar os personagens, muitas vezes tem preciosas sugestões e alterações que são acatadas e valorizadas pelo diretor.

Trabalhamos as conjunções, disjunções e transmutações entre romance e filme, concluindo que as dessemelhanças aparecem no texto fílmico como um todo, mas foram eficazmente recriadas a ponto de tornar a obra cinematográfica independente e relevante. Analisamos o roteiro do filme, fazendo também as comparações entre as duas linguagens. Como já mencionado, o roteiro manteve-se fiel à mensagem principal da narrativa literária: a crítica irônica à organização social da burguesia e a sua célula fundamental, o casamento. Com o roteiro fornecido pela assessoria de Daniel Filho em mãos, pudemos analisar, com maior precisão, o trilhar da obra transmutada para o cinema. Mostramos que, por meio de cortes de cenas, de diálogos, mudanças de opções (a trilha sonora, por exemplo) e opiniões, o filme foi lançado, como produto final, com dezoito minutos a menos, sem perder a essência da mensagem que o diretor queria transmitir. Isto é, ao examinar o roteiro filmado em comparação com a obra fílmica e em diálogo com a obra do escritor português, deparamo-nos com mudanças significativas que nos conduzem ao desvelar de trilhares da criação.

Mostramos, ainda, que na comunicação cinematográfica estamos diante de um fenômeno comunicacional complexo que põe em jogo mensagens verbais, sonoras e icônicas em movimento. Essa riqueza contextual faz do cinema, dependendo do escritor da obra, uma forma de comunicação mais rica do que a escrita, pois os diversos significados aparecem, conjuntamente, criando a impressão de que estamos diante de uma linguagem que nos restitui a realidade. Por essa

razão, o magnetismo das narrativas fílmicas exerce extraordinário apelo sobre os espectadores. No mundo da literatura e do cinema, a imaginação é a criação ideal da realidade, servindo de experiência e de ponto de partida para a criação artística: é a arte ampliando e corrigindo a realidade. Romance e filme, em maior ou menor intensidade, possuem o dom extraordinário de surpreender ao trazer um flagrante da realidade. No conjunto, temos uma visão de arte que exercita seus elementos componentes em obras distintas, mas com o propósito único de buscar uma forma de expressão plena, uma tradução. Diante das considerações e resultados expostos, podemos afirmar que alcançamos os objetivos desse estudo, sem, no entanto, esgotar seu potencial investigativo, dando margem a outras indagações sobre o processo criativo cinematográfico, levantadas a partir das contribuições que ora anunciamos.

REFERÊNCIAS

- ACKERMAN, A. Os desenhos preparatórios de Ivan, o Terrível, que tipo de ferramenta genética? A análise genética aplicada aos filmes. In: Passos M. H. Paret, et. al. (organização). *Processo de criação interartes: cinema teatro e edições eletrônicas*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2014. p. 61-88.
- AGEL, H. **Le cinéma**, Paris: Casterman, 1954.
- AGUIAR & SILVA, V. M. **Teoria e metodologia literárias**. Lisboa: Universidade aberta, 2002.
- AMIGO-PINO, C. de. O conceito de “criação” segundo o Laboratório do Manuscrito Literário. **Fronteiras da criação**: (anais) do 6º Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito/ (organizador Philippe Willemart). – São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000. 376 p.
- _____ & ZULAR, R. **Escrever sobre escrever**. Uma introdução crítica à crítica genética. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ANDREW, J. D. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro, Zahar, 2002.
- ARNHEIM, R. **El cine como arte**. Trad. Enrique Revol. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1971.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Sousa. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- ASSIS, M de (1994). **Obra completa**. Rio de Janeiro : Nova Aguilar. V. II.
- AUMONT, J. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Campinas, Papyrus, 1995.
- _____ & MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.
- AVELLAR, J C. **O chão das palavras** (Cinema e Literatura no Brasil). Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BACHELARD, G. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. **A psicanálise do fogo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. [La terre et les rêveries de la volonté, tradução de Maria Ermantina Galvão] 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.
- _____. **A chama de uma vela**. [L a flamme d'une chandelle, tradução de Glória de Carvalho Lins] Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BALOGH, A. M. **Conjunções – disjunções – transmutações**: da literatura ao cinema e à tv. 1. ed. São Paulo: ANNABLUME: ECA-USP, 1996.

BARTHES, R. O terceiro sentido. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 45-61.

_____. **Mitologias**. Trad. R. Buongiorno e P. Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BEZERRA, P. A tradução como criação. **Estudos avançados**, vol. 26, nº 76. São Paulo. Setembro-Dezembro de 2012. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php> - Acesso em 16/07/15

BENJAMIN, W. A Tarefa do Tradutor. **Revista Humboldt**, nº40, Munique, Bruckman, pp. 38-44. (Tradução de Fernando Camacho.), 2008.

BERCHMANS, T. **A música do filme**: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema. São Paulo: Escrituras, 2006.

BRITO, J. B. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.

CAMARGO, I. A. Imagem: representação *versus* significação. In: Gawryszewski, Alberto (org.) **Imagem em Debate**. Londrina: Eduel, 2011.

CAMPOS, H. **A operação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **Da transcrição**: poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: Viva Voz, 2011.

CASTRO, R. **O anjo pornográfico**: A vida de Néelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CHALHUB, S. Funções da linguagem. São Paulo: Ática, 1993.

CESHIRE, D. **Manual de cinematografia**. H-Blume Ediciones, Madrid, 1979.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Tradução Vera da Costa e outros. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CHION, M. **Música**: medias e tecnologia. Lisboa: Instituto Jean Piaget, 1997.

_____. **A audiovisual**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

COMPARATO, D. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

_____. **Roteiro; arte e técnica de escrever para cinema e televisão**. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1983.

- CONTANI, M; PIRES, J. B. Imagem física e qualidade mental: a fotografia vista pela semiótica. **Discursos Fotográficos**, v. 1, n.1, p. 167-182, 2005.
- COSTA. M. C. **Ficção, comunicação e mídias**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2002.
- CUNHA, A. G. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
- DELEUZE, G. **Estúdios sobre cine II**. Ed. Paidós Barcelona, 1987.
- ECO, U. **A estrutura ausente**. Trad. Pérola de Carvalho. 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- EISENSTEIN, S. **Reflexões de um cineasta**. Tradução de Gustavo A. Doria. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- EISNER, L. H. **A tela demoníaca**. Tradução de Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Instituto Goethe, 1985.
- FARINA, M; PEREZ, C; BASTOS, D. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.
- FERRER, D. A crítica Genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá - **Fronteiras da criação**: (anais) do 6º Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito/ (organizador Philippe Willemart). – São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000. 376 p.
- FIELD, S. **Manual do roteiro**. Tradução de Screenplay. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- FREUD, S. (1905). **Trois essais sur la théorie de la sexualité**. Paris, Gallimard, 1987.
- FLICK, U. **Uma introdução à pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Bookman, 2004.
- FUENTES, C. **Eu e os outros**: ensaios escolhidos. Trad. Sérgio Flaksman. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- GANCHO, C. V. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática. 2002.
- GARCIA, W. Prospero's Book – da literatura ao cinema. **Olhar/Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos**. Ano 9, No 16 (Jan-Jul/2007). São Carlos: UFSCar, 2007.
- GASKELL, G. (org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Petrópolis: Vozes, 2011.
- GENETTE, G. **Palimpsestes (La littérature au second degré)**. Paris: Seuil, 1982.
- GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisas**. 3ª edição. São Paulo: Atlas, 1991.

_____. **Métodos e técnicas da pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 1999.

GRÉBILLON, A. **Elementos de crítica genética**. Tradução de Cristina Campos Velho Birck. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

HOWARD & MABLEY. **Teoria e prática do roteiro**. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Globo, 1996.

HUTCHEON, L. A. **Theory of adaptation**. New York: Routledge, 2006.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. 22.ed. Tradução de Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2010.

_____. **Linguística. Poética. Cinema**. Tradução de Haroldo de Campos. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. José Eduardo Rodil. Campinas: Papirus, 1996.

KANTOR, T. **O teatro da morte**. São Paulo: Edições SESCSP – Perspectiva, 2008.

KUROSSAWA, A. **Sonhos**. Tradução de Helena Ferrez. Japão. Warner Bros, 1990

LINDGREN, E. **The art of the film**. New York: The Macmillan Company, 1963.

LINS, A. **História literária de Eça de Queirós**. Rio de Janeiro: Livraria do Globo. 1939.

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

MARCUSCHI, L.A. Aspectos da questão metodológica na análise verbal: o continuum qualitativo-quantitativo. **Revista Latinoamericana de Estudos del Discurso**. Caracas, v.01(1), 2001, p.23-42.

MASCELLI, J. **Os cinco Cs da cinematografia: técnicas de filmagem**. São Paulo: Summus Editorial, 2010.

MASON, J. **Qualitative researching**. London: Sage, 1996.

MESCHONNIC, H. **Poética do traduzir**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

METZ, C. **A significação no cinema**. Tradução Jean-Claude Bernadet São Paulo: Perspectiva, 2004.

MONZANI, J. Terra Sonâmbula, de Teresa Prata: Correntes de imagens, palavras, fantasias, transcrição e imortalidade. In: **Geração invisível: os novos cineastas portugueses**. Ana Catarina Pereira, Tito Cardoso e Cunha (orgs.), 2013. Disponível em <http://www.livroslabcom.ubi.pt>.

_____. Aspectos da Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol. **Manuscrita**. Disponível em <http://www.revistas.fflch.usp.br/>. Acesso em 23/07/2015.

NEIVA JUNIOR, E. **A imagem**. São Paulo : Ática, 1994.

OSTROWER, F. **Criatividade e processo de criação**. Tradução de Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.

PALMA, G. M (org.). **Literatura e cinema**: a demanda do Santo Graal & Matrix/ Eurico, o presbítero & A máscara do Zorro. Coleção Humus. São Paulo: Edusc, 2004.

PANICHI, E. R. P. – A informação estética e a construção textual. In: **Revista Cultural e Científica da Universidade Estadual de Londrina**, volume 23 – jan/jun 2002.

_____. ; CONTANI, M. L . **Pedro Nava e a construção do texto**. Londrina: Eduel; São Paulo: Ateliê, 2003

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

_____. **Semiótica e filosofia**. Introdução, seleção e tradução de Octanny Silveira da Mota e Leônidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1975.

PELLEGRINI, T. et. al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: SENAC São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PENN, G. Análise semiótica de imagens paradas. In: BAUER, Martin W. e GASKELL, George (org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Petrópolis: Vozes, 2011.

PENNA, S. O ator cocriador e o processo de criação laboratorial no cinema brasileiro contemporâneo. (2010) In: **Manuscrita**. Disponível em <http://revistas.fflch.usp.br/manuscrita/article/view/1112>.

PIGNATARI, D. **Semiótica e literatura**: icônico e verbal, oriente, ocidente. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

_____. Introdução à Teoria da Informação. **Informação, linguagem e comunicação**. São Paulo: Editora Cultrix, 1968.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. 1. ed. 3. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRIETO H. Cinema: arte coletiva. **Fronteiras da criação**: (anais) do 6º Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito/ (organizador Philippe Willemart). – São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000. 376 p.

PROPP, V. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

QUEIRÓS, E. **O Primo Basílio**. Porto-Braga, Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1878.

REIS, A. Aproximações ao conceito de metáfora em C. S. Peirce. In: **Cadernos de Semiótica Aplicada**, vol. 4.n.2, dezembro de 2006. Disponível em: <http://www.fclar.unesp.br/grupos/casa/home.html>.

RIBEIRO, W. Poéticas do Ator no Audiovisual. **Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica)**. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.

_____. "O ator cocriador e o processo de criação laboratorial no cinema brasileiro contemporâneo" In: **Manuscrita**. São Paulo. 66 – 96, 2010.

SALLES, C. A. **Crítica Genética**: uma introdução. São Paulo: EDUC, 1992.

_____. **Gesto inacabado**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2011.

_____. **Crítica Genética**: Uma (nova) Introdução. São Paulo: EDUC, 2008.

_____. **Redes da criação** – Construção da Obra de Arte. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

_____. **Arquivos de criação**: arte e curadoria. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2010.

_____. "Criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão e Não verás país nenhum". **Tese de Doutorado**. PUC/ SP, 1990.

SAMPAIO, I. S. **Televisão, publicidade e infância**. São Paulo: AnnaBlume, 2000.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. O que é símbolo. In: Queiroz João; Loula, Ângelo; Gudwin, Ricardo (orgs). **Computação, cognição, semiose**. Salvador: Edufba, 2007.

SANT'ANA, A. R. de. **Paródia, paráfrase & cia**. 7ª Ed. São Paulo: Ática, 2006.

SARAIVA, J. A. (Org.) **Narrativas verbais e visuais**: leituras refletidas. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003.

SCHAFER. R. M. **A Afinação do mundo**. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SEGER, L. e WHETMORE, E. J. **Do roteiro para a tela**. Tradução de Sueli da Silva Saraiva. São Paulo: Bossa Nova, 2009.

SOUZA, J. B. G. Procedimentos de trabalho na captação de som direto nos longas-metragens brasileiros Contra todos e Antônia: a técnica e o espaço criativo. **Tese de Doutorado**. USP/SP, 2010.

SOUZA, H. P. O sujeito, a imagem e a vertigem: o olhar deslizante na obra de M. C. Escher. **Olhar/Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos**. Ano 9, No 16 (Jan-Jul/2007). São Carlos: UFSCar, 2007.

SELIGMANN-SILVA, M. Haroldo de Campos: tradução como formação e "abandono" da identidade. **Revista USP**, São Paulo (36): 158-171, dezembro/fevereiro 1997-1998.

SHUN, L. R. O áudio não-linear na hipermídia. **Tese de Doutorado**. PUC/SP. São Paulo, 2008.

TÁPIA, M. Haroldo de Campos: a tradução como prática isomórfica. **Olhar/Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos**. Ano 9, No 16 (Jan-Jul/2007). São Carlos: UFSCar, 2007.

TELES, M. de L.; OMENA, M. A. A transposição fílmica do romance o matador. **e-revista.unioeste.br**. Disponível em: e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/2705/2036. Acesso em 15/06/2015

TESCHE, A. M. Apropriação e intertextualidade na minissérie Luna Caliente. Juracy Assmann Saraiva (org.) **Narrativas verbais e visuais: leituras refletidas.**: Unissinus, 2003.

TISKI-FRANCKOWIAK, I. T. **Homem, comunicação e cor**. Tradução de Paulo Fonseca. 4. ed. São Paulo: Ícone, 2000.

TRIVIÑOS, A.N.S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.

VANOYE, F. GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre análise fílmica**. Tradução de Marina Fontes. 4ª edição. Campinas S.P: Papyrus, 1994.

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

WILLEMART, P. **Universo da criação literária**. Tradução de Verónica Galíndez-Jorge São Paulo: Edusp, 1993.

_____. **Além da psicanálise: a literatura e as artes**. Tradução de Jorge Luiz Borges. São Paulo: ed. Nova Alexandria, 1995.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZULAR, R. (org.). **Criação em processo: ensaios de crítica genética**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

Filmografia

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

Sites consultados:

www.revistaquem.globo.com. Acesso em 02/04/2013.

www.cinemaevideo.com.br. Acesso em 01/04/2014.

www.lapm-editores.com.br. Acesso em 10/04/2014.

www.globo.com/noticias/cinema. Acesso em 15/08/2014.

www.primobasilio.lereby.com.br. Acesso em 30/08/2013.

www.modaparamim.blogspot.com/2008/07/anos50-o-resgate-da-feminilidade. Acesso em 20/09/2013.

www.almanaque.folha.uol.com.br-anos50.htm. Acesso em 20/09/2013.

<http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/marilia-carneiro-explica-o-processo-de-construcao-dos-visuais-de-ti-ti-ti>. Acesso em 20/06/2015.

http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID=816261&SubsecaoID=935305&Template=../artigosnoticias/user_exibir.asp&ID=532228 – Acesso em 09/07/2014.