

A TRANSMUTAÇÃO DE LINGUAGENS PELO VIÉS DA CRÍTICA GENÉTICA: LITERATURA E CINEMA

Eva Cristina FRANCISCO¹

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo expor algumas relações entre cinema e crítica genética no que diz respeito à adaptação fílmica. Baseados nos pressupostos de estudos sobre a gênese da criação, podemos dizer que toda obra é uma reescrita. A trama do romance é reescrita em forma de roteiro e traduzida do código literário para o código dramático audiovisual, recriando a nova obra. Por meio de acréscimos, supressões, análises e sínteses, o diretor e o roteirista têm a função de “lapidar” o código literário transformando em uma história que causa ao espectador a impressão de veracidade em tempo real. Não mais se preocupando sobre a fidedignidade ao se transcodificar um texto, agora se fala em obras independentes, intertextualidade, texto de segundo grau. Para corroborar as considerações abordadas utilizamos, como exemplo, a adaptação do romance *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós para o filme dirigido por Daniel Filho. Para tanto, contamos com os pressupostos dos estudos sobre crítica genética e tradução, a fim de discutir o processo de recriação no cinema por meio da transcodificação, abrangendo a gênese da criação dentro da multimídia.

Palavras-chave: Crítica Genética. Cinema. Tradução.

THE TRANSMUTATION OF LANGUAGES THROUGH GENETIC CRITICISM: LITERATURE AND CINEMA

ABSTRACT

This paper aims exposing some relations between cinema and genetic criticism upon speaking about movie adaptation. Based in studies about creation genesis it is possible to say that every work is a rewriting. The novel is rewritten in form of script and translated from the literary code to the audiovisual code, recreating a new work. Through increases, suppression, analysis and synthesis the director and the screenwriter has the role of “lapidating” the literary code transforming it in a story that causes to the spectator the reality impression in a real time. No worry else about the fidelity to the original work, now, it is spoken about independent works, intertextuality. To prove these considerations we have used, as an example, the adaptation of the novel *O Primo Basílio*, by Eça de Queirós to the movie directed by Daniel Filho. For it we have used studies about genetic criticism and translation, to discuss about the creation process in the cinema through the transcodification, including the creation genesis inside multimedia.

Key-words: Genetic Criticism. Cinema. Translation.

1. Introdução

Já nos tempos mais remotos, 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,

¹ Doutoranda em Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Londrina. Bolsista CAPES.
e-mail: evacf1166@hotmail.com

intertextualidade, texto de segundo grau, tradução intersemiótica. Diante desse estudo, percebemos que para haver uma adaptação não é necessária (nem possível) uma fidedignidade total à obra original. Pode ser apenas uma inspiração, um intertexto, um trabalho baseado ou inspirado nela.

Em específico, exemplificamos uma cena do filme *Primo Basílio* (2007), de Daniel Filho, para ilustrar e comparar as linguagens literária e fílmica, já que este envolve a tradução do romance de Eça de Queiroz para o cinema. Para tal estudo contamos com um suporte bibliográfico que expõe considerações referentes às conjunções, disjunções e transmutações em se tratando de adaptação fílmica.

Em um primeiro momento falaremos superficialmente sobre o texto de primeiro grau (o romance queirosiano) para então abordarmos a adaptação como forma de tradução intersemiótica. Percebemos, também, por meio dessa pesquisa, que romance e filme são obras de arte independentes e não podem ser comparadas quanto à fidedignidade, já que se trata de linguagens distintas.

2. O Romance *O Primo Basílio*

O filme *Primo Basílio* é uma adaptação do romance de Eça de Queirós. Publicado em 1878, 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 a uma estética naturalista.

Na trama, que relata o adultério de Luísa e a conseqüente chantagem de Juliana, as questões não são unicamente sobre a psicologia ou comportamento dessas personagens e sim 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 adúlteras daquela, realiza 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, 1988, 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 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, 1988, p. 15, TOMO I).

O brilhantismo das descrições da sociedade é uma das características mais marcantes de Eça de Queirós. Ele é capaz de traçar, em pormenor, o retrato da sociedade que disseca. A crítica literária costuma identificar três fases distintas na obra de Eça de Queirós e o romance em estudo faz parte da segunda fase do autor: 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, particularmente, a burguesia. 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 do *Primo Basílio* é a obra que mais mostra 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 européias. 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)

Nessa análise do autor, podemos perceber que 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? Luísa poderia voltar à vida conjugal como se nada tivesse acontecido na ausência de Jorge? Todavia, 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 na 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: o do 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.

Desse modo, pode-se 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*².

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.

Para finalizar essas considerações sobre o romance em estudo, deixemos as palavras com que Lins descreve sinteticamente a 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)

3. A tradução do romance ao filme: intertextualidade e recriação

Desde os primórdios da sétima arte, encontramos a relação entre cinema e literatura. Tivemos a adaptação de muitos romances e contos famosos e muitos escritores renomados trabalharam como roteiristas. Tal relação, mais recentemente, passou a despertar um interesse

² Pessoa que foi elevada acima de sua condição sem ter sabido aprender as maneiras que conviriam ao seu novo meio.
Revista eletrônica Falas Breves, **Literatura & Sociedade**. Breves-PA, fev./2015, v. 2. ISSN 23581069

particular por parte dos estudiosos e críticos da arte. Primeiramente, a preocupação destes era quanto à relação de semelhança ou diversidade entre o texto fílmico e literário como base à adaptação. Com o tempo, 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.

Referente à relação entre literatura e cinema, temos:

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. (AVELLAR, 2007, p.113)

O que se confirma com o dizer de Plaza, 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 em Linda Hutcheon:

“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).³

E quando a autora escreve 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 adaptação, 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)⁴

³ “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)

⁴ “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

Assim, podemos dizer que nenhuma tradução seria possível se a pretensão essencial fosse apenas uma reprodução parecida ou semelhante ao original. Tendo em mente o universo literário, em princípio, essa prática é discutida 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 lequel se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire... Pour le prendre autrement, posons une notion générale de texte au second degré... ou texte dérive d'un autre texte préexistant. (GENETTE, 1982, p.13)⁵

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; usando uma terminologia de Afonso de Romano Sant'Anna na obra *Paródia, Paráfrase & Cia*, numa sequência que, passando por graus intermediários, iria desde um extremo parafrásico, em outras palavras, o âmbito das semelhanças, até o extremo oposto parodístico, 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 adaptado o texto de segundo grau. Essa ligação levou, durante muito tempo, a uma visão depreciativa da obra fílmica e o filme era assistido para ver 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 adaptados passaram a ser apreciados como uma obra de arte independente, o que tornou secundária a questão da fidelidade ao livro. Conforme Plaza (2008), “o problema da tão falada ‘fidelidade’ é mais uma questão de ideologia, porque o signo não pode ser ‘fiel’ ou ‘infel’ ao objeto, pois como substituto só pode apontar para ele”.

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)

⁵ “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 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).

A questão da transmutação de linguagens da literatura para o cinema, estabelecendo o contraste entre “contar” e “mostrar” é bem esclarecida por Hutcheon, sendo o primeiro próprio do modo literário e o segundo do fílmico. Ela 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 não é a única maneira de se expressar significados e relatar uma história: “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” (Hutcheon, 2006, p. 23).

Deixemos as palavras com a autora para inferir as considerações acima:

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. (Id, p. 10).⁶

Desse modo, a história, o enredo, o argumento une 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 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

⁶ “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, conseqüências, contextos, símbolos, imagética e outros.” (tradução nossa).

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. (AVELLAR, 2007, p. 113).

Muitas vezes, ao adaptar 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 Assis. "Assim, não se traduz termo a termo, traduz-se sincronicamente os aspectos envolvidos." (Plaza, 2008, p. 72)

O diretor ou roteirista deve reestruturar as ações dramáticas existentes no universo literário, ao escrever um roteiro. 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 exibir a história em um filme é necessário aura e atmosfera, e uma representação 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. Como exemplo 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.*

Numa única cena, o espectador já pode perceber que: já houvera um romance entre o casal; que Basílio era um primo sedutor; que já havia passado anos até esse reencontro; que um novo caso entre os primos estaria por vir e que a história passar-se-ia 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)

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 sociais, 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. Como diz Walter Benjamin epigrafado em Plaza, 2008, “a tradução é, em primeiro lugar, uma forma”. Assim:

tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e reprodução, 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, podemos comprovar as últimas considerações, visto que o diretor do filme optou por manter a ideologia de Eça, pois tanto no filme, como no romance, podemos perceber 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 imagem cinematográfica. Além deste, deparamo-nos também com as cenas de agonia e morte de Luísa, dramatizada pelos vários recursos fílmicos. Assim, podemos concordar com Serguei Eisenstein, em *Reflexões de um cineasta* (1969), quando este 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 chamar a atenção:

A câmera, ao focalizar pontos de vista plurais, tem uma tendência a desarticular a linearidade, a trocar o espaço visual contínuo pelo espaço visual descontínuo. O resultado é que o filme tende a saturar o tempo de espaço, criando uma sincronia e um envolvimento não visual, mas sinestésico: olho, ouvido e tato coexistem. (PLAZA, 2008, p. 200).

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), na transmutação o que ocorre é a recodificação e a transmissão provida de outra fonte: “assim, a tradução envolve duas mensagens equivalentes em

dois códigos diferentes.” 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. Na adaptação 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. Quando analisamos a importância da transmutação de formas referente ao cinema e todo o processo criativo que está inserido em tal trabalho coletivo, podemos concluir, segundo Panichi & Contani (2003), considerando a sétima arte como um texto audiovisual passível de fases, mudanças, recomposições até que chegue aos olhos do espectador:

“a realização do texto (...) obedece a uma sequência 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 e CONTANI, 2003, p. 2)

REFERÊNCIAS

- ASSIS, M de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro : Nova Aguilar. V. II, 1994
- AVELLAR, J C. **O Chão das Palavras (Cinema e Literatura no Brasil)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997
- BENJAMIN, W. “A Tarefa do Tradutor”. **Revista Humboldt**, nº40, Munique, Bruckman, pp. 38-44. (Tradução de Fernando Camacho.), 1979.
- EISENSTEIN, S. **Reflexões de um Cineasta**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- GENETTE, G. **Palimpsestes (La littérature au second degré)**. Paris: Seuil, 1982.
- 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.
- LINS, A. **História Literária de Eça de Queirós**. Rio de Janeiro: Livraria do Globo, 1939.
- MARTIN, M. **A Linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- PANICHI, E. & CONTANI, M. L. **Pedro Nava e a construção do texto**. Londrina: Eduel; São Paulo: Ateliê, 2003.
- PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. 1. ed. 3. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- QUEIRÓS, E. de. **O crime do padre Amaro**. 15. ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- _____. **O Primo Basílio**. Porto-Braga, Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1878.
- SALLES, C. A. **Crítica genética**. São Paulo: EDUC, 1997.
- SANT’ANA, A. R. de. **Paródia, Paráfrase & Cia**. 7. Ed. São Paulo: Ática, 2006.

Filmografia

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