

CARLOS ALBERTO CORREIA

***O PRIMO BASÍLIO* E A RELAÇÃO ESPAÇO E TEMPO
NO AUDIOVISUAL**

**ASSIS
2015**

CARLOS ALBERTO CORREIA

***O PRIMO BASÍLIO E A RELAÇÃO ESPAÇO E
TEMPO NO AUDIOVISUAL***

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientadora: Dra. Rosane Gazolla Alves Feitosa.

ASSIS
2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

C824p Correia, Carlos Alberto
O Primo Basílio e a relação espaço e tempo no audiovisual /
Carlos Alberto Correia. - Assis, 2015
240 f. : il.

Tese de Doutorado - Faculdade de Ciências e Letras de Assis-
Universidade Estadual Paulista.

Orientadora: Dr^a. Rosane Gazolla Alves Feitosa.

1. Literatura - Adaptações. 2. Espaço e tempo na literatura.
3. Literatura portuguesa. 4. Cinema e Literatura. 5. Queiroz,
Eça de 1845 - 1900. 6. Daniel Filho, 1937- I. Título.

CDD 791.4
869.3

AGRADECIMENTOS

À Professora Rosane Gazolla Alves Feitosa, por sua orientação, pela parceria e confiança, ressaltando a disponibilidade e compreensão que sempre demonstrou.

Às professoras Marcia Gomes Marques e Suely Fadul Villibor Flory pelas valiosas contribuições a este trabalho na qualificação.

Aos professores Wagner Corsino Enedino e Gabriela Kvacek Betella pela leitura atenta, os valiosos acréscimos e, principalmente, os questionamentos pertinentes que enriqueceram este trabalho.

À minha família pelo apoio e compreensão. Maria de Lourdes, Ana Carla, Antonio, Preta Gil, Evah Maria e Lena Maria.

Aos amigos: Valdirene, Carmen, Ernangela, Danise, Aline, Juliane, pelo apoio.

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação, da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras de Assis pela atenção, disposição e competência.

À CAPES, pela bolsa concedida.

[...] considerando que tanto a plasticidade das imagens quanto o movimento da câmera são capazes de extrair das coisas do mundo significados recônditos que sua existência prosaica retém. O poético se manifestaria, assim, no ponto em que o discurso fílmico, decompondo “um fato em seus elementos fotogênicos”, libertar-se-ia da lógica da sequencialidade do relato e, através dos recursos técnicos de que se constitui, revelaria a essencialidade de um gesto, de um objeto, de um sentimento. (MACIEL, 2004, p.72).

CORREIA, Carlos Alberto. **O Primo Basílio e a relação espaço e tempo no audiovisual**. 2015. 240 f. Tese (Doutorado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2015.

RESUMO:

O presente trabalho tem como objetivo central compreender a configuração do espaço e do tempo nas narrativas audiovisuais de *O primo Basílio*, que optam por assinalar o registro de fidelidade à obra matriz escrita por Eça de Queirós. A pergunta principal refere-se à: em que medida ocorre a reconfiguração do espaço e do tempo da referida obra em outros suportes? As adaptações concentram-se no campo do audiovisual, sendo a primeira produzida para televisão em formato de minissérie em 1988, e a segunda em formato fílmico concluído e lançado em 2007. Ambas têm como diretor, Daniel Filho. O referencial teórico e a metodologia adotados nesta pesquisa permitiram assinalar para as estratégias lançadas entre diferentes mídias (cinema, televisão, literatura) no tocante às relações entre espaço e tempo ficcionais nas obras de *O primo Basílio*. As bases conceituais que nortearam esta investigação estão fundamentadas a partir de apontamentos oriundos da teoria literária, da comunicação e do cinema, representadas por Benedito Nunes (1988;1992), Paul Ricoeur (1994), Roberto DaMatta (1997), Michel de Certeau (1998), Mikhail Bakhtin (1997), Vanoye e Goliot-Leté (2011), Julie Sanders (2006), Linda Hutcheon (2013) e Robert Stam (2006; 2008). Como recorte, analisaremos os ambientes internos e externos da casa burguesa, a rua, o espaço ocupado pelo teatro na narrativa, os pré e pós créditos e abertura das produções audiovisuais, assim como a função cronotópica dos meios de comunicação: jornal, revista e televisão. Esta leitura se fez na tentativa de perceber as relações espaciotemporais no audiovisual como elementos simbólicos e plurissignificativos que permitiram para ambas as adaptações o diálogo com o romance de Eça e suas questões histórico-sociais-culturais do final do século XIX português, ambientado pela produção em minissérie, e sua releitura para o Brasil, São Paulo, dos anos de 1958, presente na adaptação fílmica.

Palavras-chave – Adaptação Audiovisual. Espaço ficcional. Tempo ficcional. *O primo Basílio* (minissérie). *Primo Basílio* (filme). Daniel Filho. Eça de Queirós.

CORREIA, Carlos Alberto. ***O Primo Basílio* and the relationship of space and time in the audiovisual**. 2015. 240 f. Thesis (Doctor of Letters). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2015.

ABSTRACT:

This study aimed at understanding the space and time settings in the audiovisual narratives of *O primo Basílio*, who choose to mark the loyalty registration with the original work written by Eça de Queiroz. The main question refers to: in what extent is the reconfiguration of space and time of the original work in other media? The adaptations are concentrated in the audiovisual field, being the first produced for miniseries in Brazilian TV in 1988, and the second in film format completed and released in 2007. Both have Daniel Filho as diretor, the theoretical reference and the methodology adopted in this research allowed to point out the strategies launched between different media (film, television, literature) as regards the relationship between space and time in the fictional works of *O primo Basílio*. The conceptual foundations that guided this research are based from notes coming from literary, communication and cinema theories, represented by Benedito Nunes (1988; 1992), Paul Ricoeur (1994), Roberto DaMatta (1997), Michel de Certeau (1998), Mikhail Bakhtin (1997), Vanoye e Goliot-Leté (1994), Julie Sanders (2006), Linda Hutcheon (2013) and Robert Stam (2008). As a cut, we'll analyze the internal and external environments of the bourgeois house, the street, the space occupied by the theater in the narrative, the pre and post credits and opening of the audiovisual productions, as well as chronotopic role of the media: newspapers, magazines and television. This reading was done in an attempt to understand the space and time relations in the film and in the tv show as symbolic and many meanings which enabled them to both adaptations dialogue with the novel of Eça and its historical-social-cultural issues of the late portuguese nineteenth century, set for TV production (miniseries), and its reinterpretation in Brazil, São Paulo, in 1958, present in the film adaptation.

Keywords – Audiovisual adaptation. Fictional space. Fictional time. *O primo Basílio* (miniseries). *Primo Basílio* (film). Daniel Filho. Eca de Queiros.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES DAS OBRAS AUDIOVÍSUAS

Figura 1 - Capa do filme	35
Figura 2 - Capa da minissérie	35
Figura 3 - Ambiente destinado aos empregados no filme.	50
Figura 4 - Um rato no quarto de Juliana.....	50
Figura 5 - Retirado do livro: <i>A invenção do Cotidiano. Artes de fazer</i> (1998).....	82
Figura 6 - Luísa e os preparativos para sair de sua casa.....	84
Figura 7 - Basílio relembra a prima do tempo de namoro.	84
Figura 8 - Esbarrão acidental entre Basílio e Luísa.....	90
Figura 9 - Basílio cortejando a prima.....	90
Figura 10 - Luísa impressionada em rever Basílio.	90
Figura 11 - Perspectiva de Jorge sobre o encontro entre os primos.	90
Figura 12 - Iluminação especial ao rosto de Luísa (contornos angelicais).	94
Figura 13 - Grandiosidade atribuída ao Teatro de São Carlos.	94
Figura 14 - Dona Felicidade contemplando a calva de conselheiro Acácio.	95
Figura 15 - Perspectiva da calva do conselheiro.....	95
Figura 16 – Ambiente masculino - Bar.	125
Figura 17 -. Resignificação da morte de Juliana. Ambiente ermo e escuro.....	125
Figura 18 - Conotação fálica presente no escritório de Castro.....	125
Figura 19 - Castro assedia Luísa.	125
Figura 20 - Atualização do espaço de morte de Luísa - Hospital	125
Figura 21 - Perdão de Jorge.....	125
Figura 22 - Apresentação do Teatro Municipal de São Paulo - Exposição externa.	130
Figura 23 - Chegada de Luísa e Jorge ao Teatro. Encontro com Sebastião.....	134
Figura 24 - Luísa observa os camarotes.	134
Figura 25 - Perspectiva da visão de Luísa.	134
Figura 26 - Perspectiva da visão de Luísa.	134
Figura 27 - Casa de Luísa no final do filme.....	137
Figura 28 - Casa de Luísa no final do filme - Envelhecida.	137
Figura 29 - Juliana na abertura da minissérie.	140
Figura 30 - Luísa na abertura da minissérie.....	140
Figura 31 - Jorge na abertura da minissérie.....	140
Figura 32 - Basílio na abertura da minissérie.....	140
Figura 33 - Abertura da minissérie – Espaço.	140
Figura 34 - Abertura da minissérie – Espaço.	140
Figura 35 - Abertura da minissérie.	145
Figura 36 - Filiação ao texto do autor português.	145
Figura 37 - Roteiristas da minissérie.	145
Figura 38 - Fim da sequência de fotogramas.....	145
Figura 39 - A carta na abertura da minissérie.	146
Figura 40 - O título da minissérie - Abertura	146
Figura 41 - Quinta de Colares.	148
Figura 42 - Namoro entre os primos.....	148
Figura 43 - Luísa na minissérie – Apresentação.	153
Figura 44 - Juliana na minissérie – Apresentação.....	153
Figura 45 - Luísa nas cenas iniciais do filme.....	153
Figura 46 – Cena inicial de Juliana.	153
Figura 47 - Rua Patriarcal - A carvoeira em seus filhos.	155
Figura 48 – Rua Patriarcal - A estaqueira e Sr. Paula.....	155

Figura 49 - Acúmulo de objetos na casa burguesa.	156
Figura 50 - Cortinas na janela.	156
Figura 51 - Recuperação por parte da minissérie das referências em relação ao espaço da sala no retorno de Jorge do Alentejo	159
Figura 52 - Luísa assustada.	159
Figura 53 - Imagem de uma mulher rezando.	159
Figura 54 - Juliana usufruí de seu quarto. Comodidade dos móveis e roupas.	160
Figura 55 - Vizinhança comenta sobre a ascensão de Juliana.	160
Figura 56 - Perspectiva da rua a partir da casa de Luísa.	162
Figura 57 - Marido sai para o trabalho e a mulher permanece na residência.	162
Figura 58 - Luísa e o entorno do Paraíso.	163
Figura 59 - Encontro entre Sebastião e Luísa em frente ao Paraíso.	163
Figura 60 - Ambiente mais social da sala de Luísa	165
Figura 61 - Ambiente reservado da sala de Luísa.	165
Figura 62 - Advertência de Juliana à Luísa.	167
Figura 63 - Luísa assustada com a postura de Juliana.	167
Figura 64 - Advertência de Juliana à Luísa - minissérie	167
Figura 65 - Luísa submissa às ordens de Juliana.	167
Figura 66 - Quarto de Luísa	169
Figura 67 - Quarto de Juliana.	169
Figura 68 - Espaço destinado aos empregados	171
Figura 69 - Espaço destinados aos empregados	171
Figura 70 - Personagem Joana na minissérie.	172
Figura 71 - Personagem Joana no filme.	172
Figura 72 - Espaço homólogo. Luísa sabe da partida de Basílio para o Brasil	190
Figura 73 - Basílio comunica sua partida	190
Figura 74 - Luísa informa-se sobre a chegada do primo Basílio a Portugal	191
Figura 75 – Jornal <i>Diário de Notícias</i>	191
Figura 76 – Leitura como fuga ao o ócio.	193
Figura 77 - Partida do banqueiro Castro - Plano fechado	194
Figura 78 - Luísa e a descoberta da partida do banqueiro	194
Figura 79 – Basílio lendo o jornal.	199
Figura 80 - Jornal apenas compõe o cenário.	199
Figura 81 - Destaque da sala de Luísa: aparelho televisor	199
Figura 82 - Juliana preenchendo o ócio com a programação da televisão	199
Figura 83 - Luísa folheando a revista <i>O Cruzeiro</i>	201
Figura 84 – O <i>Cruzeiro</i> ambientando o cenário.	201
Figura 85 - Luísa ocupando o espaço destinado aos empregados.	209
Figura 86 - Juliana ocupando o espaço destinado aos patrões.	209

LISTA DE QUADROS

Quadro nº 1 – O espaço no romance, filme e minissérie	99
---	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO I <i>O primo Basílio</i> em a dupla articulação da adaptação	23
1.1-Textos entre textos e mídias: os diálogos por meio da adaptação	23
1.2 Adaptação: <i>O primo Basílio</i> como produto e como processo: atitude discursiva e re-interpretativa	26
1.2.1 <i>O primo Basílio</i> : a minissérie	31
1.2.2 <i>Primo Basílio</i> : o filme	32
1.3 As imagens das capas dos DVDs – significação por meio das imagens	35
1.4 Autores e trajetórias	38
1.4.1 Eça de Queirós	39
1.4.2 Daniel Filho	41
1.5 O leitor/espectador: o diálogo formativo e intertextual presentes nos meios de comunicação (livro, televisão e filme)	44
CAPÍTULO II Considerações sobre <i>O primo Basílio</i>	53
2.1 <i>O primo Basílio</i> : a leitura do tempo e espaço em um romance	53
2.2 O estado da questão: uma revisão literária	54
2.3 Luísa e a clausura: em um espaço e tempo modelizante	68
2.4 <i>O primo Basílio</i> e o tempo da memória e da ocasião	75
2.5 O fluxo narrativo e as releituras de espaço no audiovisual	96
CAPÍTULO III O espaço e tempo no audiovisual: <i>O primo Basílio</i> e seus espaços interiores	126
3.1 As relações entre espaço e tempo nos pré e pós- créditos audiovisuais do filme	128
3.1.1 O espaço e tempo ficcionais na abertura da minissérie	138
3.2 A composição da casa burguesa: o espaço interno doméstico e espaço público	150
CAPÍTULO IV Os meios de comunicação como pormenores representativos do espaço e tempo no audiovisual	177
4.1 A imprensa e o século XIX português	179
4.1.1 A imprensa oitocentista no romance – uma leitura em pormenor	182
4.2 - <i>O Diário de Notícias</i> no enredo televisivo	189
4.2.1 – Revista <i>O Cruzeiro</i> e Televisão – Novos meios de entretenimento	196
4.3 Jornal e televisão: elementos cronotópicos na ficção de Eça e nas adaptações audiovisuais de Daniel Filho	202
Considerações Finais	213

REFERÊNCIAS	224
ANEXO A	235
ANEXO B	237
ANEXO C	240

INTRODUÇÃO

Traçando-se um histórico sobre a produção nacional de filmes e programas televisivos que englobam a narrativa ficcional, observa-se a constante tendência de se produzir, por meio de recursos audiovisuais, obras literárias que fizeram sucesso entre seus públicos leitores. A partir dessa perspectiva tornou-se convencional a adaptação de obras literárias para os meios audiovisuais, tais como: filmes, minisséries, seriados, novelas, dentre outros. Pode-se pensar que esse processo de transposição é uma forma de recontar a tão rica literatura já produzida para outro público, uma vez que os meios audiovisuais possuem um alcance significativo em nosso país, tornando-se para muitos, o único meio de acesso a este tipo de cultura. Porém, existem outros fatores que contribuem e solidificam cada vez mais esse procedimento.

Ao referir-se à adaptação, Linda Hutcheon (2013) aponta que um dos fatores que reafirmam o sucesso dessas obras transcodificadas, encontra-se no prazer do reconhecimento. Este deleite consiste em reconhecer na adaptação audiovisual ecos da obra original, que somados, as experiências de vida social, imagética e cultural de seu receptor, a torna cada vez mais sedutora aos olhos de seu espectador. Segundo a autora: “experimentamos as adaptações como palimpsestos através da nossa memória de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (HUTCHEON, 2013, p. 08).

Talvez, seja este processo de reconhecimento e sedução através da “repetição com variação”, que justifique a opção de um mesmo diretor, produzir em formatos diferentes, duas adaptações audiovisuais de um mesmo romance. Daniel Filho, em 1988, dirige amparado pela *Rede Globo* de Produções a minissérie de época *O primo Basílio*, ressaltando a narrativa em uma certa Lisboa do século XIX. Em 2007, o mesmo diretor volta a produzir, agora pela *Lereby Produções*, empresa também veiculada a *Rede Globo*, a narrativa de Luísa e seu primo Basílio, em formato filmico, deslocando a história para São Paulo dos anos de 1958.

O ato da adaptação denota um gesto criativo por parte de seus elaboradores, pois, ao se executar estas transcodificações há de se organizar as novas estruturas exigidas por esta “adapt(ação)”, suas táticas e interrogar os aspectos culturais, éticos e políticos presentes nestas novas produções agora reafirmados por estes outros

suportes e contextos. Esta remarcação encontra-se especialmente no olhar, na leitura, na intencionalidade, no gesto suplementar da equipe de profissionais, orientados pela figura do diretor, que passarão a se posicionarem também como autores e colaboradores, já que as intenções por trás do ato de se adaptar um texto podem ser das mais variadas, como homenagear o texto-fonte da adaptação, refutá-lo, questioná-lo, ou atualizar o modo como determinados temas são revalidados.

A escolha do enredo para duas adaptações audiovisuais, que se fazem objetos neste estudo, não se fez de forma aleatória, já que este romance de Eça de Queirós, possui um grande valor acadêmico e cultural, uma vez que escrito no século XIX, consegue ainda nos tempos atuais cativar e atrair um público leitor das mais diferentes idades, gêneros e estratos sociais. Talvez, por essa considerável anuência popular, este texto tenha sido migrado para novos suportes e mídias; entretanto, outras qualidades inerentes a este romance o tornam peculiar, confirmando assim a grandiosidade de sua escrita, seu estilo e atualidade.

Parte expressiva da base bibliográfica acerca de *O primo Basílio* que pontuam este trabalho, confirmam esta assertiva, pois assinalam em suas justificativas a escolha de seus temas de estudo e análise do romance, ou das adaptações audiovisuais referentes a este clássico português, pela construção de uma relação mais íntima com o escrito de Eça, alicerçada por meio de uma memória afetiva constituída enquanto leitor/espectadores em algum momento de seu passado.

Corroborando para veiculação desta narrativa em outros suportes, vale citar a posição de prestígio acadêmico ocupado pelo escritor português. Eça de Queirós é um dos nomes significativos quando se refere a escritores de língua portuguesa, já que esse autor teve suas obras traduzidas e expostas para vários países, ampliando assim o (re)conhecimento de seu trabalho, despertando o interesse de outras manifestações estéticas que, através do fenômeno da adaptação, se apropriaram do universo queirosiano, como é o caso da televisão e do cinema.

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

também contribuído para a realização de cinco versões desse clássico português para as telas do cinema?

Sabemos que *O primo Basílio* é o romance do escritor que mais vezes foi transcodificado para linguagem audiovisual, o interesse da sétima arte pelo patrimônio literário de Eça de Queirós remonta a 1922, ao cinema mudo português, e avança pelas várias décadas subsequentes em países como México (1934), Argentina (1944), novamente Portugal (1959) e Brasil (2007). Na televisão, o romance de Eça de Queirós é adaptado no Brasil em formato de minissérie em 1988, configurando-se como a primeira narrativa estrangeira, em minissérie, a ser exibida no país.

O assunto deste estudo transita entre a literatura, cinema e televisão, e se concretiza na análise das categorias de espaço e tempo nas adaptações audiovisuais de *O primo Basílio*, pontuando *como estas se organizam ao serem redimensionadas e reestruturadas para outros meios de comunicação, e, por conseguinte, novas linguagens audiovisuais*. A tese evidenciará os recursos lançados por estas produções audiovisuais para *conservar ou redimensionar os aspectos simbólicos referentes às categorias narrativas de tempo e espaço do romance, deslocadas para outros mecanismos de linguagem*, já que como apontou Vanoye (2011, p. 34): “os cineastas herdaram, observam, impregnam-se, citam, parodiam, plágiam, desviam, integram as obras que procedem as suas”. Buscaremos explicar os movimentos que decorrem dessa transmutação de signos e seus processos de ressignificações em ambas adaptações.

Conforme Roberto DaMatta (1997) é o espaço um dos fatores principais para compreensão de uma sociedade; este, sem a associação com o tempo, se confunde com a própria ordem social, de modo que sem entender a sociedade com suas redes de relações sociais e valores, não se permite interpretá-lo. Assim, se faz necessário a compreensão das categorias de espaço e tempo de *O primo Basílio* para decodificar as relações existentes entre diversos estratos sociais e culturais que as obras apresentam. Na linguagem audiovisual esta relação não se torna diferente, pois estas categorias, agregam às produções audiovisuais, uma expectativa constante e renovada, integrando-se na sintagmática da narrativa e remetendo-nos a um eixo paradigmático, simbólico, constituído de índices que auxiliam na organização estrutural dos acontecimentos.

Torna-se importante ressaltar que as imagens que compõem o espaço em *O primo Basílio* abrangem a descrição de ambientes privados como a casa, quartos e salas, bem como dos móveis e objetos que os decoram, e que em oposição ao ambiente público da rua, destacam as potencialidades significativas que são geradas se analisadas sob perspectiva do espaço e tempo. A partir desta relação pode-se atingir um efeito produzido por operações que associadas ao espaço o orientam, o circunstanciam e o temporalizam, transformando as imagens desta categoria narrativa, em especial pela nossa leitura deste romance, “em unidades polivalentes de programas conflituais ou de proximidades contratuais” (CERTEAU, 1998, p. 202)

Incluiremos também nesta leitura, pelo viés cronotópico, a relação entre o jornal, incisivo no romance e na minissérie global, e o aparelho televisor, acrescentado na releitura do diretor na produção fílmica. Objetivamos revelar de que forma e com que intensidade tais imagens e mecanismos de comunicação podem ser relacionadas como elementos construtores do sentido da narrativa e reveladores de importantes pontos da trama, distanciando-se assim, da noção de meros objetos ou cenários que se apresentam apenas como pano de fundo para que os fatos aconteçam. A partir desta perspectiva, estes elementos configuram-se como possíveis indicadores das aproximações e distanciamentos entre a poética de Eça de Queirós e a poetologia audiovisual observada nas produções da televisão e do cinema.

A análise da poética da minissérie e do filme implicam a compreensão dos materiais estruturais e paratextuais expressivos dos meios audiovisuais (parâmetros cênicos, visuais, narrativos, estruturação das capas dos DVD's, as imagens do pré-crédito, pós-crédito e abertura das obras audiovisuais) além dos mecanismos de organização das estratégias de produção de efeitos para o espectador (organização linear do tempo na minissérie). Nossa hipótese presume que o modo de construção das adaptações audiovisuais pela equipe técnica e de atores, roteiristas e diretor, em sua relação com as categorias de espaço e tempo, procurou centralizar em uma maior aproximação da descrição que permeia o texto de Eça de Queirós em relação aos espaços e ambientes em uma consonância temporal, devido à importância acadêmica e o prestígio que romance e o escritor português adquiriram no campo literário, no imaginário de um receptor previsto, especialmente para o mercado nacional e o português (já que as duas adaptações foram exibidas em Portugal), em que os textos deste autor tornaram-se recorrentes em transcodificações para cinema e televisão.

Essa notoriedade presente nas obras do escritor português, quanto do autor favorecem um estilo de transcodificação audiovisual que privilegie uma “adaptação aproximada”, que visa tanto atender as expectativas de uma audiência televisiva e fílmica que acompanharam e que conhecem a narrativa de *O primo Basílio* em livro, quanto de futuros leitores que procurarão explorar esta história a partir do contato com o filme ou minissérie. O presente estudo visa colaborar para o entendimento das relações adaptativas, buscando compreender como os formatos audiovisuais de *O primo Basílio* na minissérie e no filme relacionaram a questão do espaço e tempo tão marcantes no romance do escritor português Eça de Queirós.

Vale ressaltar que tanto os textos literários quanto os audiovisuais possuem pontos de contrastes pontuais, já que o primeiro, por ser construído através de signos linguísticos resultantes de escolhas lexicais e sintáticas que, articuladas, de forma coerente, instauram um sentido construído apenas por meio das palavras, permitindo ao leitor por meio de sua imaginação: a criação para aquela narrativa de universo exclusivo e pessoal. Sua leitura rege um tempo próprio, organizado pelo seu praticante, pois se realiza de forma individual. Desse modo, o tempo passa a ser a categoria mais produtiva neste formato de escrita.

Já para o texto audiovisual representados pelos conteúdos fílmico e televisivo, adaptados do texto literário, tem-se um trabalho final resultante de uma coletividade, pois o espectador vê a história por meio de imagens que já foram escolhidas, de acordo com a visão de uma equipe de profissionais. A organização e a construção da narrativa são coletivas, marcadas pela presença de leituras do diretor, dos roteiristas, atores, dos figurinistas, dos iluminadores, da montagem. O espaço, neste formato, torna-se a categoria mais produtiva, por meio da exposição dos cenários, figurinos, atores, todos como elementos significantes. O leitor/espectador apenas compartilha da leitura de imagens desse grupo de colaboradores. A noção de tempo também se modifica nesta relação com o texto audiovisual, pois este torna-se determinado, cronológico, configura-se no tempo de exibição do audiovisual.

Por conseguinte podemos salientar que a literatura pressupõe um consumo particular e privado, enquanto o cinema supõe uma sala ocupada, em um processo de leitura coletiva, e a televisão, por sua vez, presente no ambiente doméstico, apresenta-se em interconexão entre privado e coletivo permeado por interrupções e fragmentação.

Ao levar em conta essa especificidade oriunda da linguagem cinematográfica e televisiva, compreende-se porque ao adaptar um texto literário para linguagem audiovisual não se deve buscar a simples correspondência de signos, mas sim, uma maneira diversa do narrar, que se utilize dos recursos e potencialidades destes meios e de suas linguagens. Nesta perspectiva, nosso estudo caminha, então, para a descrição e análise das versões televisiva e fílmica, pontuando suas relações e interpretações do texto de partida, considerando cada versão como uma nova leitura do romance.

Para melhor estruturar nossa análise, esta tese foi organizada em quatro capítulos nos quais perpassam as questões referentes ao espaço e tempo em ambas às produções. Optou-se, pelo recorte da temática, uma metodologia de análise simultânea para cenas em estudo, focalizando deste modo às duas adaptações: **filme e minissérie**¹. Assim, esta tese se apresenta da seguinte maneira: no capítulo primeiro, intitulado: ***O primo Basílio em a dupla articulação da adaptação*** focalizaremos o conceito de adaptação amparados por Linda Hutcheon (2013) para quem, a adaptação caracteriza-se, simultaneamente: como uma perceptível transposição de outra(s) obra(s) reconhecível(ies); como um ato de apropriação criativo e/ou interpretativo de alguma(s) obra(s); como um engajamento intertextual estendido (HUTCHEON, 2013, p. 8). A definição de Hutcheon se faz dupla ao tratar a adaptação não apenas como uma entidade formal, mas também como um processo que sofre interferências de natureza humana e, conseqüentemente, de subjetividades em diferentes contextos. Por isso, apresentaremos a adaptação em três vieses que se complementam e ressaltam o caráter duplo da adaptação como processo e como produto. O primeiro viés a trata como uma entidade ou um produto formal no qual abordaremos as adaptações em sua estrutura física e expositiva. No segundo viés, a adaptação é vista como um processo de criação, nesta etapa evidenciaremos os autores: o diretor Daniel Filho e o escritor Eça de Queirós em suas trajetórias permeadas pelas obras: *O primo Basílio* (1878/1988/2007). No terceiro viés sinalizaremos a adaptação como um processo de recepção e intertextualidade do espectador, pontuando as dimensões sociais e comunicativas destes meios de

¹ Para diferenciação entre as duas produções audiovisuais no decorrer da análise, procuraremos destacá-las em negrito.

comunicação e suas contribuições para a formação e diálogo formativo e intertextual com seu receptor.

No segundo capítulo, intitulado **Considerações sobre *O primo Basílio***, apresentaremos um breve histórico sobre os trabalhos acadêmicos que versam sobre Eça de Queirós e sua transcodificação para audiovisual, assim como as pesquisas que abordam discussões sobre as categorias narrativas de espaço e tempo em *O primo Basílio*; depois direcionamos o nosso olhar para sinalizar a correspondência nas categorias de espaço e tempo ficcional no romance de *O primo Basílio*, e os direcionamentos do diretor Daniel Filho e de sua equipe em ambas produções audiovisuais. Este capítulo inicia sua exposição por meio da apresentação do espaço e tempo claustrofóbico ocupado por Luísa dentro das paredes fortificadas da sociedade portuguesa oitocentista. O enlace quixotesco desta personagem representa a censura e clausura das mulheres deste período da história, evidenciando desse modo o espaço por elas ocupado. Teoricamente, para tal apresentação, a tese, vale-se dos pressupostos levantados por Iuri Lotman (1978), que parte de um sistema modelizante presente em toda composição artística capaz de estruturar um espaço composicional que permite o diálogo com o todo do cotidiano e os mais variados modelos culturais de uma sociedade. Ao adentrarmos ao enredo, abordamos as questões referentes ao tempo a partir de conceitos que se complementam, apontados em diálogo pelas perspectivas de: Santo Agostinho (2004) com a valorização do triplo presente e o *distinsio animi* no qual só o tempo presente poderia ser mensurável; Paul Ricouer (1994) e a relação entre tempo e narrativa na valorização do presente na práxis cotidiana; e Benedito Nunes (1988) com vivência do tempo por meio do passado, presente e do futuro, respectivamente por intermédio da memória, da atenção e da expectativa. Ressaltamos também o tempo da ocasião, abordado por Michel de Certeau (1998). Nesse trajeto chegamos também ao espaço, que apresentado por meio de uma tabela comparativa, visa salientar as escolhas e opções lançadas pelos idealizadores de cada obra: livro, minissérie e filme. Nesta esteira, faz-se o percurso de análise de cenas que englobam o espaço e tempo neste romance, e suas respectivas equivalências ou releituras/interpretações nas produções audiovisuais. Para tanto, recorreremos a apontamentos de Francesco Casetti e Federico Chio (1999), Robert Stam (2000; 2008), José Carlos Avellar (2007), Frédéric Sabouraud (2010), Marcel Martin (2006) e Tania Pellegrini (2003).

No terceiro capítulo, intitulado: **O espaço e tempo no audiovisual: O primo Basílio e seus espaços interiores**, encaminharemos para análise do pré e pós-créditos e da abertura das produções audiovisuais, ressaltando o olhar dirigido pelo diretor Daniel Filho às categorias de espaço e tempo e seu caráter simbolizante. Nesta etapa do trabalho, ressalta-se a importância dos espaços internos na obra *O primo Basílio*, percorrendo inicialmente os espaços referentes ao Teatro Municipal de São Paulo e sua simbologia na adaptação fílmica, bem como o referente ao Teatro de São Carlos, que adquire em relação ao tratamento do espaço novas perspectivas pelo olhar de Daniel Filho, na minissérie. O espaço doméstico do lar burguês e seus cômodos também serão o foco da nossa análise, somados ao espaço externo da rua e seus agregados. Para tanto, partiremos dos conceitos relacionados à linguagem do cinema e narrativa audiovisual, apontados por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2011), além de Jost e Gaudreault (2009) e Marcel Martin (2006). No tocante ao espaço e tempo recorreremos aos trabalhos de Luís Alberto Brandão (2007), Ozíres Borges Filho (2007; 2009), Suely Fadul Flory (2006), Monica Figueiredo (2011), Arnold Hauser (1972) e Michelle Perrot (1992).

No quarto capítulo, intitulado: **Os meios de comunicação como pormenores representativos do espaço e tempo no audiovisual**, partiremos da função cronotópica proposta por Mikhail Bakhtin (1997; 1998), a partir dos meios de comunicação que perfazem as obras em estudo. Inicialmente, abordaremos o jornal e um breve percurso histórico da imprensa em Portugal no período de escrita de *O primo Basílio*, na esteira de Jorge Pedro Souza (2011), José Antonio Saraiva (1982) e Abdala Junior e Maria A. Paschoalin (1985). A partir destas informações, realizaremos pelo viés do pormenor, uma leitura da importância atribuída à imprensa para o decorrer da diegese nas narrativas em estudo. Em seguida, partiremos para análise da gazeta *Diário de Notícias* no enredo televisivo e sua importante contribuição na marcação espaciotemporal daquela produção. Outros veículos de comunicação serão abordados: a televisão e a revista *O Cruzeiro*, presentes na adaptação fílmica, partindo do enfoque de contextualização que estes mecanismos de comunicação agregaram à narrativa fílmica, adquiridos por meio do deslocamento de espaço e tempo realizado pela produção fílmica. E por fim, a análise se deterá nos elementos: jornal e televisão, como estratégias, que observadas pelo viés cronotópico desempenham funções espaciotemporais nas produções audiovisuais.

Nas **Considerações Finais** é feita a recolha das principais discussões defendidas ao longo dos quatro capítulos com a finalidade de se concluir nossa análise. Há também a nomeação de cada produção audiovisual seguindo os parâmetros apontados por Deborah Cartmell via Sanders (2006) para adaptações, sendo *transposição* para minissérie e *comentário* para filme. Somam-se a este trabalho os anexos A e B no qual se faz descrita as fichas técnicas das duas produções audiovisuais, e no anexo C, a letra da música “*Apelo*”, que integra o pós-crédito do filme.

CAPÍTULO I O *primo Basílio* em a dupla articulação da adaptação

1.1- Textos entre textos e mídias: os diálogos por meio da adaptação

A literatura integra um sistema cultural amplo, estabelecendo diversas relações com outras artes e mídias. A diversidade de meios e a hibridação de linguagens exigem um leitor que não se prenda à letra e esteja aberto à diversidade de suportes pelos quais a literatura circula, bem como às suas combinações com outras artes, ressaltando assim, o diálogo interartístico e a considerável presença das tecnologias e dos meios de comunicação na formação desse leitor.

John Fiske, em seu livro *Television Culture* (1987) discute a intervenção dos meios de comunicação e as tecnologias na formação do público leitor. Ele aponta que esse novo leitor criado por essas novas tecnologias, quando em contato com a televisão ou produtos audiovisuais, explora a polissemia desses veículos ativando em sua memória outros textos, interligando-os em lugares distintos. Assim, o espectador articula uma memória que dialoga com o seu horizonte cultural. Essa memória audiovisual contribui para os possíveis elos que esse espectador possa traçar, tanto no campo da literatura (palavra escrita) ou do audiovisual (linguagem visual, icônica, sonora, artística e outras). A adaptação de obras literárias para o audiovisual intensifica o repertório e possibilidade dessa leitura. Pois, em si, congrega uma articulação múltipla, que auxilia na produção de significado e veiculação de uma obra antes restrita a apenas um suporte.

O livro, esta antiga mídia de comunicação, continua a desempenhar na atualidade um alcance significativo, que transmite não só informação e conhecimento, como também, bens culturais às gerações que buscam por meio da leitura ampliar seu conteúdo simbólico. Todavia, não se devem desprezar algumas limitações que cerceiam esse suporte, como por exemplo, o fato de ainda nos tempos de hoje, ele não atingir a todos os lugares sociais e espaciais de nosso país.

Frente a esse obstáculo, novas mídias surgem como mecanismos e alternativas de difusão cultural. Dentre elas, destacam-se os meios eletrônicos de comunicação. Esses mecanismos, por terem o privilégio de ocupar um lugar estratégico na sociedade, conseguem sanar algumas especificidades em relação ao alcance do material impresso antes limitado, pois possibilitam aos produtos um alcance maior e significativo em relação a número de pessoas e localidades.

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

Ao nos debruçar sobre o conceito de adaptação literária, podemos concluir que este vem ao longo do tempo se libertando de uma carga pejorativa e submissa aos textos que serviam de base, textos fontes, para gradualmente ir incorporando uma áurea liberadora, que não a restringe mais apenas ao modelo de fidelidade, contribuindo incisivamente para perspectivas que defendem que o processo de transposição literária para os outros meios de comunicação implicam também em liberdade e visões autorais, que recriam e ressignificam o universo de sentido de qualquer obra, tornando-as únicas. Essas são razões pelas quais as adaptações têm sua própria áurea, sua própria “presença no tempo e no espaço, uma existência única no local onde ocorre” (BENJAMIN *apud* HUTCHEON, 2013, p. 27).

Neste sentido, Linda Hutcheon, em *Uma Teoria da Adaptação* (2013), assinala a percepção de que adaptar não significa fidelidade, e muito menos que esta opção deva articular-se como qualquer critério de validade ou julgamento em um texto adaptado; uma vez que neste processo considera-se esta transposição como uma apropriação, uma interpretação criativa, além de uma atividade de engajamento intertextual. A fim de confirmar tal posicionamento, a autora sustenta que a “adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é sua própria coisa palimpséstica” (HUTCHEON, 2013, p. 30). E, buscando validar sua teoria, propõe um estudo da prática adaptativa como sendo dupla, vista como processo e o produto, e para tal inter-relaciona três perspectivas de abrangência, sendo que a primeira abarcaria a adaptação como uma entidade ou um produto formal; segunda: como um processo de criação; e a terceira a contempla como um processo de recepção e intertextualidade do espectador.

A dúplice demarcação da adaptação como um produto (uma transcodificação extensiva e particular) e como um processo (re-interpretação criativa e intertextualidade palimpséstica) é a perspectiva para apontar as várias dimensões do fenômeno mais amplo da adaptação. Ao se atribuir ênfase ao processo adaptativo, a autora procura expandir o tradicional foco dos estudos de adaptação na especificidade dos meios e nos estudos comparatistas individuais para se considerar as relações entre os modos de envolvimento: isto é, permite-nos pensar sobre como adaptações possibilitam as pessoas contar, mostrar ou interagir com histórias.

Inserida nesta perspectiva, a contribuição de *Uma Teoria da Adaptação* (2013) consiste no reconhecimento da importância social e comunicativa das mídias e dos meios de comunicação: “minha ênfase na adaptação como processo (bem como produto) significa que as dimensões sociais e comunicativas também são importantes” (HUTCHEON, 2013, p. 62), esta discussão levantada pela autora, privilegia o formato e a estrutura técnica e perceptiva do processo adaptativo, suscitando assim maiores problematizações sobre os aspectos sociais e comunicacionais que os meios de comunicação agregam ao espectador, principalmente na passagem entre os modos do *contar para o mostrar*, do *mostrar para o contar* e do *contar para o interagir*.² Caminhando na esteira de Hutcheon, direcionaremos o nosso olhar para estas dimensões sociais e comunicativas presentes nos meios de comunicação (o livro e as adaptações de *O primo Basílio*), procurando articular como estas dimensões sociais e comunicativas podem dialogar com seus consumidores.

Neste sentido, este primeiro capítulo, procurando se orientar pelos posicionamentos de Hutcheon, privilegiando assim as três perspectivas apontadas pela autora em relação à adaptação, traça um perfil de análise para compreensão e estruturação do diálogo entre estas obras e seu autores. Metodologicamente, iniciaremos privilegiando o aspecto da adaptação como produto formal. Trataremos das informações técnicas e de produção das obras audiovisuais, iniciando pela minissérie e filme. Nesta análise, trataremos também, da relação entre espaço e

² Como forma de engajamento entre obras artísticas e os espectadores, Hutcheon (2013) abarca três concepções manifestadas pelas ações presentificadas no contar, mostrar e interagir, no qual: *O contar [...] nosso engajamento começa no reino da imaginação, que é simultaneamente controlado pelo direcionamento selecionado das palavras do texto e liberado [...] pelos limites do visual ou aural. [...] Mas com a mudança para o modo do mostrar, como num filme ou em adaptações para o palco, [...] nos movemos da imaginação para o reino da percepção direta – com seu misto de detalhes e enfoque amplo. [...]. [Já] Interagir com uma história é diferente de ver ou escutar – e não somente por causa do tipo de imersão mais direta que esse modo permite* (HUTCHEON, 2013, p.48).

tempo e sua intencionalidade nas imagens que configuram a capa do *Box*³ da minissérie e do DVD do filme. Logo ainda abarcaremos os responsáveis pela execução, reinterpretação e recriação dos objetos em estudo: Eça de Queirós e Daniel Filho, pontuando suas trajetórias de escrita e produção com enfoque direcionado a explanação de *O primo Basílio*. Concluindo, abordaremos uma perspectiva sobre as dimensões sociais e comunicativas destes meios de comunicação (livro, televisão e cinema) e suas contribuições para a formação e diálogo formativo e intertextual com seu receptor.

1.2 Adaptação: *O primo Basílio* como produto e como processo: atitude discursiva e re-interpretativa

Linda Hutcheon (2013) privilegia um estudo da adaptação *per se*, argumentando que deva ser reconhecida em sua autonomia, contradizendo, assim, algumas teorias que a apontavam como secundária, inferior e parasitaria. A proposição teórica que norteia o trabalho da autora está centrada nos atos da adaptação, tais como as revisitações deliberadas, anunciadas ou estendidas de obras que lhes são anteriores, reafirmando uma perspectiva abordada por Robert Stam, para quem as adaptações não devem ser entendidas apenas “por noções rudimentares de fidelidade, mas sim, pela atenção à transferência de energia criativa, ou às respostas dialógicas específicas, a leituras e críticas e interpretações e re-elaboração do romance original” (STAM, 2006, p. 51), concebendo a autonomia por meio da atitude discursiva e re-interpretativa oriundos do processo de adaptação.

Assim, reforça-se com as revisitações deliberadas, anunciadas ou estendidas de obras precedentes, que a adaptação é antes de tudo uma atitude discursiva, já que os filmes adaptados abertamente se declaram como adaptações; e que relacionar-se com um texto predecessor normalmente de maneira “anunciada”, e constituir-se dessa forma, como um texto “palimpsestuoso”, ou de “segundo grau” (GENETTE, 2006), não diminui valorização, já que reconhecer o caráter palimpsestuoso de uma obra não significa necessariamente que não se possa tratá-la como autônoma em relação ao texto que a precedeu.

³ A minissérie relançada em 2007 e distribuída pela *Globo Marcas* é composta por três discos condicionados em duas embalagens de DVD's protegidos por uma luva (capa) de papel. Juntos formam o *Box O primo Basílio*. Será analisada neste trabalho a capa externa desse conjunto.

A definição que Linda Hutcheon (2013) concebe à adaptação nos é favorável e amplamente elucidativa, pois, versa a adaptação como dupla: que não se restringe apenas como uma entidade formal, mas também como um processo de produção que sofre interposições de natureza humana e, conseqüentemente, de subjetividades em diferentes contextos e formatos, como é o caso das peças audiovisuais de *O primo Basílio*.

Articulando-se como um *produto formal ou entidade*, as adaptações de *O primo Basílio* são transposições anunciadas e extensivas de uma obra, que migrou de mídia, de foco narrativo e contexto espaço-temporal. E como são duas produções diversificadas em formato e contextos de produção, reestruturam-se por reformatações, recodificações para se adequarem ao novo conjunto de convenções e signos que os novos formatos (filme⁴, minissérie⁵) exigem. As duas adaptações lançam mão de estratégias de ordem discursiva, pois explicitam em sua formatação a filiação ao texto adaptado: “baseado da obra de Eça de Queirós” ou adaptado do livro *O primo Basílio de Eça de Queirós* a fim de averbar sua correspondência e ou direcionamento com o texto origem, como procuraremos evidenciar na sequência deste primeiro capítulo⁶, no qual o produto formal *O primo Basílio*, adquire materialidade, inseridos de paratextos⁷ que intensificam sua ligação com o canônico romance português de Eça de Queirós.

Vista como um processo de criação, a adaptação sempre envolve tanto uma (re)interpretação, quanto uma (re)criação. Trata-se, portanto, de um processo de apreender interpretativamente o texto fonte e, no momento da criação discursiva, reelaborá-lo a partir da sensibilidade e da criatividade particular de seus adaptadores. “Qualquer que seja o filme, da perspectiva do adaptador, a adaptação é um ato de

⁴ Por filme partimos da definição de Carmona (2010) que o aponta como sendo um lugar no qual a exterioridade (o espectador) e a interioridade (regras e narrativas do filme) se encontram para dialogar. Formado por imagens-movimentos, que pela montagem e cortes precisos, sucessivamente direcionadas a visão dos espectadores, que inserindo-as em um contexto espaço/temporal promovem o diálogo por meio da iconicidade da imagem e a verbalização. (2010, p. 35-58).

⁵ Por minissérie seguimos as definições propostas por Balogh (2005) no qual o gênero minissérie se apresenta como sendo “*la crème de la crème*” da programação televisiva, pois constitui o formato mais fechado de todos os demais formatos de ficção que a tradição televisiva consagrou: séries, seriados, unitários e telenovelas. Pelo horário de veiculação, normalmente na faixa das dez, dirige-se para um público mais seletivo e por tal recebe mais investimento e cuidados de produção. (2005, p. 123-127).

⁶ Referem-se as subpartes: *O primo Basílio* – a minissérie e *O primo Basílio* – o filme. (itens 1.2.1 e 1.2.2) ambos inseridos neste primeiro capítulo.

⁷ Gérard Genette (2006) situa o paratexto, intensificando que este refere-se a tudo aquilo que acompanha ou rodeia um texto, instituindo-o como obra e inscrevendo-o no circuito de comunicação. Assim, a capa ou o projeto gráfico, o título, o nome do autor, exemplos desses elementos paratextuais são lidos em uma função pragmática, auxiliando na compreensão e possíveis leituras daquele texto.

apropriação e recuperação, e isso é sempre um processo duplo de interpretação e então de criação de algo novo” (HUTCHEON, 2013, p. 20).

Desse modo, a adaptação é vista como um movimento duplo, no qual se articula uma interpretação criativa do livro original, para, em seguida, durante a escritura do roteiro e do processo coletivo das filmagens, ocorrer a criação interpretativa, que revalida e transcreve aquele conteúdo para estruturas simbólicas do cinema ou da televisão. Os capítulos dois, três e quatro procurarão exemplificar e pontuar este processo de (re)criação e (re)interpretação pela intervenção coletiva neste outros textos que surgiram neste processo de transcodificação.

Já analisada sob o *processo de recepção*, a adaptação é uma forma de intertextualidade em que o receptor experiencia, por meio da memória e da capacidade que as adaptações carregam consigo referente a sua “coisa palimpséstica”, de reconhecer tal produção como recriação ou correspondente de uma obra anterior. Isso significa que há a necessidade de familiarização do receptor com o texto adaptado. Desta forma, este processo de recepção adaptativa faz-se no caminho que separa a atitude criadora do adaptador e a recepção consciente do espectador, tratado a partir deste primeiro capítulo.

Roland Barthes, em *Rumor da Língua* (2004) também assinala, assim como Hutcheon (2013), para o desejo da leitura por meio do prazer e pela reformulação, que pode ser lançado neste trabalho como uma ponte que incita o envolvimento de recepção palimpséstica deste leitor e a recriação pela “repetição com variação” da adaptação audiovisual por parte de seus adaptadores. Ao transcodificar o conteúdo livresco para um novo código e linguagem, estes adaptadores realizam uma leitura e decodificam uma perspectiva a respeito daquele material; envolvidos neste processo estão presentes: a visão de mundo do diretor e sua equipe de colaboradores, as correntes e tendências de uma época, a adequação do tema à realidade, tudo articulado para a construção de uma obra audiovisual que se faz autônoma, já que “um filme jamais é isolado, participa de um movimento ou se vincula mais ou menos a uma tradição” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2011, p. 34).

Após finalizado, este produto audiovisual, ao ser consumido pelo espectador, também desperta nele, por meio de sua leitura, um desejo de produção, assimilação e reformulação deste conteúdo, que contribuí para uma geração infinita de

possibilidades oriundas do horizonte de expectativas e das leituras de mundo deste consumidor, atribuindo a este material novos significados:

a leitura é verdadeiramente uma produção: não mais de imagens interiores, de projeções, de fantasias, mas, literalmente, de trabalho: o produto (consumido) é devolvido em produção, em promessa, em desejo de produção, e a cadeia dos desejos começa a desenrolar-se, cada leitura valendo pela escritura que ela gera, até o infinito (BARTHES, 2004, p. 40).

A principal contribuição desta perspectiva é um posicionamento autônomo em relação a obra adaptada, marcada pela evidência múltipla de significados que um texto agrega, corroborado pelas diversas interpretações às quais os leitores/espectadores os submetem a partir de suas experiências.

Ao defender uma *Teoria Interpretativa da Cultura*, Clifford Geertz (2012), sinaliza para as construções perceptivas que usamos para decodificar qualquer conteúdo. Segundo ele: “começamos com as nossas próprias interpretações do que pretendem nossos informantes, ou o que achamos que eles pretendem, e depois passamos a sistematizá-las” (2012, p.11); Assim, ao procedermos estas (re)leituras nestes processos de (re)interpretação, especificamos as relações internas constituídas por sistemas simbólicos que compartilhamos, passando então por meio destas relações, a caracterizar o nosso posicionamento, em relação ao sistema geral formulado de acordo com os símbolos básicos em torno de uma previa organização cultural, já articulada e construída ao longo de nossa vivência.

Esta organização só se faz presente por meio de uma contextualização, que nesta perspectiva, apresenta-se fundamental, já que qualquer reinterpretação não existe num vazio: todas elas têm um contexto, um tempo e um espaço, uma linguagem, uma sociedade e uma cultura, a qual se integram e estão inseridos. Caminhando nesta esteira podemos assim estender-se também para às diversas leituras dos produtos audiovisuais e a literatura, pois como afirma André Lefevere:

Uma cultura, uma sociedade é o ambiente do sistema literário. Este e os outros sistemas pertencendo ao sistema social são abertos uns aos outros: eles se influenciam mutuamente. [...] eles interagem num “interjogo entre subsistemas, determinado pela lógica da cultura à qual eles pertencem [...] (LEFEVERE, 2007, p. 33)

A relação entre literatura, televisão, cinema e outras mídias, sob o olhar da adaptação de obras literárias para o audiovisual, sugere um processo de transcodificação (transformação da palavra literária em imagem cinematográfica ou televisiva através da transposição de um código ao outro) da narrativa em imagem

para o meio audiovisual. Filmes ou qualquer produto televisivo em formato de novela ou minissérie possuem o roteiro como matéria literária imbuída de imagens que cerceiam o universo audiovisual, e a literatura, a livre criação, tanto pelo leitor como pelo escritor, é cercada de símbolos mentais que proporcionam a transformação do texto escrito em imagem; a transcodificação audiovisual busca dar uma nova posição aos conteúdos expressos, seguidos por preceitos definidos pelo trabalho coletivo e fragmentado deste processo, constituídos por uma equipe variada de profissionais, que abordam estas imagens e as palavras como matéria prima de trabalho. Ao abordar as relações, o entrecruzamento ou a complementação existente entre linguagens audiovisuais e escrita Martine Joly afirma que:

A complementaridade da imagem e das palavras também reside no fato de se alimentarem umas das outras. Não há qualquer necessidade de uma presença da imagem e do texto para que o fenômeno exista. As imagens engendram as palavras que engendram as imagens em um movimento sem fim (JOLY, 2005, p.121).

Para complemento desta perspectiva, recorreremos ao posicionamento de Ismail Xavier (2003)⁸, ao afirmar que a questão da adaptação audiovisual e sua significação pode ser discutida em muitas dimensões, e que o debate tende a concentrar-se no problema da interpretação feita pelo cineasta em sua transposição do livro. Corroborando, Hélio Guimarães (2003)⁹ amplia essa colocação afirmando que na adaptação o lema deve ser “ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor” (2003, p.109), valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não como de chegada. Em um texto literário temos a possibilidade de imaginar coisas que não estão nele, nossa imaginação está livre para criar feições, ambientes e climas. As produções em linguagem audiovisual, por sua vez, não trabalham com a possibilidade de indeterminação, mas sim com a determinação de uma imagem que possibilita a reflexão por meio da identificação e associação com o possível cotidiano do próprio espectador.

⁸ XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et. al.(org.) *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: SENAC, Instituto Itaú Cultural, 2003.

⁹ GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*. In: Pelegrini, Tânia et. al. *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: SENAC; Instituto Itaú Cultural, 2003.

1.2.1 *O primo Basílio*: a minissérie

Apresentada como uma das melhores produções televisivas do ano de 1988, e com isso, um atrativo para o público voltar suas atenções para a programação televisiva, a minissérie Global *O primo Basílio* teve sua estreia aos 09 de agosto de 1988, sendo exibida em 16 capítulos¹⁰ sempre das terças-feiras às sextas-feiras no horário das 22h. Essas foram as principais informações de abertura de uma matéria de três páginas, que os leitores da *Revista Veja* de 10 de Agosto de 1988¹¹, puderam conferir sobre a primeira adaptação de *Eça de Queirós* em formato de minissérie, na televisão brasileira.

Com um orçamento de \$\$ 800.000 dólares para os dezesseis capítulos, e uma equipe de profissionais com certa notoriedade sobre o público, a produção televisiva procurou assinalar nas entrevistas e no material expositivo a filiação ao clássico português, com declarações do roteirista Gilberto Braga que norteiam o seguinte princípio: “Em *O primo Basílio*, não há nada que não seja *Eça*”, ressalta também o período de dez meses de trabalho envolvidos na produção do script.

Para melhor caracterização e representação dos aspectos culturais, sociais e temporais presente no texto de *Eça* foram contratados profissionais que auxiliaram os atores na configuração de suas personagens sobre a postura corporal e comportamental que esta obra de época exigia. Daniel Filho optou por ensaiar este texto mais de um mês antes do início da gravações: “diretor e atores praticamente se isolaram no Teatro Vila Lobos, RJ, durante um mês e meio, para leitura dos capítulos e ensaio das cenas mais importantes. Dezembro começaram as gravações – a equipe estava mais azeitada” (“*Folhetim Irresistível*”, *Revista Veja*, 10/08/1988, p.144). A matéria na revista termina afirmando que a adaptação de *O primo Basílio* é um momento de grandeza da televisão brasileira, posicionamento reafirmado pelo depoimento do ator Tony Ramos, gravado em 2007, que integra o material extra da edição de relançamento em DVD da minissérie.

Os atores foram preparados no corpo, no comportamental de uma época que *Eça de Queirós* retratava. Eu fui mergulhando naquele ambiente e tempo, na economia dos gestos também, pois aristocracia, àquela altura, muito preconceituosa tinha uma certa postura a la inglesa, a la francesa, a la qualquer coisa europeia, e tinha umas preocupações que são até fruto da ironia da própria obra de *Eça*, preocupações estilistas, até nisso fomos orientados e tivemos grande apoio no que dizia respeito ao corpo e

¹⁰ O último capítulo da minissérie foi exibido em 02 de setembro de 1988

¹¹ *Revista Veja* de 10/08/1988. Matéria de 03 páginas (142 a 144) intitulada: “*Folhetim Irresistível*”. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx> Acesso 13/02/2015

comportamental. O que era fundamental também era que nós estamos movidos pela ideia de levar aquele Eça como o Eça português conhecido. É claro que não faríamos com fala do português de Portugal, porque não é a nossa. Mas de alguma forma foi tentado no comportamental, e no gesto, e na postura, no olhar, e nos silêncios preenchidos [...]. Particularmente era um desafio para brasileiros contarem uma história muito portuguesa, mas ao mesmo tempo absolutamente internacional sobre o comportamento humano, intolerância, amor, desamor e traição (RAMOS, *O PRIMO BASÍLIO*/MINISSÉRIE/ENTREVISTAS, 2007)

No ano de 2007, pela *Globo Marcas*, a minissérie foi relançada em formato de DVD, estruturada em 10h24min de material, divididos em três discos. A configuração e apresentação dos DVD's e de sua capa intensificam a aproximação com o texto fonte com a seguinte afirmativa: “*da obra de Eça de Queiroz*”, associada às imagens das personagens da trama. A caixa principal que envolve os DVD's tem como imagem central a sugestão do triângulo amoroso entre Jorge, Basílio e Luísa, todos conectados com o cenário de Lisboa, ilustrado pela sugestão do espaço público do Rossio e a estátua de D Pedro IV¹². Na contracapa a sinopse nos apresenta a trama com as seguintes informações:

Lisboa, século XIX, Basílio (Marcos Paulo) e Luísa (Guilia Gam) estão apaixonados e querem se casar. Mas o destino atrapalha seus planos: Basílio é obrigado a viajar para o Brasil, de onde escreve longas cartas a sua amada. Mas o tempo passa e as cartas ficam cada vez mais raras. Até que Basílio anuncia o fim do relacionamento. Anos depois, Luísa se casa com Jorge (Tony Ramos). Mas Basílio volta de viagem e a antiga paixão retoma com força total. Os dois se tornam amantes. Dividida, Luísa sofre com as chantagens da empregada de seu marido (Marília Pêra) que descobre o romance secreto. Uma história de paixão e traição, baseada na obra de Eça de Queiroz (*O PRIMO BASÍLIO*/MINISSÉRIE/CONTRACAPA, DVD, 2007)

Há também como material de apoio no último DVD algumas entrevistas com roteirista Gilberto Braga, atores, diretor e o cenógrafo Mario Monteiro. Assinam esta adaptação audiovisual os roteiristas: Gilberto Braga e Leonor Basséres, e a direção ficou a cargo de Daniel Filho.

1.2.2 *Primo Basílio*: o filme

Assinalada como obra homônima, o décimo filme do diretor Daniel Filho, reforça na contracapa de sua versão em DVD sua filiação ao texto original, apresentado pelo seguinte viés: “*Baseado no romance “O Primo Basílio”, escrito pelo*

¹² Procuraremos realizar uma leitura da imagem que compõe a caixa e os DVDs da minissérie em comparação com a imagem presente no DVD do filme ressaltando as relações de espaço e tempo nas escolhas de tais imagens para composição das duas adaptações audiovisuais. Esta discussão se faz na parte 1.3, integrando o primeiro capítulo deste trabalho.

português Eça de Queirós [...]”, tanto é significativo esta informação que ela é ilustrada duas vezes neste material, configurando-se desse modo a primeira perspectiva apontada por Hutcheon (2013) que evidencia a adaptação como entidade discursiva.

Com um orçamento de cinco milhões e meio de reais, a produção de *Primo Basílio* (2007) realizou-se em seis meses, incluindo as fases de roteiro, pré-produção, início e finalização das filmagens, montagem, edição e estreia. Um ponto a ser marcado refere-se a sua primeira exibição, que ocorrera em Lisboa, Portugal, inserido na programação cultural do Fórum Empresarial da Associação Industrial Portuguesa, e no Brasil estreando em 10 de agosto de 2007. No tocante à bilheteria, atingiu números expressivos em se tratando de uma produção brasileira, sendo considerada a terceira melhor estreia no ano, totalizando no final das exibições, segundo o site *Lereby Produções*, uma média de 838.726 espectadores.

O filme não obteve muita repercussão entre a crítica especializada, sua maior exposição foi no período de divulgação e estreia, no qual foram marcadas por entrevistas do diretor e elenco em coletivas, jornais e revistas impressas semanais de circulação nacional e sites especializados em cinema¹³, cujos principais questionamentos sobre este novo produto se referiam ao deslocamento em relação ao espaço e tempo da obra original; despertando assim, um interesse em como os roteiristas e o diretor se articularam para nova visão do agora *Primo Basílio* brasileiro.

O foco das respostas do diretor se concentrou na trama melodramática contida em *O primo Basílio*, que em sua visão conserva consigo uma narrativa marcada por amor e paixão, e essa estrutura narrativa era a atmosfera que ele gostaria de se envolver e dirigir naquele momento, pois em sua visão havia uma carência no mercado de filmes com estes direcionamentos. Em relação ao deslocamento espaço-temporal concluiu que a escolha pela cidade de São Paulo se fez, pois em sua visão a sociedade local paulista da década dos anos de 1950 era mais convencional, fechada; a cidade ainda mantinha os títulos de conde, príncipe e quanto à classe média, ainda era subdividida em pobre e ascendente. Além disso, para ele, o Brasil dos anos de 1958 mantinha uma certa ingenuidade e um rigor moral

¹³ Entrevista de Daniel Filho ao caderno Ilustrada da Folha de São Paulo em 05/08/2007. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0508200707.htm> Acesso em 13/02/2015. Revista Veja de 08/08/2007 matéria de 02 páginas (132 e 133). Sites como: L&PM Editores em 02/08/2007 com a matéria “O *Primo Basílio* estreia no cinema no dia 10 de Agosto”. Disponível em: http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID=816261&SubsecaoID=935305&Template=../artigosnoticias/user_exibir.asp&ID=532228 Acesso em 13/02/2015.

que combinavam com a história, já que tratar de adultério¹⁴ em uma época mais contemporânea não causaria tanto impacto. As respostas do diretor também encaminham para um viés pessoal, pois ele conduziu esse ano de 1958, no filme, com o olhar do jovem Daniel Filho que completava 21 anos neste ano, e para ele a memória deste período ainda estava muito ativa, podendo ser recuperada por meio do filme. Por isso, nos apresenta a obra assim:

Baseado no romance “*O Primo Basílio*”, escrito pelo português Eça de Queiroz. Ambientado em São Paulo, em 1958, o filme conta a história de Luísa, uma jovem romântica. Casada com o engenheiro Jorge, um elegante *bon-vivant*. Vivendo entre paixão e amor, ela se vê chantageada pela empregada, que descobre o caso com o primo (O PRIMO BASÍLIO/FILME/CONTRACAPA, DVD, 2007)

Com este novo direcionamento atribuído ao filme nestes paratextos que o envolvem, a adaptação como uma transposição anunciada e extensiva de uma obra fonte, se confirma, assim como também sua mudança de mídia e de foco, já que o diretor da película assume um novo posicionamento sobre a narrativa de Luísa, não ressaltando os aspectos da crítica social presentes no texto do escritor português, e sim na trama melodramática do envolvimento extraconjugal entre o casal de primos, tanto que a imagem que compõe a capa do DVD é a foto do casal Luísa e Jorge, e ao fundo estampado o rosto de Basílio, com destaque para os olhos azuis do ator Fábio Assunção e um dedo de Basílio a adentrar o vestido de Luísa.

Além destas informações soma-se o fato de o DVD ser apresentado como uma edição de colecionador, pois contém mais de duas horas de bônus especiais, que registram: entrevista com elenco, testes de figurino, pré-estreia em São Paulo e Portugal, coletiva de imprensa e vinte minutos com cenas excluídas. Assinam esta adaptação o roteirista Euclides Marinho e a direção Daniel Filho.

¹⁴ A visão de adultério é expressa por Eça de Queirós e Ramalho Ortigão no periódico *As Farpas*, edição de setembro a outubro, escrito em 1872, no qual os autores compartilham a seguinte definição: *Para a generalidade das mulheres, ter um amante significa ter uma quantidade de ocupações, de fatos, de circunstâncias a que pelo seu organismo e pela sua educação, acham um encanto inefável. [...] Ter um amante é ter a feliz, a doce, ocasião destes pequeninos afazeres – escrever cartas as escondidas, tremer e ter sustos: fechar-se a sós, para pensar, estendida no sofá; ter o orgulho de possuir um segredo: ter aquela ideia dele e do seu amor, acompanhando com uma melodia em surdina todos os seus movimentos [...] Estas pequeninas coisas e que enchem a existência, qual complicam em cor de rosas, e que a idealizam – são a sua grande atração* (QUEIRÓS; ORTIGÃO, 1872, p. 14-15)

1.3 As imagens das capas dos DVDs – significação por meio das imagens

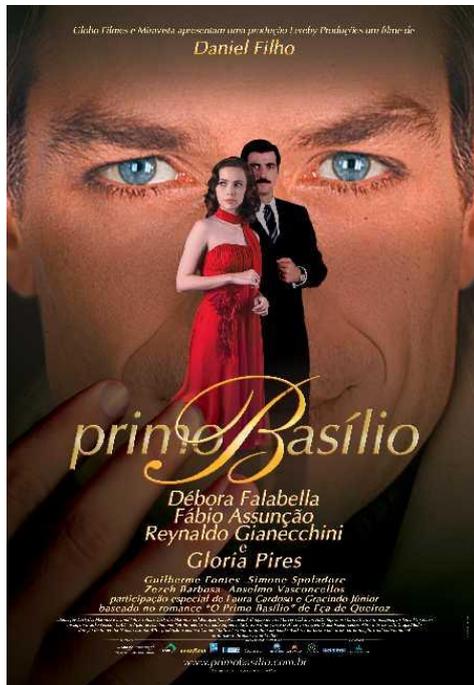


Figura 1 - Capa do filme

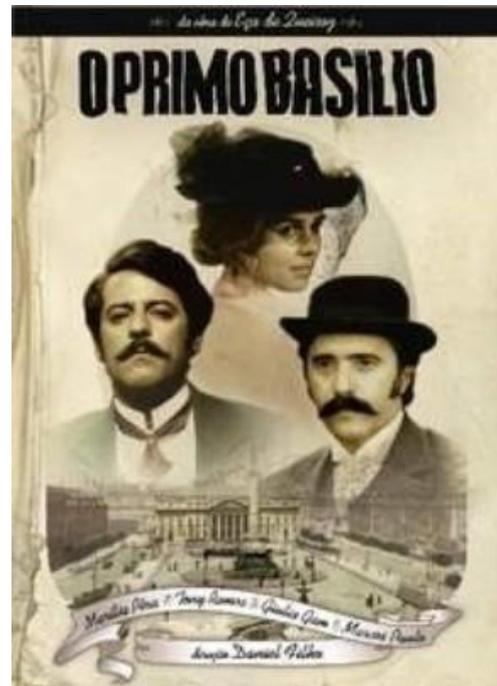


Figura 2 - Capa da minissérie

As imagens escolhidas para composição das capas desses DVD's revelam alguns caminhos narrativos que o diretor Daniel Filho procurou sugerir para interpretação por parte do espectador para cada adaptação audiovisual. Lançando mão das mesmas personagens: Basílio, Jorge e Luísa, o projeto gráfico de cada obra situa-as em seus respectivos espaços e tempos diegéticos. Nelas há a presença da representatividade do espaço e tempo narrativos das duas adaptações audiovisuais e seus contextos de produção, ressaltando o foco atribuído a cada uma delas. Assim, a imagem presentificada na capa de cada produto audiovisual estrutura-se como uma imagem narrativa, que fornece aos seus leitores orientações que, articuladas como textualidades, e associadas à vivência deste leitor e seu contato com o texto matriz, possibilitam formular uma cadeia interpretativa que dê sentidos à leitura que o diretor trouxe aquele novo produto.

Em seu livro: *A Imagem* (2002), Jacques Aumont ressalta que a capacidade de significação de uma imagem está em seu diálogo com linguagem verbal. E esta representação imagética se constrói a partir da relação entre imagem, leitura e receptor, pois para o teórico: "se a imagem contém sentido, este tem de ser lido por

seu destinatário, por seu espectador: é todo o problema de interpretação da imagem” (AUMONT, 2002, p. 250). Assim ao pensarmos na representatividade dos paratextos (capas dos DVD’s da minissérie e do filme) e sua relação entre espaço e tempo nas duas adaptações, devemos considerar que estas imagens em contato com o espectador privilegiam todo enunciado ideológico e histórico-cultural de cada época de produção colocando-se em mediação com os significados explorados pelo adaptador, e esta mediação está diretamente relacionado ao simbólico, sem o qual a representatividade não teria sentido. Sobre este prisma Aumont pontua:

É claro que, em todas as sociedades, a maioria das imagens foi produzida para certos fins [...] e para melhor nos concentrarmos na questão do espectador, examinaremos: [...] a que provém da vinculação da imagem em geral com o domínio do simbólico, o que faz com que ela esteja em situação de mediação entre o telespectador e a realidade (AUMONT, 2002, p.78).

A **minissérie televisiva**, relançada em DVD no ano de 2007, procurou aproximar-se o mais literal possível das indicações e da representatividade do texto eciano. Esta assertiva se confirma pelos depoimentos e posicionamentos do diretor e roteiristas da atração televisiva. A imagem que integra este paratexto na minissérie sugere por meio de uma sobreposição a figura que representa o Rossio, representado pela estátua do D. Pedro IV e o triângulo amoroso entre Luísa, Basílio e Jorge, presentes na narrativa. Nos textos de Eça, a região do Rossio representa sinônimo de degradação, reduto do conservadorismo e da pequena burguesia constitucionalista. É o ambiente e o cenário do espaço físico de *O primo Basílio*, tão sarcasticamente criticado por Eça: *“enfim a burguesinha da Baixa”*.

Ao situar as personagens neste ambiente, Rossio e o monumento a D. Pedro IV, a minissérie procura reiterar sua proximidade com os posicionamentos histórico-político-sociais defendidos por Eça, direcionando, a partir da imagem da capa, o olhar do espectador que já conhece a narrativa e o contexto das relações histórico-sociais portuguesas do século XIX, e o empenho deste escritor desde o Cenáculo, as Conferências do Casino Lisbonense¹⁵, em traçar uma análise social por meio da literatura a partir do *“fito da verdade absoluta”*, de uma *“laboriosa observação da*

¹⁵ Eça de Queirós integrou um grupo que queria mudanças no modo de se ver e de fazer literatura e política em Portugal. Inicialmente participou na casa de Jaime Batalha Reis de discussões literárias, que ficaram conhecidas como Cenáculo. Membro da geração de 70, proferiu a quarta palestra no Casino Lisbonense intitulada *A nova Literatura ou Realismo como Nova Expressão da Arte*, na qual defendia a ideia de que a literatura deveria estar engajada no amplo processo de revolução que era necessário à modernização do país.

realidade” e da “*acumulação beneditina de notas e documentos*”¹⁶, tecendo uma crítica ao país com o sistema político do constitucionalismo apoiado pelo estrato social burguês inserido naquele contexto histórico. Rosane Gazolla Alves Feitosa, em *Espaços públicos emblemáticos na Ficção queirosiana* (2009), aponta esta particularidade na obra de Eça como um ato irônico e crítico, pontuando este espaço/tempo presentes neste Rossio ficcional como síntese da história de Portugal, no qual é possível perceber que:

convivem, de um lado, o piso desenhado pelas ondas que remetem à expansão marítima, período áureo da dinastia de Avis (1385-1580), momento de poder sociopolítico-econômico de Portugal; por outro lado, o contraste, com a estátua de D. Pedro IV (D. Pedro I, no Brasil), que instituiu de vez a monarquia constitucional em Portugal em 1834, depois de uma guerra civil com seu irmão, D. Miguel [...] O monumento ergue-se em formato de uma coluna coríntia com a figura de D. Pedro IV, uma estátua pedestre, simbolizando mais as virtudes cívicas do rei do que suas virtudes guerreiras. No cume da coluna, encontra-se D. Pedro IV, de uniforme de general com o manto, insígnia de realeza e a cabeça coroada de louros. Na mão direita segura a Carta Constitucional, enquanto a mão esquerda encontra-se apoiada na espada. Na base da estrutura piramidal, em pedra de lioz, estão sentadas, nos ângulos, as figuras: Prudência, Justiça, Fortaleza e Moderação, valores que, bem analisados, expressavam exemplarmente a mundividência do constitucionalismo conservador, que acabou por hegemonizar o liberalismo português. (FEITOSA, 2009, p. 271).

Desse modo, a iconicidade da imagem presente no projeto gráfico da minissérie dialoga com o verbal do romance, e ressalta a capacidade descritiva oriunda da estética do escritor português, que presentifica os lugares e as situações que se apresentam em *O primo Basílio*. De modo que este romance, para Paulo Franchetti, se mostra como “uma narrativa de ambiente, em que o principal interesse está na apresentação de uma determinada forma de viver, num determinado contexto social e natural” (FRANCHETTI, 2004, p.38), evidenciado pela apresentação das três personagens que estratificam uma faceta da burguesa lisboeta do século XIX, que somadas a ambientação do Rossio configuram a crítica presente no romance de Eça de Queirós.

No Rossio, sob as árvores, passeava-se; pelos bancos, gente imóvel parecia dormir; aqui e além pontas de cigarro reluziam; sujeitos passavam, com o chapéu na mão, abanando-se, o colete desabotoado; a cada canto se apregoava água fresca do Arsenal; em torno do largo, carruagens descobertas rodavam vagorosamente. O céu abafava – e na noite escura, a coluna da estátua de D. Pedro tinha o tom baço e pálido de uma vela de estearina colossal e apagada (QUEIRÓS, 1997, p. 97).

¹⁶ As Expressões em itálico integram o texto: *A nova Literatura ou Realismo como Nova Expressão da Arte*, proferido no Casino Lisbonense por Eça de Queirós (RIBEIRO *apud* OLIVEIRA, 2008, p. 179).

A imagem narrativa lançada **pela adaptação fílmica** na capa do DVD também se configura por meio de sobreposição. Jorge e Luísa centralizados a partir do rosto de Basílio e sua mão a adentrar o vestido da prima. Esta configuração das personagens enfoca a estrutura da relação que haverá entre as três. O olhar ao fundo de Basílio sugere a observação do primo em relação ao casal, como um caçador que espera a melhor hora para atacar sua vítima. O azul de seus olhos se contrasta com o vermelho do vestido de Luísa, evidenciando toda a sedução envolvida pelo primo para conquistar a prima casada. Em oposição vê-se Jorge, vestido de preto, sério, a segurar o braço da esposa, com o punho fechado em uma posição de respeito, representando o conservadorismo característico da personagem e de uma época patriarcal, na qual o homem se apodera da mulher, tem domínio sobre ela.

A relação que se estabelece entre Luísa e Basílio na capa sugere que adaptação fílmica procurara explorar a sensualidade e erotização da relação extraconjugal dos primos. O dedo de Basílio a adentrar o vestido da prima, conota estas relações de toque e descoberta do corpo de Luísa, presentes no livro de Eça. Esta associação ao aspecto sexual e erótico do filme se confirmam, pois esta oposição entre Jorge sempre conservador e limitado, e Basílio explorador de novas possibilidades e sensações à Luísa permeia com intensidade a narrativa fílmica, ocasionando cenas de sexo oral e nudez frontal entre os primos.

No tocante ao tempo e ao espaço, a película conota as relações do conservadorismo do marido em relação a esposa, evidenciando uma sociedade patriarcal, porém o destaque principal, e o olhar direcionado ao espectador a partir da capa do DVD, se configura na relação do triângulo amoroso que se estabelece entre estas personagens.

1.4 Autores e trajetórias

Aqui pontuamos a trajetória e os autores que se lançaram na produção de *O primo Basílio*. Tanto Eça de Queirós, quanto Daniel Filho serão apresentados em perspectivas que ressaltem a importância que esta produção desempenhou na vida profissional de cada autor. Primeiro percorremos a biografia e produção do escritor português, enfatizando sua relação com a publicação de *O primo Basílio* (1878). A Daniel Filho o nosso olhar encaminhou-se para estruturação de sua carreira na Rede Globo de produções delimitando as duas fases nas quais a minissérie em 1988 e o

filme em 2007 articulam-se como representantes em seu desenvolvimento profissional. Como apoio recorremos a depoimentos em entrevistas, revistas de circulação nacional e a teoria literária, procurando relacionar o momento de atuação profissional de cada realizador, situando-os na história de concretização de cada obra de *O primo Basílio*.

1.4.1 Eça de Queirós

Em sua carreira literária, Eça de Queirós percorreu uma vasta produção que permeia romances, contos, crônicas, folhetins, artigos em periódicos, críticas literárias, material este que o coloca entre os mais importantes escritores portugueses do século XIX, e que continuam a ser nos dias atuais publicado e trazido para diversos povos e línguas.

Sua trajetória literária inicia-se ainda como aluno da Universidade de Coimbra no ano de 1866, quando colabora com a crônica à *Gazeta de Portugal*, intitulada: *Notas Marginais*; que anos depois, somada aos outros treze folhetins publicados posteriormente, viriam a compor o volume póstumo intitulado *Prosas Bárbaras* (1903). Em 1867 funda e dirige o jornal oposicionista: *O Distrito de Évora*, no qual fica a frente por seis meses, findando os trabalhos em 06 de Agosto do corrente ano. Regressa a Lisboa e volta a colaborar com a *Gazeta de Portugal*. Neste período, começa a participar na casa de Jaime Batalha Reis de discussões literárias, ação que foi nomeadas pelos participantes como Cenáculo. No ano de 1870 tem publicado junto com Ramalho Ortigão o romance: *O mistério da Estrada de Sintra*, lançado em folhetim pelo *Diário de Notícias*. E em 1871, participa efetivamente das Conferências Democráticas do Casino Lisbonense, proferindo aos doze de junho do corrente ano, a quarta apresentação intitulada: *A nova Literatura ou Realismo como Nova Expressão da Arte*.

Vale ressaltar que este grupo de escritores ficariam conhecidos como a geração de 70. Do ponto de vista da ação política, a Geração de 70 tinha como objetivo declarado proceder por meio de seus escritos, debates e propostas, uma ampla crítica da sociedade portuguesa oitocentista, como forma de superar o que considerava ser um estado de profunda decadência da vida espiritual e econômica daquela nação estagnada pelo modelo político-econômico, cultural e retrógrado privilegiado pela burguesia.

No ano de 1872 assume o posto de cônsul e é destinado à Havana. Dois anos depois exercia a função em Newcastle na Inglaterra, anos mais tarde foi transferido para Bristol-Inglaterra, e em 1888 fixa-se em Paris-França. Eça de Queirós conciliou o cargo de cônsul e de escritor. Em passagem rápida por Portugal, em 1875, publica em folhetim, na *Revista Ocidente*, o seu romance inaugural *O crime do padre Amaro*.

O período que compreende os anos de 1875 a 1888 foram os de maior produção literária deste escritor, sendo publicados os romances: *O primo Basílio* (1878), *Mandarim* (1880), *A Relíquia* (1887), *Os Maias* (1888), e muitas outras obras que produzidas neste período, foram publicadas somente depois de sua morte em 1900, podendo citar como exemplo o romance *A capital!* (1925) que integrava um projeto audacioso denominado *Cenas Portuguesas*: que na visão do autor se fariam em doze romances, nos quais se articulariam a exposição dos aspectos da vida nacional portuguesa.

Ao pontuarmos sobre a recepção por parte da crítica de *O primo Basílio* (1878) em seu próprio tempo podemos citá-la como desfavorável ao romance e até a estética de Eça de Queirós, sendo que a tônica destas acolhidas negativas justificavam-se pela imoralidade presente na trama por meio das cenas eróticas e pelos conselhos que o romance trazia as mulheres adúlteras, que se não quisessem ser descobertas teriam que somente eliminar as correspondências dos amantes, contrariando assim o propósito do movimento realista. No artigo: *O primo Basílio e a batalha do Realismo no Brasil*, Paulo Franchetti, ressalta a repercussão que o romance despertou nos jornais brasileiros e os comentários dos colaboradores em relação ao novo romance de Eça e a estética do Realismo. Porém, a curiosidade sobre o romance e toda sua repercussão fez-se esgotar rapidamente a primeira edição de três mil exemplares da obra, ocasionando uma segunda edição, com revisões do autor, publicada no mesmo ano de 1878. Além disso, *O primo Basílio*, despertou o interesse em se conhecer um pouco mais da obra deste escritor, com a leitura do outro romance publicado por Eça: *O crime do padre Amaro* (1876).

Soma-se também aos trabalhos de Eça as hagiografias – narrativas sobre a vida de santos, que em sua cronologia percorrem os anos de 1891 a 1894. Publicando-se trabalhos sobre São Frei Gil (1881), *Santo Onofre* (1883), *São Cristóvão*(1884-1887) e *Frei Genebro* (1894). O escritor mantém-se presente em crônicas, contos e artigos publicadas na imprensa, como: *as Cartas Familiares*, *os*

bilhetes de Paris e os Ecos de Paris, além do romance: *A ilustre casa de Ramires* (1897), cuja primeira versão é publicada pela *Revista Moderna* (1897), o romance: *A Cidade e as Serras*, com última revisão do amigo Ramalho Ortigão, foi publicado depois de sua morte em 1900. Eça de Queirós faleceu em 16 de agosto de 1900.

1.4.2 Daniel Filho

A narrativa de *O primo Basílio* pontua duas fases do desenvolvimento profissional do diretor José Carlos Daniel Filho. A primeira, iniciada em 1984 quando então diretor (já de muito sucesso e respeitado dentro da emissora televisiva Globo a qual ingressara em 1967)¹⁷ passou a integrar a direção da Central Globo de Produção (CGP), estando responsável pelas decisões sobre todas as produções artísticas desta já tão conceituada emissora. Uma de suas ações, como diretor geral da Globo, que obtiveram sucesso foi a contribuição para execução de um projeto que contemplasse na década de 1980 um novo formato e horário para exibição da televisão: a produção de minisséries nacionais, que levou ao público adaptações de clássicos da literatura nacional. Frutos desta iniciativa são produções em minisséries, como: *Grande Sertão: Veredas* (1985); *O Tempo e o Vento* (1985) e de literatura internacional, cita-se *O primo Basílio* (1988). Daniel Filho continuou a desempenhar esta importante função até o ano de 1991, quando desligou-se da Rede Globo de produções.

Como membro da direção da Central Globo de Produção (CGP) Daniel Filho decidiu dirigir e produzir a minissérie de época *O primo Basílio* em 1988, que por informações do site *Memória Globo*¹⁸ conquistou o Grande Prêmio da Crítica da Associação Paulista de Críticos e Arte; além de ser pontuada pela Federação das Associações Portuguesas e Luso-Brasileiras como um produto fundamental para a divulgação da cultura portuguesa e da literatura de Eça de Queirós. No livro *Circo eletrônico, fazendo TV no Brasil* (2001) Daniel Filho ressalta a importância do projeto que desenvolvera ao dirigir a minissérie pontuando especialmente a relevância que o escritor Eça de Queirós representa para os portugueses e brasileiros: “quando souberam que eu estava fazendo Basílio, fui parado em várias festas por diversas

¹⁷ Daniel Filho inicia suas atividades na Rede Globo na direção da novela “Rainha Louca” (1967). Desenvolveu ao longo de sua carreira parcerias com os autores: Janete Clair e Gilberto Braga que ocasionaram grandes sucessos de audiência, consagrando-o como um grande diretor de televisão.

¹⁸ Consultado material de arquivos do Memória Globo Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/gilberto-braga/trajetoria.htm> Acesso em 10/03/2015

peessoas que me recitavam páginas inteiras do Eça de cor. Logo percebi o vespertino em que estava botando a mão” (FILHO, 2001, p. 162). Por isso, o diretor define esta produção como sendo “apuradíssima” ressaltada nos mínimos detalhes, e assim como diretor geral acompanhou cada detalhe da fotografia, do trabalho com atores, com a direção de arte e figurinos, pontuando que:

Foi uma viagem no tempo muito bem cuidada. [...] Todas as comidas eram feitas por uma portuguesa [...] Tinha toucinho do céu, ovos moles, tudo o que era escrito por Eça estava lá. Eu me lembro de um jantar muito grande na casa do conselheiro Acácio, descrito pelo Eça minuciosamente, em que um dos pratos era arroz doce. Chegou-se ao exagero de reproduzir um A com canela sobre o arroz doce [...]. Fez aquele A antigo, que vai e volta. Ficou lindo. Devido ao capricho, botei a câmera em cima e fiz um *travelling* da mesa. Pesquisou-se como se tomava banho, as banheiras e a bucha mandou vir de Londres. Mandou trazerem baralhos antigos de Paris. Chegou a arranjar um paninho para o piano vindo de Portugal. Lembro-me de olhar o cenário e dizer: -Esse chão está brilhante, preciso que seja fosco. Eu queria que tudo fosse muito real (FILHO, 2001, p. 246).

A minissérie fez sucesso em sua veiculação, sendo vendida para cerca de 20 países, entre eles: Bolívia, Chile, Espanha, Estados Unidos, Grécia, Macau e Portugal.

Retornou as atividades na Rede Globo em 1995, exercendo a função de Diretor de Núcleo, dirigindo *A Vida Como Ela é (1996)*, pequenas histórias de Nelson Rodrigues adaptadas para a televisão por *Euclides Marinho*, exibidas como um quadro do Fantástico. No ano de 2000, passou a se dedicar também à Globo Filmes, empresa das *Organizações Globo* que ajudou a criar, em 1997. Em 2005, distanciou-se da televisão aberta e assumiu o cargo de diretor artístico da *Globo Filmes*. A essa época, já atuava como produtor de diversos filmes nacionais por meio de sua empresa, *Lereby Produções*, na qual reaviva como diretor e produtor uma nova versão para o enredo de *O primo Basílio (2007)*.

Vale ressaltar que a parceria com os roteiristas Gilberto Braga e Euclides Marinho vem de antigas produções. O autor Gilberto Braga assinala sua carreira na Rede Globo a parceria e incentivo de Daniel Filho, afirmando que foi ele o responsável pela confiança de sua escrita. “Daniel descobriu que eu poderia escrever novela [...] daí em diante trabalhei a maior parte da minha carreira com ele” (FILHO, 2001, p.160). Na entrevista que compõe o material da minissérie em DVD, Gilberto Braga expõe a vontade que tinha em adaptar o escritor português para televisão: “Quando eu soube que Daniel Filho estava pensando em fazer uma minissérie baseada no romance de Eça de Queirós, liguei para ele e perguntei: Daniel, você já escolheu escritor para o

Basílio? Ah, por favor, me chama”. (BRAGA, O PRIMO BASÍLIO/MINISSÉRIE/ENTREVISTAS, 2007)

Esse interesse pela obra de Eça é registrado pelo roteirista ao informar que procurou seguir todas as pistas de *O primo Basílio*, tanto que fez questão de assinalar que aquela produção seria uma obra adaptada, procurando a maior fidelidade possível àquele romance. Tanto na entrevista em DVD, quanto a entrevista concedida à *Revista Veja* da época¹⁹, reafirmou sua admiração pelo escritor português, pontuando que:

Tenho respeito tão grande por cada linha de Eça de Queirós, que eu tentei me colocar no lugar do Eça e esquecer minhas manias de escritor e tentar encontrar soluções como se o Eça estivesse escrevendo para a televisão. Várias vezes quanto tinha uma dúvida eu ia ao livro pensava como será que o Eça preferiria que isso fosse feito, e tenho muito orgulho do resultado (BRAGA, O PRIMO BASÍLIO/MINISSÉRIE/ENTREVISTAS, 2007)

Segundo as informações da *Memória Globo*, o roteirista da adaptação fílmica: Euclides Marinho, assim como Gilberto Braga, ingressou na Rede Globo a convite de Daniel Filho, em 1978, para integrar a equipe de autores do seriado *Ciranda Cirandinha* (1978). E ao longo de sua carreira desenvolveu grandes parcerias com o diretor, podendo destacar, o primeiro episódio de *Malu Mulher* (1979). Após o sucesso da temática feminina abordada em *Malu Mulher*, a Globo produziu o especial *Mulher 80*, com roteiro de Euclides Marinho e Luiz Carlos Maciel e direção de Daniel Filho.

Em 1995, ao lado Daniel Filho, Euclides Marinho adaptou crônicas de Nelson Rodrigues para o quadro *A Vida Como Ela é*, exibido pelo Fantástico em 1996. Com episódios de oito minutos de duração e estrelada por grande elenco, a série foi toda filmada em película, obtendo excelente repercussão. Fora da televisão, Euclides Marinho também escreveu os roteiros dos filmes *Beijo na Boca* (1982), de Paulo Sérgio Almeida, *Bar Esperança* (1983), de Hugo Carvana, e *Primo Basílio* (2007), de Daniel Filho.

Em entrevista presente no extra do material do filme em DVD, o adaptador ressalta que ao se preparar para a escrita do roteiro fílmico desta nova adaptação de *O primo Basílio* recorreu ao livro do escritor português e ao material que Daniel Filho tinha de três horas resultante da minissérie que havia dirigido em 1988.

¹⁹ Entrevista de três páginas sobre a minissérie em 10/08/1988, intitulada: Folhetim irresistível.

1.5 O leitor/espectador: o diálogo formativo e intertextual presentes nos meios de comunicação (livro, televisão e filme)

A produção humana é norteadada pela troca simbólica entre os homens. Nesse processo, os meios de comunicação puderam contribuir para intensificação dessa troca. Em *A interpretação das Culturas* (2012), Clifford Geertz, lança mão de metáforas para ilustrar as relações dos homens com os meios de comunicação e sua interação simbólica. Para ele, os meios de comunicação funcionariam como rodas de fiar no mundo moderno e, ao usá-los, os seres humanos fabricariam teias de significação para si mesmo: “o homem é um animal suspenso em teias de significado que ele mesmo teceu” (GEERTZ, 2012, p.04). Deste modo, pode-se pensar que os mecanismos de comunicação propiciam agregações de valores simbólicos e engrenam a maquinaria do conhecimento humano, levando sempre em conta que, ao se tratar dos meios de comunicação e da comunicação mediada, estamos tratando de um fenômeno social contextualizado.

As Tecnologias, ou como apontou Martin-Barbero (2006), as tecnicidades, estão inseridas em relações de sentido, criando assim, novas possibilidades de produção e referências. São nesses processos de significação que estão embutidos a constante reelaboração do caráter simbólico da vida social, uma reorganização dos meios pelos quais as informações e os conteúdos simbólicos são produzidos e intercambiados no mundo social, através de uma reestruturação dos meios pelos quais os indivíduos se relacionam entre si.

Nesse âmbito cultural de comunicação e ressignificação têm destaque as novas tecnologias que ampliaram as noções do Conhecimento e do Saber. Segundo Martin-Barbero (2006) os mecanismos tecnológicos talvez reconfigurem o lugar da cultura²⁰ em uma sociedade, já que possibilitam uma maior interação e troca de bens simbólicos. Fatos estes que auxiliam na formação e revitalização de novas identidades e papéis sociais. Uma vez que, com o advento das tecnicidades os saberes são deslocados, perdendo seu caráter fixo, antes preso às instituições e materiais específicos, o que causa modificações estruturais na constituição cultural e do saber.

²⁰ O termo cultura aplicado neste trabalho refere-se ao conceito proposto por Clifford Geertz, em *A interpretação das Culturas* (2012), no qual se articula como essencialmente semiótico, uma vez que para ele a cultura seria a análise e o funcionamento de teias de significação criadas pelo próprio homem; “uma ciência interpretativa, à procura de significado” (2012, p. 04)

A tecnologia que se faz presente em nossa sociedade introduz um novo modo de relação entre os processos de troca, de distribuição e articulação de valores simbólicos, que constituem e influenciam cada vez mais a cultura, os novos modos de transmissão de conhecimento, a revitalização das identidades, as questões de gênero, entre outras. Assim, a tecnologia possibilita a reconfiguração e ampliação dessa nova distribuição de valores e bens simbólicos, o que de certa forma, auxilia no reforço dos sentidos de pertencimento e de vínculos sociais de seus consumidores. Essa presença manifesta-se e influi na forma de agir, pensar, vestir-se, e de se criar a própria identidade de um indivíduo. Observe o posicionamento de Douglas Kellner (2001) a respeito da mídia e sua cultura em relação à formação dos indivíduos:

Há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando, o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam suas identidades. O rádio, a televisão, o cinema e os outros produtos da indústria cultural fornecem o modelo daquilo que significa ser homem ou mulher, bem sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente. A cultura da mídia também fornece material que constroem o senso de classe, de etnia e de raça, de nacionalidade, de sexualidade de “nós” e “eles”. (KELNNER, 2001, p. 09).

A partir de significativas produções tecnológicas, e do acelerado crescimento dos meios de comunicação, a imagem alcançou patamar de narratividade cultural ampliada e amplificada, ajudando assim, a organizar as próprias formas de pensamento, de comportamento social, além de contribuir na formação de opinião. Vê-se que com esse crescimento os signos imagéticos não apenas ganharam força e amplitude, mas também intensificaram a sua capacidade de fazer transitar valores, conceitos, informações e conhecimento, tendo reflexos sobre diversas instâncias sociais.

Dentro dessa perspectiva, Citelli (2006) delinea a importância da imagem para comunicação e circulação de conteúdos. Para ele, é inegável que, pela força de sua presença e sua capacidade de ativar planos perceptivos, a imagem tenha trazido consigo outras maneiras de produzir, circular e permitir a “recepção de construções ideológicas, valores, instâncias persuasivas recheadas de cores, linhas e volumes sedutores e de fácil absorção e incorporação” (2006. p. 20), o que permitiu o seu uso para uma melhor veiculação do saber. Caminhando nessa esteira, Kellner (2001) reafirma a importância das imagens e dos meios de comunicação, ao apontar que

numa cultura da imagem dos meios de comunicação de massa, são as representações que ajudam a constituir a visão do mundo do indivíduo, o senso de identidade, de sexo, consumando estilos e modo de vida, bem como

pensamentos e ações sociopolíticas. A ideologia é, pois, tanto um processo de representação, figuração, imagem e retórica quanto um processo de discursos e de ideias (KELLNER, 2001, p.82).

Percebe-se, então, que desde as formas mais antigas de comunicação até os mais recentes desenvolvimentos na tecnologia ou técnicas comunicacionais, a produção, o armazenamento, a circulação de informação e conteúdo simbólico tem sido aspecto central da vida em sociedade. Os usos dos meios de comunicação implicam a criação de novas formas de interação no mundo social, novos tipos de relação sociais e entre indivíduos.

O uso dos meios de comunicação, de um modo geral, transforma a organização temporal e espacial da vida social, criando novas formas de ação e interação, pois aproximam pessoas que estão em lugares diferentes, conectam pessoas através de assuntos do cotidiano e fora do cotidiano, compartilham experiências com espectadores de diversas nacionalidades, etnias, sexos, além de transmitir bens simbólicos e culturais. Isso só é possível porque com o advento de formas mais modernas e tecnológicas, as formas simbólicas produzidas pelos mecanismos de comunicação ficaram mais acessíveis aos indivíduos, pois estão agora mais flexíveis em relação tempo e espaço. Como já apontava McLuhan (2005), em meados da década de sessenta: “toda nova tecnologia gradualmente cria um ambiente humano totalmente novo. Os ambientes não são envoltórios passivos, mas processos ativos”. (MCLUHAN, 2005. p.10).

Para Martin-Barbero (2009), o termo mediações refere-se aos espaços sociais: os espaços de relações sociais locais e suas situações de interação cotidianas, como produtos capazes de estabelecer mediações na produção de sentido, tratando, portanto de um deslocamento metodológico, ou epistemológico dos meios como centro no processo comunicacional. Para o autor, os gêneros televisivos são uma, entre outras tantas mediações, as que permitem ao produtor e aos canais de televisão manter alguma relação com o mundo da vida de seus espectadores, pois grande parte de sua ação localiza no lar, no interior da casa. Ou seja, parte do geral e atinge o particular, recurso este, utilizado pela equipe de realizadores das adaptações de *O primo Basílio*, que deslocam o seu olhar para o interior das residências, dos pormenores, das intimidades das personagens da trama.

O lar, o recinto doméstico, é a primeira instância de mediação para a experiência midiática e a família está no cerne dessa produção. A presença desse

lugar social é muito comum quando se aborda os programas midiáticos, quando não é o foco principal, vem como pano de fundo: o cotidiano de uma família. Através dessa mediação se formam referências, que acabam por ser caracterizadas pelos diversos modos de produção de identidades, que podem se construir por meio de questões que abordem: geração (idade), etnia, orientação religiosa e sexual, a classe social, a profissão, dentre outros.

E nesse contexto que os nossos objetos de estudo (o texto-fonte: *O primo Basílio* e suas adaptações audiovisuais homônimas) caminham, partindo do cerne no texto origem, de uma família lisboeta, e de todo aparato cultural da época de produção, que se cria ou recria toda estrutura de uma sociedade ficcional ali montada. Os textos audiovisuais, assim como também o texto queirosiano dos quais se apropriam, são um material rico para que se analise a problemática de representação do mundo, da família, do indivíduo e da sociedade em literatura e também na linguagem audiovisual. Em *O primo Basílio* se remete à vida daquelas personagens como um processo temporal, espacial, social e histórico, sujeitos a circunstâncias sociais e culturais determinadas.

Sabe-se que a formação dos sujeitos sociais se concretiza através de um contínuo processo de aprendizagem, no qual, por meio dos saberes e experiências reproduzidas pelas diversas instituições, os indivíduos adquirem, assimilam e interiorizam conhecimento que lhes permitem apresentar-se, posicionar-se, e atuar em sociedade. Aos aspectos centrais na formação de um sujeito social associa-se às relações entre esses meios e seus receptores, assim como a construção de uma aprendizagem relativa à adaptação e ao ajuste dinâmico e reflexivo em relação às demandas provenientes do contexto social promovidos por esses mecanismos. As personagens de Eça são portadores de significados, tornando-as verdadeiras personagens-tipos. Essas *personas* ficcionais configuram-se como figuras caricatas que representam determinados papéis sociais na sociedade de determinada época. Assim o escritor assinala uma faceta da sociedade burguesa do século XIX e suas mazelas através da concepção e perspectiva dessas personagens e do espaço que elas ocupam.

Tem-se na obra do escritor inserido no movimento Realista-Naturalista, a ironia e a crítica às bases falsas sobre as quais se erguem a educação e a moral nesse período da história portuguesa; por isso, através de suas personagens o autor adverte

o seu leitor para que, ao se identificar com alguma nuance destas *personas* ficcionais, perceba e reflita esse erro, e especialmente aprenda com as experiências vivenciadas na ficção por aquelas personagens.

E, é por meio da caracterização de suas personagens e do espaço por elas ocupado, que Eça faz críticas à sociedade de sua época. Sua obra é um produto de observação objetiva e naturalista, pois busca expor as mazelas do seu período histórico, reestruturando-o de forma direta e indicativa, destacando-se a forte denúncia ao vazio, à superficialidade e hipocrisia de uma sociedade. Tanto é, que nenhuma das personagens possuem filhos, pois pela visão do autor, as mulheres que compõe a narrativa não seriam capazes de atribuir qualquer ensinamento válido e moral para as crianças.

Segundo Marcia Gomes (2009), a abordagem sociológica sobre a inserção dos sujeitos no meio social enfatiza que a socialização prepara a vida em sociedade. Dentro dessa perspectiva, concentram-se os mecanismos utilizados para fornecer aos indivíduos um conhecimento básico sobre os múltiplos grupos que compõe a sociedade em geral, e sobre como se adquire o conhecimento necessário para tornar-se um membro ativo daqueles grupos sociais específicos. É por meio da apropriação de conteúdos sociais, oferecidos também pelas obras midiáticas, que os espectadores somam elementos para refletir sobre a própria identidade social. Gomes indica esses programas audiovisuais como fonte de aprendizado social, já que

fornece modelos vistos pelos membros da audiência como socialmente úteis, seja para confirmar a interpretação dada aos papéis sociais que desempenham, seja para aprender sobre as experiências ligadas a eles ou para imitar os comportamentos associados ao êxito e à aceitação social (GOMES, 2009, p. 153).

É com os conteúdos sociais atualizados, e com o repertório de conhecimento sobre as funções sociais vigentes na sociedade atual, que o diálogo entre o modelo de mundo das obras e a bagagem de experiência dos telespectadores se concretiza, contribuindo para o processo de socialização e interpretação do público receptor.

Ao se tratar da esfera social e os papéis ocupados pelos indivíduos e suas respectivas identidades, é importante lembrar que cada qual desempenha uma função no eixo familiar que se estende ao pessoal, ao social, ao econômico e ao político, já que cada um tem suas respectivas responsabilidades e funções pré-definidas. Eça, com sua vertente moralizante, retrata a sociedade burguesa do século XIX ao lançar mão de uma família e dos vários papéis que estão atribuídos a essas personagens.

Eça, em *O primo Basílio*, caminha para descrição e significação efetiva dos ambientes e dos espaços sociais nos quais as personagens estão inseridas; isto é importante, pois, quando em um texto estão anunciadas diversas informações para descrever o que motiva determinada ação daquela personagem, este fato acaba por ser apresentado como um produto de múltiplos impulsos ou conflitos provenientes de diversos níveis da forma de ser daquela personagem, inclusive pelo espaço que ela ocupa, tanto social, quanto físico.

O espaço físico não é meramente gratuito ou estético na obra do escritor português; ele motiva o diálogo, dinamiza a ação, liga-se à vida das personagens, estabelecendo uma correlação íntima com a movimentação. Projetando-se, muitas vezes, no seu comportamento e estado de espírito. Para o romancista, a identidade de um indivíduo se constitui de atos, pensamentos e lembranças. A experiência do passado é fundamental para analisar a personagem Juliana, na qual o flashback, a recordação, os traumas de infância, a obsessão e a menção da família refletem-se no modo de agir e pensar do tempo presente da personagem na trama. As recordações passadas de uma vida repleta de miséria asseguram coerência aos atos negativos da personagem.

Servia, havia vinte anos. Como ela dizia, mudava de amos, mas não mudava de sorte. Vinte anos a dormir em cacifos, a levantar-se de madrugada, a comer os restos, a vestir trapos velhos, a sofrer os repêlões das crianças, as más palavras das senhoras, a fazer despejos, a ir ao hospital quando via a doença, a esfalfar-se quando voltava à saúde! Nunca se acostumara a servir! (QUEIRÓS, 1997, p. 75).

Daniel Filho ciente da importância destinada aos espaços na obra de Eça, procurou ambientar em suas duas produções, algumas situações vivenciadas por Juliana, evidenciando assim, o espaço físico e social destinado a ela. Na minissérie, por exemplo: o quarto da personagem, lugar de descanso e calma, é marcado pela presença de um rato e de muita sujeira. No filme, um ambiente que merece destaque é o quintal, percebe-se que o espaço destinado aos empregados é o mesmo ocupado também pelas galinhas.



Figura 3 - Ambiente destinado aos empregados no filme.

Figura 4 - Um rato no quarto de Juliana.

O primo Basílio (1878), como um livro de tese que é, resgata essa atmosfera de ações e cenários que exemplificam a atitude dos grupos sociais presentes na obra. Assim sendo, as personagens são como são porque seus papéis na sociedade estavam de certa forma previamente definidos e estruturados. As *personas* ficcionais que quiseram infringir esse código social acabaram mortas: Luísa com dores de cabeça terríveis/ no hospital sem causa definida e Juliana com ataque cardíaco/atropelada; ou foram excluídos da vida social, como é caso de Leopoldina/Leonor²¹.

As produções audiovisuais adaptadas dessa obra se beneficiam da estrutura narrativa proposta em meio ao Realismo-Naturalismo, pois dialogam diretamente com o universo doméstico. O público receptor, acostumado com as telenovelas brasileiras, conhece de antemão esse universo, pois se tem nas telenovelas um ambiente familiar. Dentro dessa perspectiva, Gomes (2009) afirma que essas obras têm como centro de suas temáticas as relações “familiares e privadas dos indivíduos, tratada desde as rotinas e os hábitos que manifestam as diferentes formas de organizar, articular e hierarquizar os valores nas práticas sociais concretas” (GOMES, 2009, p.154/155). Desse modo, temos na obra do escritor português um ambiente habitual para os espectadores brasileiros: a rotina familiar de uma casa.

²¹ Mônica Figueiredo no livro: *no corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção* (2011) afirma existir duas possibilidades de existência no século XIX; uma destinada aos homens e outra as mulheres. Segundo ela, a existência feminina baseava-se na “submissão, os ideais de domesticidade, o casamento e a maternidade como predestinação”, já a forma de pensar o homem na sociedade divergia do modo como se via a mulher, pois para existência masculina reservava-se “a autonomia do cidadão, a liberdade individual e o controle pessoal do destino” (FIGUEREDO, 2011, p.77).

Por se tratar do cotidiano e da rotina familiar, as produções em estudo não têm apenas a função de entreter seus receptores, elas também propiciam conhecimento e informação destacando assim, as facetas das obras de Eça de Queirós, aspectos de gênero e narrativa televisiva, literária e cinematográfica, aspectos de um Portugal do século XIX, das diversidade das relações humanas, pois envolvidos em um processo de recepção, os indivíduos e grupos sociais se veem e examinam a forma e os conteúdos desses programas. Nesse processo atuam socialmente e estabelecem paralelos sociais e culturais, chegando até a se identificarem como sujeito da narrativa. Portanto, tem-se nesse procedimento o envolvimento de duas subjetividades: uma referente ao produto e outro ao receptor, pois o produto elaborado possui um contexto-histórico, características sociais, políticas, econômicas e ideológicas, que dialogam com seu contexto de produção, cabendo assim ao seu público interpretar e redimensionar significados dessas produções, uma vez que podem identificar e estabelecer padrões sociais e comportamentais. Assim como fez Eça em seu romance ao traçar a sociedade lisboeta do século XIX e ilustrar os papéis sociais desempenhados pelos seguimentos sociais representados, as produções audiovisuais também contribuem para esse reconhecimento e para permitir que se dê a identificação por parte de seu receptor.

Vê-se, que com o acelerado crescimento dos meios de comunicação, a produção audiovisual ou os produtos midiáticos alcançaram patamares de narratividade cultural ampliada, ajudando a organizar as próprias formas de pensamento, comportamento e estrutura social. Começa-se, então, a entender que os signos imagéticos não apenas ganharam força e amplitude, mas também intensificaram a sua capacidade de transitar valores, conceitos, informações e conhecimento, tendo reflexos sobre as diversas instâncias sociais. Essas novas mídias exigem um esforço de recolocação cultural e social, no qual o campo do saber amplia-se. Sobre esse prisma Martín-Barbero aponta que

[...] o lugar da cultura na sociedade muda quando a mediação tecnológica da comunicação deixa de ser meramente instrumental para espessar-se, condensar-se e converter-se em estrutural: a tecnologia remete, hoje, não a alguns aparelhos, mas sim, a novos modos de percepção e de linguagem, a novas sensibilidades e escritas (MARTÍN-BARBERO, 2006, p.54).

Com os meios de comunicação, o processo comunicativo configura-se como um novo espaço, no qual a negociação, a troca, a resistência passa a vigorar com

mais propriedade. Em seu livro: *A cultura da mídia*, Douglas Kellner ressalta o poder de alcance e presença destes mecanismos de comunicação:

A cultura modela os indivíduos, evidenciando e cultivando suas potencialidades e capacidades de fala, ação e criatividade. A cultura da mídia participa igualmente desses processos, mas também é algo novo na aventura humana. As pessoas passam um tempo enorme ouvindo rádio, assistindo televisão, frequentando cinemas, convivendo com música, fazendo compras lendo revistas e jornais, participando dessas e de outras formas de cultura veiculadas pelos meios de comunicação. Portanto, trata-se de uma cultura que passou a dominar a vida cotidiana [...] (KELLNER, 2001, p.11).

Dentre as diversas mídias que compõe o nosso dia-a-dia, a que possui grande influência no cotidiano das pessoas é a televisão, que realiza funções que se alteram do entretenimento à divulgação de notícias e propagandas de marcas e de produtos, o que se reflete na difusão de valores e construção de sentidos, que podem ser introduzidos tanto pelas informações que são transmitidas pelas programações que visam ao entretenimento, quanto pelas notícias e propagandas difundidas que chegam à população de maneira geral.

E é neste contexto que se inter cruzam as diferentes linguagens e especificidades de cada meio de comunicação: o cinema, a televisão, o livro, e os mais variados meios de comunicação que se estruturam em uma linguagem de elementos migratórios, que se bifurcam entre si, e auxiliam na formação e intertextualidade do leitor/espectador.

CAPÍTULO II Considerações sobre *O primo Basílio*

2.1 *O primo Basílio*: a leitura do tempo e espaço em um romance

Ao decifarmos as teias propostas pela trama de Eça de Queirós pode-se perceber o constante uso de elementos associados ao espaço ficcional e a referencialidade histórico-social do tempo incrustada por entre as linhas da ficção que, em *O primo Basílio*, se deslocaram de simples composições de cenários e pano de fundo para elementos agregadores de valores simbólicos ao enredo. Somados a estes elementos estão os objetos que compõe o espaço referente ao lar burguês personificado pelas relações histórico-sociais e espaciais do doméstico, presentificadas por meio da janela e suas cortinas, da divisão dos cômodos. O excesso de mobílias da casa burguesa e outros elementos que também circundam os espaços exteriores ocupados pela sociedade portuguesa do século XIX, tais como, a rua, os espaços públicos referentes ao campo e aos teatros, além dos meios de comunicação na narrativa: jornais, televisão e a revista *O Cruzeiro*, todos carregados de simbologia e expressividade.

A partir da referencialidade espaciotemporal do universo ficcional queirosiano, este segundo capítulo, procura apontar correspondências e alternativas lançadas pelas adaptações audiovisuais, em relação às categorias de espaço e tempo, que interligam e possibilitam a adaptação deste romance para a linguagem audiovisual. A começar pela leitura da personagem Luísa em seu espaço e tempo quixotesco de clausura, coerente com o comportamento histórico-sócio-cultural daquele período. Procuramos evidenciar como a versão escrita de *O primo Basílio* ressalta o emparedamento histórico-social a que a personagem estava inserida, na qual era permitido a ela apenas reproduzir os modelos culturais hierarquizantes elaborados pelos manipuladores da linguagem, e se as adaptações audiovisuais se propuseram em sua transcodificação a relacioná-los em sua nova reconfiguração.

Na esteira de Iuri Lotman (1978), percebendo o espaço como o produto do processo de modelização de uma modelização, estruturamos uma análise entre a linguagem escrita e a audiovisual, a fim de verificarmos se as transcodificações audiovisuais se propuseram a preservar ou reconfigurar esse *ethos* quixotesco de Luísa e seu escapismo para literatura.

A relação de tempo e espaço estabelecida entre as produções audiovisuais e a escrita se entrelaçam, nesta etapa do trabalho, no que Michel de Certeau (1998) denominou de “arte da memória e da ocasião”, no qual a memória se concentra em conhecimentos que são acumulados ao longo do tempo e se vão desfiando em suas singularidades, até o instante em que se revela, no momento oportuno: “onde o resplendor dessa memória brilha na ocasião” (1998, p. 158). Como passagem principal para aplicação de tal posicionamento, selecionamos o primeiro reencontro entre Luísa e Basílio, que se complementam com os apontamentos das modalidades temporais no tríplice presente proposta por Santo Agostinho (2004); assim como a aplicação da “práxis cotidiana” como indutor elementar da narrativa em Paul Ricoeur (1994), e um viés referente ao tempo da memória via Benedito Nunes (1992).

Sobre este primeiro reencontro falaremos sobre a percepção do tempo e do espaço nas duas adaptações audiovisuais (minissérie e fílmica), ressaltando a importância do Teatro Municipal de São Paulo e sua simbologia na adaptação fílmica, assim como a importância do Teatro de São Carlos, na minissérie, na configuração do espaço na representatividade das personagens.

Marcel Martin, em *Linguagem cinematográfica* (2006), assinala que a representação do espaço implica sempre a noção de tempo. Desse modo, as categorias de espaço e tempo articulam-se na linguagem do cinema ou da televisão, no processo de montagem para dar significação ao produto audiovisual. Por isso, fizemos uma tabela para nortear os pontos e as alternativas lançadas por cada autor e mídia para propiciar significação do espaço nas obras *O primo Basílio*.

2.2 O estado da questão: uma revisão literária

A partir da revisão por mim realizada nos dados do banco de teses e dissertações da Capes e do portal de periódicos em 2015, posso relatar as recentes e relevantes abordagens sobre a temática do espaço e tempo na obra de *Eça de Queirós*; e é, por meio desta pesquisa²² que solidifico a importância do trabalho aqui

²² Como base da pesquisa procurou-se enfatizar os trabalhos acadêmicos que abordassem as questões referentes à adaptação literária de *Eça de Queirós* para o cinema ou televisão, sendo mais especificamente os estudos a respeito de *O primo Basílio*, considerando para tal, teses e dissertações até o corrente ano. Além deste material, foram incluídos outros trabalhos que dialogam com a temática, como os que se referiram à adaptação audiovisual brasileira em formato de minissérie: *Os Maias*. No tocante aos periódicos, por delimitação, optou-se por selecionar trabalhos em revistas que possuam Qualis A.

apresentado, que se mostra inédito à medida que relaciona, nas produções audiovisuais de *O primo Basílio*, a questão do espaço e tempo ficcional, e como estes são redimensionados e estruturados ao se transporem para outros meios de comunicação, e, por conseguinte, novas linguagens audiovisuais.

Do conjunto das obras ecianas, o romance *O primo Basílio* (1878) foi aquele que mais vezes foi transposto para linguagem cinematográfica, sendo adaptado cinco vezes, evidenciando assim a atualidade e a receptividade deste texto pelo público. A assertiva é comprovada nestas produções pela diversidade de época, de espaço e reinterpretações. Os objetos de estudo desta tese são exemplos desta possibilidade, pois ambos se diversificam na medida em que a *minissérie*, produzida pela Rede Globo em 1988²³, transcorre em Lisboa, Portugal, do século XIX, e o *filme*²⁴, também encena uma produção de época que se ambienta em São Paulo, Brasil, dos anos finais de 1950, o que permite não somente uma diferenciação de épocas, como também de países, redimensionando, deste modo, o processo interpretativo destas produções, pelo olhar do mesmo diretor, em fases e linguagens diferentes.

Para melhor visualizar o percurso que o espaço e tempo ficcionais da narrativa de Luísa e seu primo Basílio traçaram na linguagem audiovisual, faz-se necessário acompanhar sua cronologia nesta mídia. O interesse neste texto canônico remonta os anos de 1922, com o cinema mudo português, o cineasta francês Georges Pallu realiza em Portugal, um filme homônimo pela *Invicta Film*, que não alcançou grande repercussão, pois segundo a crítica: “o filme era uma baça ilustração da obra literária, de que só ficou o enredo, rigorosamente respeitado.” (COSTA *apud* SOBRAL, 2010, p.06). Cronologicamente, a segunda adaptação foi executada no México: *El Primo Basílio*, 1934, dirigida por Carlos de Najera, nesta produção, segundo Sobral, conseguiu-se captar a essência da obra eciana, proporcionado à adesão emocional e a profundidade da crítica traçada por Eça. Destaque para atuação da atriz Andrea Palma pela interpretação da personagem Luísa, que de acordo com Jesús Ibarra, conseguiu concretizar uma “magnífica interpretação e dar à sua personagem um intenso dramatismo interior” (IBARRA *apud* SOBRAL, 2010, p. 07).

²³ Como já mencionado, a minissérie global estreou no dia 09 de agosto de 1988, sendo exibida em 16 capítulos sempre as terças e sextas-feiras às 22h. Esta produção foi o primeiro texto de Eça de Queirós adaptado para televisão no Brasil. A minissérie foi relançada em formato de DVD no ano de 2007 pela *Globo Marcas*. Neste formato se condensa em três discos, perfazendo um total de 10h24min. E é este segundo suporte que norteará este trabalho.

²⁴ A duração deste filme perfaz aproximadamente 104 minutos. Sua ficha técnica encontra-se no final do trabalho no anexo A.

Na Argentina, o enredo reaparece com a adaptação: *El Desejo* (1944), de Carlos Schlieper, que segundo Natalia Taccetta *apud* Sobral: “enquadra a versão argentina num tom de melodrama onde sobressaem dois elementos: as convenções sociais e o desejo. Devido ao grande sucesso na época, este filme foi exibido em diversos países da América Latina.” (2010, p. 07). A quarta produção fílmica acontece em Portugal, o clássico volta a ser adaptado em 1959 pelas mãos de Antonio Lopes Ribeiro, que manteve o título original, porém como na outra versão portuguesa, a película não obteve boa aceitação pela crítica, que apontava no filme aspectos depreciativos, já que de acordo com Sobral, na versão de Lopes Ribeiro, “não há garra, nem invenção” (SOBRAL, 2010, p. 09).

A narrativa de *O Primo Basílio* voltará revitalizada, pela quinta vez, para as telas do cinema por uma transposição cinematográfica brasileira em 2007, produzida e dirigida por Daniel Filho, que em sua releitura procurou deslocar a trama de Eça para o Brasil dos anos de 1958, com o título: *Primo Basílio*. Um dado interessante a respeito do filme é que sua primeira apresentação foi realizada em Lisboa, Portugal, inserida na programação cultural do Fórum Empresarial da Associação Industrial Portuguesa²⁵, e no Brasil a estreia ocorreu em 10 de agosto de 2007²⁶.

Sobre as produções acima citadas de *O primo Basílio* para o cinema em Portugal, México e Argentina, recorreu-se ao artigo: *Diálogos entre literatura e cinema: adaptação cinematográfica de narrativas queirosianas* (2010) publicado em Portugal, no qual Filomena Antunes Sobral²⁷ traça um panorama das diversas adaptações das narrativas queirosianas para linguagem do cinema. A autora procurou evidenciar as representações do universo queirosiano no panorama cinematográfico, relacionando produções não só de origem portuguesa, como também as latino-americanas. Seu

²⁵ A apresentação do filme em Lisboa ocorreu em 27 de Julho de 2007.

²⁶ No Brasil, como já salientado, sua bilheteria atingiu números expressivos sendo considerada a terceira melhor estreia no ano, totalizando no final das exibições, segundo o site *Lereby Produções*, uma média de 838.726 espectadores. A produção audiovisual ainda concorreu aos prêmios: 3º Prêmio Contigo de Cinema e 5º Prêmio ACIE de Cinema, ambos na categoria de melhor atriz coadjuvante, em 2008. Sendo que neste último o prêmio foi conquistado por Glória Pires, pela atuação como Juliana. <http://www.lereby.com.br/site/frmFrameMaster.aspx> Acesso em 08/02/2014.

²⁷ Trabalho veiculado a Universidade Católica Portuguesa – Escola Superior de Educação Viseu/ Escola de Artes – centro de Investigação e Tecnologia das Artes – CITAR. Filomena Antunes Sobral é professora da Escola Superior de Educação de Viseu/UCP – E. Artes/ CITAR. Esta pesquisadora desenvolve trabalhos sobre o cinema português e a relação com a literatura. <http://repositorio.ipv.pt/bitstream/10400.19/498/1/Di%C3%A1logos%20entre%20literatura%20e%20cinema.pdf> Acesso 12 de Agosto de 2013.

objetivo foi o de sublinhar as potencialidades dramáticas existentes na herança literária queirosiana para linguagem do cinema.

Ao tratar da película brasileira de 2007, *Primo Basílio*, a autora aponta que a produção do diretor Daniel Filho não mereceu grande destaque entre as produções que recorreram ao texto de Eça. Sua maior crítica concentrou-se no enfoque atribuído pela adaptação brasileira que se centrou, “sobretudo na intriga familiar, deixando escapar um outro ponto de vista mais profícuo que poderia ser lançado sobre o espaço sociocultural no qual as figuras interagem” (SOBRAL, 2010, p.10). Sobral embasa seu argumento na crítica feita por Darlene J. Sadlier²⁸, em: *Introduction: A short History of film melodrama*²⁹ (2009), na qual ressalta-se:

It is interesting that Filho had initially adapted the novel as a miniseries in 1988, and the are obvious similarities between that series and the film. In the case, the series was acclaimed by both the critics and the public, whereas the film's reception was lukewarm. the major criticism of the film was that it resembled a telenovela. (SADLIER, 2009, p.14)

Para solidificar essa opinião, Darlene J. Sadlier lança um olhar comparativo sobre a produção televisiva concretizada em 1988 pela Rede Globo, cuja direção também fora de Daniel Filho. Para este formato televisivo, optou-se por conservar o período histórico característico do romance. A transposição brasileira optou por uma estética tradicional do recente formato em série da televisão: o formato em minissérie, dando origem a um produto de época, ao qual uma reconstrução cuidadosa do passado conferiu uma aura de produto de qualidade e valor estético, considerando, para tal, a tecnologia e os materiais do período. É importante destacar que a produção de *O primo Basílio* (1988) procurou evidenciar sua filiação ao escritor oitocentista, optando por assinalar nos créditos iniciais deste produto³⁰ que se tratava de uma minissérie “baseada na obra de Eça de Queiroz”.

²⁸ Darlene J. Sadlier é professora do Departamento de Espanhol e Português da Universidade de Indiana-Bloomington. Possui um projeto de pesquisa sobre a ficção e o melodrama na América Latina. Como resultado houve a elaboração do livro: *Latin American Melodrama: Passion, Pathos, and Entertainment*. Illinois: University of Illinois. 2009.

²⁹ Ao pontuar sobre a produção de filmes no Brasil, e conseqüentemente os do gênero característico do melodrama, a autora ressalta a co-participação da Globo que a partir do ano de 1998 contribuiu para realização de quase cem filmes. Dentre eles ela destaca: *Olga* (2004) e *Os dois de Francisco* (2005). Sadlier assinala como mais um produto da co-parceria da Rede Globo a versão fílmica de *Primo Basílio*: “In 2007 Globo produced a film adaptation of Eça de Queiroz’s *O primo Basílio* (*My Cousin Basílio*, 1878), a book sometimes referred to as the Portuguese version of *Madame Bovary*. Directed by Daniel Filho, the film takes place in São Paulo during the 1950’s as opposed to nineteenth-century Lisbon, which was the setting of Eça’s novel” (2009, p.14).

³⁰ O uso do termo “produto” para designar as produções audiovisuais de *O primo Basílio*, é lançado neste trabalho, pois entende-se que tais produções são inseridas em um mercado de consumo cultural, são portanto: negociadas, vendidas, pensadas para o consumo, possuem assim, interesses

Outro texto de ampliação e para referência sobre a minissérie *O primo Basílio* é o artigo: *A construção material da midiatização: estudo dos procedimentos técnico-expressivos das minisséries Primo Basílio e Os Maias*³¹ escrito por: Solange Wajnman³² e Mariana Christina de Faria Tavares Rodrigues, no qual as autoras investigam as estratégias e os procedimentos técnico-expressivos utilizados na construção e na exibição do figurino das minisséries históricas: *O Primo Basílio e Os Maias*, ao mesmo tempo em que discutem suas imbricações com os processos midiáticos do audiovisual em tempos de globalização (2012, p.497-499). Neste texto as autoras constataam as diferenças de recursos, materiais e aparatos técnicos lançados para realização das duas produções brasileiras que se distanciam no tempo e nos recursos de produção. Sendo que a primeira foi realizada em 1988 e a segunda em 2001.

Ao pontuar estes aspectos na produção televisiva brasileira vale ressaltar que em meados de 1980³³, no Brasil, consolidou-se na grade de programação para televisão o formato minissérie, que, segundo Balogh (2005) é a melhor estrutura de formato televisivo que dialoga diretamente com o campo literário, pois de acordo com a autora é a clausura poética dessa estrutura “o que mais se aproxima do universo literário, até mesmo em termos de extensão, que no Brasil é muito mais longa que no estrangeiro, se presta admiravelmente para a transposição de romances” (2005, p.194). Sandra Reimão também assinala para esta questão, em seu livro: *Livros e televisão: correlações* (2004), no qual aponta a minissérie como significativo espaço

financeiros, articulando-se como uma indústria: a Indústria Cultural. O termo “Indústria Cultural, está presente em *A Dialética do Iluminismo*, um texto de 1947, escrito por Adorno e Horkheimer, para quem: “O cinema e o rádio se autodefinem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade de seus produtos” (2002, p.08)

³¹ O texto é publicado pela Revista *Famecos- Mídia, Cultura e Tecnologia*. V. 19. Nº 2. (Maio/Agosto) 2012. (p. 496-510). (Qualis – A2).

³² Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática da Universidade Paulista – UNIP. Atua na seguinte linha de pesquisa: Configuração de Linguagens e Produtos Audiovisuais da Cultura Mediática. Entre 2009 a 2011, coordenou o projeto: Minisséries históricas e comunicação por objetos: a configuração da vida social pelos figurinos e cenários de Primo Basílio e Os Maias, cuja hipótese de trabalho fundava-se “na ideia de que os objetos não somente se prestam a expressar um sentido para a narração, mas no fato de que, através deles, a Rede Globo (re)configura e (re)apropria aspectos da vida social portuguesa. Aspectos estes formulados dentro de uma linguagem sinestésica que se sofisticou entre 1988 e 2001”.

³³ A primeira minissérie data de 1980: *Lampião e Maria Bonita*. Essa nova proposta de linguagem da teledramaturgia no Brasil, com produção própria foi realizada pela Rede Globo. A emissora contou para este projeto com três núcleos de produção, comandados por diferentes diretores: Daniel Filho, Paulo Afonso Grisolli e Walter Avancini que percorreram o cangaço em busca de histórias e referências para a construção deste novo formato. Vale ressaltar, que está presente como um dos diretores: Daniel Filho, o profissional, que em 1988 e 2007 comandou a direção de *O primo Basílio*.

para produção de adaptações literárias, e possível gerador de legitimação aos produtos produzidos pela televisão no campo cultural.

Dos anos 1980 para cá, parece que as minisséries, produtos de maior prestígio e sofisticação no conjunto da produção televisiva ficcional seriada, é que passam então, a ser o espaço da adaptação de romances de autores nacionais com ênfase para este fato. Nas minisséries, o recurso a tramas e personagens advindos de romances de escritores brasileiros parece ter duas funções básicas: a primeira delas seria fornecer personagens e enredos mais sólidos que os da média das telenovelas, muitos deles com traços de 'época' ou regionalismos que se destacam em uma produção que se propõe ser mais cinematográfica que televisiva. Uma segunda função que as minisséries parecem ter especialmente, as oriundas de adaptações literárias, é a de atuarem como forma de legitimação do veículo TV no conjunto das produções culturais nacionais, no sistema cultural brasileiro como um todo, um sistema que, cada vez mais, gravita em torno desse meio (REIMÃO, 2004, p. 29-30).

Carlos Reis (2012) ao comentar sobre produções audiovisuais de Eça de Queirós para o formato televisivo na Rede Globo de produções, posiciona-se ao referir-se ao *primo Basílio*:

Aconteceu assim em 1988 com a minissérie *O Primo Basílio*, escrita por Gilberto Braga e Leonor Bassères, com direção de Daniel Filho e um elenco de luxo: Marcos Paulo, Marília Pêra, Giulia Gam e Tony Ramos, entre outros. Como quem diz: na escrita do roteiro, na realização e no *casting* a Globo apostou alto. Os resultados, pelo menos em termos de efeito televisivo e sempre ressalvadas as distâncias que uma adaptação deste tipo traz consigo, foram, a meu ver, estimáveis (REIS, 2012, p. 367).

Sendo assim, este trabalho procura ampliar o viés limitador atribuído às adaptações brasileiras de *O primo Basílio*, pontuando que as produções audiovisuais brasileiras, tanto a minissérie quanto a fílmica procuraram correspondências com o espaço e tempo ficcionais proposto por Eça em seu romance. A tese evidencia os recursos lançados por estas produções para *conservar ou redimensionar os aspectos simbólicos referentes às categorias narrativas de tempo e espaço do romance, deslocadas para outros mecanismos de linguagem*. Procura evidenciar quais foram as alternativas da produção fílmica brasileira (2007), que não se desenvolve em Lisboa do século XIX, e sim em São Paulo, Brasil, dos anos de 1958, para recriar elementos marcantes e simbólicos do texto queirosiano. Assim como o trabalho de época da Rede Globo em formato televisivo (1988), que contou com intensa pesquisa e produção para deslocar a trama do livro para o formato da televisão. Desse modo, serão considerados também para incremento da análise, as entrevistas e as informações que circularam nas diversas mídias sobre a produção destas adaptações.

Raquel Trentin Oliveira (2008) em sua tese de doutoramento em Letras: *A configuração do espaço: uma abordagem de romances queirosianos*, pela

Universidade Federal de Santa Maria, sinalizou em sua pesquisa quatro tipos de abordagens do espaço no romance queirosiano. A primeira, segundo ela, seria uma abordagem preocupada em aproximar os lugares selecionados pela produção romanesca de Eça de Queirós e os lugares reais³⁴; a segunda abordagem apontada privilegiaria um enfoque interessado nas teses sociais subjacentes à produção queirosiana, abordando o espaço como um elemento da narrativa cuja formação sustentaria a base para tais teses³⁵; a terceira trata-se de uma abordagem simbólica do espaço, voltada para a análise de alguns componentes da construção dos lugares que sinalizam para determinada ideia, implícita no texto³⁶; e a quarta abordagem pretende a representação do espaço no texto enquanto composição de lugares de pertencimento ou trânsitos dos sujeitos ficcionais e recurso de contextualização da ação³⁷.

No caso desta tese, nosso objetivo é apresentar um estudo sobre a relação espaço e tempo da obra *O primo Basílio*, para as linguagens do cinema e da televisão, pontuando como se articulam a construção desta relação espaciotemporal no

³⁴ Por esta abordagem a pesquisadora seleciona o livro: *Imagens do Portugal Queirosiano* (Lisboa: Terra Livre, 1976), pois tem como objetivo “fixar fotograficamente as paisagens naturais e urbanas e os edifícios descritos na novelística de Eça de Queirós, respeitantes a Portugal sobrepondo a estas vistas os textos que lhes correspondem”. Esse livro é citado pelo ator Tony Ramos, nas entrevistas que compõe o DVD da minissérie, como referências para montagem de sua personagem (Jorge), pois assim que soube do papel que iria interpretar ganhou o livro de presente, e põe-se a analisá-lo pelo viés da personagem.

³⁵ Como exemplo deste segundo tipo de abordagem cita-se o livro de Beatriz Berrini: *Portugal de Eça de Queiroz*. Temas Portugueses. Imprensa Nacional – Casa da Moeda – 1982. No qual apresenta uma “leitura bastante genérica do espaço, com a finalidade de descobrir, nos romances de Eça, a intenção crítica do autor diante da sociedade portuguesa da época. A atenção ao espaço entra no estudo apenas quando realça dicotomias sociais que apontam para tal intenção”. (OLIVEIRA, 2008, p. 15).

³⁶ Para compor este terceiro tipo de abordagem cita-se o trabalho de Rosane Gazolla Alves Feitosa: *A Ficção Queirosiana nos Espaços Públicos de Lisboa*, publicado em 2009, pela revista: *Patrimônio e Memória*, v.5, nº 1, (p.11-29). (Qualis A-2).

³⁷ Esta abordagem de estudos é a praticada pela pesquisadora em sua tese; ancorada no processo de análise proposto por Luís Alberto Brandão. Este professor assinala quatro tipos diferentes de abordagem e sistematização para compreensão do espaço nos estudos literários. Sendo o primeiro: “o que se interessa pela representação do espaço no texto, entendendo-o como cenário, ou seja, lugar de pertencimento e ou trânsito dos sujeitos ficcionais e recurso de contextualização da ação”; o segundo: “o que se preocupa com procedimentos formais, ou de estruturação textual, considerando de feição espacial todos os recursos que produzem o efeito de simultaneidade”; o terceiro, “o que se centra na análise do ponto de vista, focalização ou perspectiva, a partir da ideia chave, de que há, na literatura um tipo de visão”; e o quarto: “o que se volta para espacialidade própria da linguagem verbal, afirmando que a palavra é também espaço” (OLIVEIRA, 2008, p. 07). A tese de Raquel Trentim Oliveira defende “a percepção do espaço e as funções que assumem na estrutura e na semântica da narrativa. A análise estabelecida [pela autora] busca demonstrar que o espaço, pelos processos de seleção e combinação de que participa e especialmente por constituir o campo de experiência do sujeito ficcional, ganha natureza diferenciada” (OLIVEIRA, 2008, p.04).

funcionamento da estrutura e semântica da narrativa no audiovisual³⁸. Sabemos que as relações de espaço e tempo são elementos-chave para compreensão e significação de um texto, ainda mais quando este é redimensionado para outra linguagem é preciso perceber se ele consegue dialogar com carga ideológica que o texto de partida carrega; especialmente textos pertencentes a Eça de Queirós, que procurou em suas produções lançar mão do recurso das palavras como signo imagético incrustado de um caráter ideológico. Para confirmar esta assertiva, lança-se mão do posicionamento de Ernesto Guerra da Cal, que ao abordar o estilo de Eça pontua:

As palavras são, pois, mais alguma coisa do que o veículo de comunicação, por meio do qual o artista nos faz chegar a sua mensagem. Por detrás delas, implícitas, misteriosamente presente, está uma apreensão total da realidade; uma atitude vital, uma concepção subjetiva do mundo, uma particular maneira de o simplificar, de o transformar, adaptando-o à sua personalidade, à própria maneira de o sentir, de o pensar, por assim dizer [...] (GUERRA DA CAL, 1953, p.27).

Assim sendo, este trabalho procurará correspondências com a análise proposta por Carlos Reis no artigo: *Eça de Queirós em formato da Globo (2012)*³⁹, no qual o autor ressalta a qualidade com que uma produção audiovisual redimensionou o universo queirosiano de *Os Maias*, tanto para o formato televisivo em 2001, quanto na versão em DVD lançada pela *Globo Marcas* em 2004, ambos associado ao padrão de qualidade Globo. No resumo desta publicação Reis reitera a importância desta produção audiovisual pontuando que “[...] os *Maias* mantiveram, nesta sua passagem pela TV, muito da sua condição de grande obra literária” (2012, p.365). Procuremos ampliar estes elogios para também as adaptações de *O primo Basílio*, como já apontaram Suely F. Flory e Lúcia C. M. de Miranda Moreira:

A televisão brasileira adaptou *O primo Basílio* e *Os Maias* e, em ambos os casos, manteve-se à altura da genialidade de Eça, respeitando seu discurso tanto linguístico quanto simbólico, explorando o dito e o dizer, do discurso explícito em diálogos magistrais às entrelinhas; dos jogos temporais à linguagem do espaço e dos objetos nele contidos, conseguindo o feito invejável de produzir um texto televisivo artístico, nem sempre bem

³⁸ Como exemplo desta abordagem cita-se o livro que dialoga com o proposto por este trabalho, a relação entre uma obra literária e sua adaptação audiovisual. O livro é de Suely F. V. Flory e Lúcia C. M. de Miranda Moreira. *Uma leitura do trágico na minissérie Os Maias: a funcionalidade dos objetos na trama ficcional*. São Paulo: Arte & Ciência, 2006, em que as autoras abordam em sua análise, a importância e funcionalidade dos objetos como indiciadores dos rastros do trágico que marcam o romance e a adaptação televisiva. O livro transita entre a literatura e a televisão em *Os Maias*, tratando assim de questões do campo audiovisual e literário.

³⁹ O texto está publicado na revista: *Letras de Hoje*, 2012. V.47. (p. 365 a 371). Publicação associada ao Programa de Pós-graduação em Letras – PUC-RS. (Qualis A1).

compreendido pela massa, mas respeitando o espírito e a arte de Eça de Queirós (FLORY; MOREIRA, 2006, p.44).

Outro trabalho relevante sobre a minissérie global e que dialoga com este estudo, é o de Solange Wajnman e Maria Gabriela S.M.C. Marinho, intitulado: *Minisséries históricas e comunicação por objetos. Notas sobre os figurinos e cenários de “Primo Basílio” e “Os Maias”* (2011)⁴⁰, no qual por intermédio da teoria da materialidade⁴¹ o artigo investiga, analisa e contrapõe cenários e figurinos construídos para as minisséries históricas *O primo Basílio* (1988) e *Os Maias* (2001), ambas adaptadas da obra de Eça de Queirós e produzidas pela Rede Globo de Televisão. Segundo elas, com este artigo “Pretende-se pensar de que modo há a configuração, construção e materialização do universo ficcional para a televisão” e para tal chamam a atenção para a “produção de presença” presentes nas obras ligadas a ficção histórica, lançando mão dos conceitos de Gumbrecht, que segundo elas:

[...] observa que a julgar pelas práticas e fascínios do presente as técnicas de presentificação do passado tendem [...] a enfatizar a dimensão do espaço – pois só em exibição espacial conseguimos ter a ilusão de tocar objetos que associamos ao passado. Relaciona a introdução destas técnicas com a crescente popularidade dos museus, [...] podemos ainda acrescentar os filmes e minisséries históricas que têm a televisão e o cinema como suporte. Ora, a especificidade das ficções históricas em relação às demais é que a questão da narrativa dramatiza o passado cotejando-o com os fatos históricos e situa o telespectador em um nível de vivência especial, próxima do fascínio (WAJNMAN; RODRIGUES, 2011, p. 497-498).

Podemos notar por meio dos trabalhos até aqui expostos, que há algumas discussões a respeito da escrita de Eça e das adaptações de sua obra literária para televisão e cinema, sendo desenvolvidas no campo acadêmico. Entretanto as que abordam questões referentes a uma aproximação ao estilo da literatura de Eça de Queirós em *relação ao espaço e tempo no audiovisual*, e o modo como à equipe de realizadores compuseram os programas de efeitos para a fruição da minissérie e do filme: *O primo Basílio*, ainda não foram devidamente contempladas, por isso a realização de um trabalho que aborde estas comparações contribuiria para a fortuna crítica de Eça de Queirós e especialmente o romance, *O primo Basílio*, no Brasil.

⁴⁰ Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação - ANIMUS - Rev. Inter. de Com. Midiática, V.10. nº20, 2011. <http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/animus/article/view/4125> Acesso em 12 de janeiro de 2014. (Qualis B1). Apesar do Qualis não ser A, a temática tratada dialoga com o proposto pelo trabalho de doutoramento, e por isso, integra a pesquisa.

⁴¹ Sistematizada por Gumbrecht (1998), e levando em conta o trabalho de vários autores tais como McLuhan, Benjamin, Derrida entre outros, a teoria da materialidade é uma teoria que se faz em torno dessa reconstrução da materialidade. Trata-se de compreender como as condições materiais condicionam e colaboram para a emergência dos sentidos. (WAJNMAN; RODRIGUES, 2011, p. 497)

Abaixo citaremos em resumo as pesquisas acadêmicas em *stricto-sensu* desenvolvidas até o presente momento sobre *O primo Basílio* e suas transcodificações para televisão ou cinema, ou ainda sobre questões ligadas ao romance que vão ao encontro da proposta aqui apresentada. Lembrando que estas pesquisas foram selecionadas do banco de dados de teses e dissertações da Capes, referentes aos anos de 2000 a 2015.

Sobre a produção televisiva de *O primo Basílio*, objeto de estudo deste trabalho, há poucos materiais publicados. Listamos o artigo de Élica Luiza Paiva e Lúcia Correia Marques de Miranda Moreira: *O Primo Basílio: um estudo do processo de transcodificação da narrativa literária para a narrativa televisual*⁴², oriundo da dissertação defendida em 2006 na Universidade de Marília (UNIMAR), intitulada: *Da obra literária à minissérie televisiva: um estudo da transcodificação da decadência moral da personagem Luísa do romance O Primo Basílio de Eça de Queirós*, que aborda a temática e o processo de transposição desta narrativa audiovisual. Nestes trabalhos as autoras ressaltam as alternativas construídas na produção televisiva para retratar a derrocada moral da personagem Luísa.

Recentemente, Rosiane Silva de Souza, com o trabalho: *Quando a literatura bate à sua porta. O primo Basílio no texto e na tela*. Orientado no programa de pós-graduação, mestrado em Letras - PUC-RJ, 2013, resgata a discussão sobre a minissérie televisiva e seu texto fonte. Segundo a autora, o objetivo daquele trabalho foi fazer uma leitura comparativa entre as duas obras, o texto e sua transcodificação, levantando algumas questões: como a relação existente entre a literatura e a televisão, o papel do leitor e do telespectador, e a diferença entre cultura erudita e cultura de massa.

Quanto ao romance *O primo Basílio*, destaca-se a dissertação de Lucianne Michelle de Menezes - *Leitura e Sociedade: um estudo de O primo Basílio de Eça de Queirós*- defendida em 2010, no curso de Pós-graduação Letras, mestrado, na Universidade Federal de Sergipe (SE), no qual aborda o fenômeno da leitura como um indicador de fatos e comportamentos sociais evidenciando a partir da análise de personagens leitores, valores morais que segregam homens e mulheres, revelando assim regras de conduta típicas do século XIX, o que favoreceu a função de denúncia

⁴² Trabalho apresentado ao GT (Comunicações Científicas) de Jornalismo, do IX Congresso de Ciências da Comunicação da Região Nordeste, 2007.

social, coerente com a proposta realista de promover transformações nos costumes e mentalidades da sociedade burguesa.

Ainda no mesmo ano (2010), compõe o panorama de textos sobre o romance *O primo Basílio* a dissertação de Renata Aparecida de Freitas Araújo - *O primo Basílio: funcionalidade e ironia do espaço*- realizado no programa de Pós-graduação em Letras, mestrado – IBILCE – UNESP- São José do Rio Preto - SP. Este trabalho defendido dialoga com a temática dessa tese “espaço e tempo ficcional” em *O primo Basílio*, na medida em que propõe uma investigação do espaço no romance, o proposto é mostrar de que forma essa categoria rompe com o limite de meras descrições permeadas de detalhes e transforma-se num elemento de revelação e, conseqüentemente, de significativa importância para a construção do sentido dessa narrativa. Porém nesta tese como já salientado, propõe-se a ampliação desta proposta para uma discussão sobre o audiovisual.

O trabalho já citado de Raquel Trentin Oliveira, apresentado sob o título - *A configuração do espaço: uma abordagem de romances Queirosianos* - defendida em 2008, produzida no programa de Pós-graduação em Letras, doutorado, da Universidade Federal de Santa Maria, RS. Neste trabalho procurou-se estudar a configuração do espaço na narrativa, tomando como objetos de análise os romances: *O crime do padre Amaro (1875)*, *O primo Basílio (1878)* e *Os Maias (1888)*, de Eça de Queirós. O desenvolvimento do estudo recaiu sobre o estatuto ficcional do espaço no texto literário, a percepção do espaço e as funções que assume na estrutura e na semântica da narrativa.

Em relação ao espaço em Eça de Queirós relaciona-se a dissertação de mestrado defendida em 2008 por Claudia Barbieri, intitulada: *Arquitetura de palavras- Espaço e espacialidade em A Capital! De Eça de Queirós*, pertencente à área de Estudos Literários do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de São Paulo - UNESP em Araraquara- SP. Neste trabalho intensifica-se a relação gerada entre o espaço representacional (casa, rua, quarto) e a espacialidade presentes no romance queirosiano - *A Capital!*

Estes últimos estudos tratam do espaço ficcional na obra escrita de Eça de Queirós, abordando a relevância desta categoria para melhor compreensão do conjunto da obra deste importante escritor do Realismo-Naturalismo português, porém limitam-se apenas ao espaço romanescos. A proposta por nosso estudo é a de trazer

esta discussão para o campo do audiovisual. O espaço e tempo ficcionais nas produções do cinema e da televisão.

Sobre *O primo Basílio* e sua transposição para o cenário fílmico, recorro ao trabalho defendido por mim em 2010 pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), intitulado - *Da palavra escrita à linguagem audiovisual: O primo Basílio e sua adaptação fílmica*- no qual analisei comparativamente a adaptação audiovisual brasileira do romance português *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, presente no filme dirigido por Daniel Filho (2007), juntamente com o seu respectivo romance. O foco recaiu na transcodificação da obra literária para a linguagem audiovisual, pontuando os elementos de convergências e divergências entre a obra audiovisual e o romance, e, suas respectivas linguagens, no que se refere especialmente, na reelaboração de mecanismos para ajustar a história, ou até mesmo transportá-la do livro para tela.

Soma-se ao estudo da transcodificação de *O primo Basílio* para linguagem fílmica a dissertação de Eva Cristina Francisco, intitulada: *O primo Basílio: Da narrativa literária à fílmica, defendido* em 2010, pela Universidade de Marília (UNIMAR). Neste propõe-se uma análise comparativa entre o romance *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, e sua adaptação para o cinema. O trabalho procurou ressaltar a relação entre literatura e cinema; a adaptação do texto literário pelo roteiro cinematográfico e os aspectos técnicos da linguagem cinematográfica, demonstrando que os gêneros não se repelem, mas se aproximam, ampliando as possibilidades de leituras significativas das obras.

No campo do audiovisual há trabalhos que tratam de outros romances de Eça: *O crime do padre Amaro*, por exemplo: Podemos citar o de Tania Regina Montanha Toledo Scoparo. *O crime do padre Amaro: do romance ao filme*, defendido em 2008 na Universidade de Marília – (UNIMAR), no qual a autora procura realizar um estudo semiótico entre as linguagens midiáticas, estruturado por uma análise comparativa entre o romance *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós, e sua adaptação para o cinema. Levantaram-se questões que englobaram a relação entre literatura e cinema; a adaptação do texto literário pelo roteiro cinematográfico; os aspectos técnicos da linguagem cinematográfica (enquadramento, movimentos da câmera, focalização, diálogos, trilha sonora, etc.), procurando evidenciar o modo como a linguagem literária e seus recursos narrativos foram transpostos para o cinema.

Soma-se também o trabalho de Raquel Alves Franco: *Literatura e cinema no universo queirosiano: Duas adaptações cinematográficas de O crime do Padre Amaro*, proposta na Universidade Federal Fluminense, mestrado em Letras, 2009, no qual defende-se o estudo de duas adaptações para o cinema do romance *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós por meio do exame de cenas, consideradas em seu estudo como emblemáticas no sentido de expressarem aspectos fundamentais do caráter da personagem: Padre Amaro, evidenciando o processo de desumanização desta *persona* ficcional nas construções audiovisuais.

Em 2012, a tese: *Os episódios da vida romântica: Maria Adelaide Amaral e Eça de Queirós na minissérie “Os Maias”*, defendida por Kyldes Batista Vicente, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas, da Universidade Federal da Bahia, tratou de pontuar a aproximação entre a produção audiovisual de *Os Maias*, operada por Maria Adelaide Amaral e Luiz Fernando Carvalho, na qual, apresentou aproximações com o estilo de Eça de Queirós no que se referiu à condução da narrativa, o modo como a história foi contada, o cuidado com a música, à apresentação dos presságios e indícios. Priorizou-se, neste trabalho, a análise dos recursos pelos quais foi possível à equipe de realizadores, por meio de criação e estratégias a composição de programas de efeitos, executarem a aproximação da minissérie ao texto queirosiano, sem deixar de imprimir marcas autorais no produto realizado.

Estes estudos comprovam a relevância dos estudos acerca da produção de Eça de Queirós, porém o papel do espaço e tempo, tão proeminente na linguagem audiovisual, e na escrita de Eça ainda não foi tão bem explorado. Por isso falta ainda um estudo sobre a construção e o funcionamento espaciotemporal na estrutura e na semântica das narrativas audiovisuais de *O primo Basílio*, para o cinema e para televisão, a fim de compreender as opções de leitura que a equipe de realizadores atribuiu a estas novas produções; delimitando quais foram suas implicações ideológicas, culturais e simbólicas que dialogaram com a configuração da obra matriz. Já que como afirma Osman Lins: “Para aferição do espaço levamos a nossa experiência de mundo para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se certo conhecimento de arte narrativa” (LINS, 1976, p. 97). Afinal é o conhecimento de mundo dos realizadores que deslocará este texto tipicamente português para enredar as duas produções audiovisuais brasileiras.

O diretor destas duas produções audiovisuais, Daniel Filho, nos extras que compõe o material da minissérie relançada em formato de DVD, ressaltou sobre as dificuldades de se filmar o espaço, o tempo e a geografia de algo que ele não conhecia muito bem, pois segundo ele, “a história se passa em Portugal. Íamos fazer uma coisa que não era passada em nosso território, não era passada onde a gente conhecia profundamente, que é o nosso Brasil”⁴³. Porém, ao realizar as duas adaptações, a questão de autoria e vivência do diretor apresentou alternativas para este deslocamento. A este respeito, reafirma-se o proposto por Ozíris Borges Filho, em *Poéticas do Espaço Literário*, 2009, no qual aponta que: “O artista, mesmo que inconscientemente, está imerso no caldo cultural da sociedade em que foi criado, assim não há como, ao produzir sua obra, escapar de algumas simbologias que lhe impregnam a formação cultural” (FILHO, 2009, p. 173).

Além do mais, vale ressaltar esta leitura, pois ao audiovisual é somado em sua forma de expressão técnicas e procedimentos de enquadramentos, montagem, planos, todos esses elementos que são intrínsecos a sua linguagem do cinema e televisão e conotam elementos de autoria e intencionalidade advindas da orientação do diretor, no qual as categorias referentes ao espaço e o tempo se intensificam. Sobre este prisma, André Gaudreault e François Jost, em: *A narrativa cinematográfica* (2009), pontuam a presença da categoria espaço nas narrativas fílmicas. Segundo eles: “Ele [o espaço] é, em quase todas às vezes, representado. As informações narrativas relativas às coordenadas espaciais são conseqüentemente, seja qual for o enquadramento privilegiado, fornecidas em abundância” (2009, p. 52). Para solidificar esta perspectiva, recorre-se ao que afirmou Cristian Metz, lido e revalidado por Robert Stam, ao discutir sobre as possibilidades dos planos e movimentos propiciados pela linguagem cinematográfica:

Os planos são numericamente infinitos, ao contrário das palavras (tendo em vista que, a princípio o léxico é finito) [...], os planos são criação do cineasta, ao contrário das palavras (pré-existentes no léxico) [...]; o plano oferece uma enorme quantidade de informação e riqueza semiótica. [...] (METZ *apud* STAM, 2003, p. 125)

Assim, ao tratarmos da transcodificação da literatura para linguagem audiovisual, nos referimos ao inevitável processo interpretativo e transformador que essa passagem implica, principalmente nas linguagens do cinema e da televisão que procuram neste processo um diálogo com as experiências descritas pelo universo

⁴³ FILHO, *O PRIMO BASÍLIO*/MINISSÉRIE/ENTREVISTAS, 2007.

literário na construção de seu “mundo possível” ou “modelizante” presentes no romance, no qual as categorias de tempo e espaço se visibilizam em uma cadeia de eventos e na corporização das personagens que os sofrem ou provocam. Vejamos como Luísa é construída pela ação do tempo e do espaço nas obras em estudo.

2.3 Luísa e a clausura: em um espaço e tempo modelizante

Robert Stam (2008), ao fazer um percurso sobre as obras quixotescas na literatura, lança mão da análise de *Madame Bovary* (1857), de Flaubert, pontuando que esta seria a versão feminina de Dom Quixote⁴⁴. Caminhando nessa esteira, este trabalho lê *O primo Basílio* como obra que pertence a esse ramo da literatura, pois se tem na personagem Luísa o reverbera do *ethos* quixotesco, já que, assim como Emma e Dom Quixote, contém em sua essência uma trajetória que permeia o desencantamento, presente na percepção da inadequação radical entre a vida e o escapismo para a literatura, no qual traçam para si um ser e estar no mundo, de acordo com o modelo estabelecido pelos escritores de algumas heroínas românticas presentes nos diversos romances consumidos por essas personagens (STAM, 2008, p.193-198).

Porém, diferente dos sonhos vividos pelos heróis românticos, esses leitores fantasiosos carregam consigo um curso de decadência tanto física quanto moral, perpassando por questões que permeiam a busca por mais liberdade vivenciado pela procura da ampliação de seu espaço físico, social e cultural, direcionando às vezes neste percurso trilhas que se afunilam para infidelidade, endividamento, suicídio, a morte por culpa, assassinatos, humilhação, dentre outros percalços.

A personagem Luísa, emparedada por sua condição histórica, busca na ficção romântica uma forma de devaneio, e de preenchimento da exclusão e do silêncio a que estava condenada toda mulher burguesa oitocentista. Moldada de acordo com seu período histórico e educada somente para contrair matrimônio como forma de legitimação social, a personagem aprende por meio dos livros a sonhar, a ocupar um espaço, que só lhe era permitido por meio do uso da imaginação; explica-se, assim,

⁴⁴ Madame Bovary adere ao que Harry Levin chama de fórmula cervantina de desencantamento sistemático. *Esta fórmula dita que o protagonista, alimentado por sonhos literários, que vê o mundo através de um prisma deformado de idealização livresca, desaponta-se ao descobrir que a vida real não corresponde às expectativas inspiradas pelos livros. O mundo tridimensional acaba se revelando mais cruel e impiedoso do que a literatura sugeriria* (STAM, 2008, p. 194).

sua compulsão pela literatura romântica, mecanismo este que lhe propicia o vislumbre para um possível espaço além.

É esta imaginação a responsável por parecer real a ficção que lhe vinha das páginas dos livros dos romances que lia, e só por meio deste recurso que a esposa do engenheiro de minas teve a possibilidade de conhecer, apenas em seus sonhos, os lugares mais remotos que não lhe eram permitidos. Pelos livros, Luísa teve acesso às cidades e às paisagens limitadas pela sua condição de mulher, uma vez que a jovem era sofredora da condição claustrofóbica definida para a esposa burguesa daquela sociedade em que fora criada. Para este tipo de leitor, este ato

[...] se desterritorializa, oscilando em um não-lugar entre o que inventa e o que modifica. Ora efetivamente, como o caçador na floresta, ele tem o escrito à vista, descobre uma pista, ri, faz “golpes”, ou então, como jogador, deixa-se prender aí. Ora perde aí as seguranças fictícias da realidade: suas fugas o exilam das certezas que colocam o eu no tabuleiro social [...] (CERTEAU, 1998, p. 268)

Michel de Certeau, em *A invenção do Cotidiano: artes de fazer* (1998), comenta sobre a alienação social e a impertinente ausência, ao referir-se a um grupo de leitoras que condicionado ao seu contexto histórico, foi moldado a perceber a leitura como atividade exclusivamente passiva, transformado pelas práticas sociais no binômio leitura/consumo. Esta prática foi incentivada pela Educação burguesa do século XIX, representados pelas instituições formadoras: Igreja e Família⁴⁵, que determinavam o comportamento, o grau de envolvimento e a indicação de leitura presentes na educação feminina pontuada pela exclusividade de determinados textos a este público.

Desse modo, a conjunção desta estratificação social e das operações poéticas, ou seja, da construção do texto por seu praticante, atuaria para confirmar às leitoras àquela informação ditada pelos valores burgueses então dominantes, e assim este público seria “moldado pelo escrito (verbal ou icônico), torn[ando]-se semelhante ao que recebe, enfim, deix[ando]-se imprimir pelo texto e como o texto que lhe é imposto”

⁴⁵ No periódico *As Farpas* de março de 1872, Eça de Queirós ressaltava os problemas da educação religiosa e instrucional da mulher em Portugal, pontuando que: *Ao par d’esta educação profana – que educação moral? O catecismo e a doutrina. É a educação religiosa. Faz-se assim: a pequerrucha aprende a resignar-se, a ajoelhar com gravidade e recitar o Padre Nosso. Depois seguidamente, mistério a mistério, todas as orações da cartilha. Esta doutrina desde pequerrucha, correntemente, de cor, como a tabuada [...] sem ideia, sem fé, sem compreensão [...]. Nenhuma mulher percebe, compreende, a página mais simples e mais facilmente acessível ao sentimento ou ao entendimento [...] porque, tomada como um hábito de recitação, uma fórmula trivial que se repete de joelhos, um costume, está na memória como a toada matinal, mas não existe no espírito.* (QUEIRÓS; ORTIGÃO, 1872, p. 61-62).

(CERTEAU, 1998, p. 261), havendo desse modo, uma hierarquia estratificada de estruturas significantes, que ditavam o que deveria ser percebido e interpretado enquanto membro social feminino.

A Luísa era permitido apenas reproduzir os modelos culturais hierarquizantes elaborados pelos manipuladores da linguagem porque não cabia a mulher oitocentista o direito à linguagem, ou a expressão, já que a personalidade desejada no século XIX reunia “três termos essenciais que deveriam vir equilibrados: o indivíduo deveria manter unidade entre o impulso e a aparência, deveria ter autoconsciência a respeito dos sentimentos e encarar a espontaneidade como anormalidade” (FIGUEIREDO, 2011, p. 27). Assim, a única fuga de Luísa era a leitura romântica, efetivando, assim, este movimento cíclico de educação e comportamento articulados pelas formas culturais do período.

Constam em suas referências de leitura, os volumes da *Biblioteca das damas*: “Foi com duas lágrimas a tremer-lhe nas pálpebras que acabou as páginas da Dama das Camélias” (QUEIRÓS, 1997, p. 18). Estes livros, e por consequência seus devaneios, eram os principais e quase que exclusivos recursos, como já salientado, para livrar-se do tédio e ócio de sua rotina de esposa burguesa. Eles não passam para a personagem de subterfúgios, de um recurso a que obrigam as horas vazias que a educação feminina, o casamento, o lar burguês e depois a partida de Jorge, o marido, para o Alentejo, fez aumentar: “Estava tão farta de estar só! Aborrecia-se tanto! De manhã, ainda tinha os arranjos, a costura, algum romance [...]” (QUEIRÓS, 1997, p. 57).

Além de romances, a personagem usufruía da leitura de jornais, de algumas árias, especificamente as óperas mais românticas e passeava por elas, acreditando um dia, poder vivenciar as experiências presentes nesses escritos: “os leitores são viajantes; circulam nas terras alheias, nômades caçando por conta própria através dos campos que não escreveram, arrebatando os bens do Egito para usufruí-los” (CERTEAU, 1998, p.270). Como salientado, Luísa preferia a ficção à realidade, e era influenciada pelos romances que lia. Adorava Walter Scott, por quem se entusiasmara aos dezoito anos, Soares de Passos, cujas obras cantava ao anoitecer e a Paul Feval, a quem recorreu em seu imaginário para idealizar o local de encontro com o amante: o Paraíso. O estilo literário recorrente de Luísa, e as possibilidades e encantos por eles ofertados, misturam-se à consciência da personagem, agregam-lhe

sensações e falsas experiências, contribuindo de certa forma para uma noção de pertencimento e integração com aquela ficção, da qual acreditava fazer parte:

Em solteira, aos dezoitos anos, entusiasmara-se por Walter Scott e pela Escócia; desejara então viver num daqueles castelos escoceses, que têm sobre as ogivas os brasões do clã, mobiliados com arcas góticas e troféus de armas, forrados de largas tapeçarias, onde estão bordadas legendas heroicas [...]. Mas agora era o moderno que a cativava: Paris, as suas mobílias, as suas sentimentalidades. [...] Havia uma semana que se interessava por Margarida Gautier; o seu amor infeliz dava-lhe uma melancolia enevoada; via-a alta e magra, com o seu longo xale de caxemira, os olhos negros cheios de avidez da paixão e dos ardores da tísica; e todo aquele destino se agitava, como numa música triste, com ceias, noites delirantes, aflições de dinheiro, e dias de melancolia no fundo de um cupê quando nas avenidas do *Bois*, sob um céu pardo e elegante, silenciosamente caem as primeiras neves (QUEIRÓS, 1997, p.18)

A plasticidade de escrita de Eça, no uso de um estilo que mescla a descrição do narrador em seu distanciamento ao comentar sobre as opções de leitura de Luísa, e ora a aproximação deste em relatar os relances de consciência propiciados por estas mesmas leituras, agregam a valorização e a importância destas leituras para evasão e estruturação desta personagem. Eça associa a sua descrição alguns eixos do Romantismo: o amor como forma de *phatos* e o uso da natureza e a ambientação desta como reflexo dos sentimentos das personagens, de forma que se evidencie a formação cultural dispensada a mulher neste período: Romantismo.

Ao abordarmos os escritos de Eça podemos relacioná-lo à crítica social levantada por esse escritor, que procurava tecer, ideologicamente, uma recriminação ao ideal do Movimento Romântico, inferindo especialmente uma forte censura à educação feminina que, de acordo com o Romantismo, visava à exclusão das mulheres na vida social, econômica e política do país. Anos antes da publicação de *O primo Basílio*, numa conferência no Casino Lisbonense em 1871, Eça já estruturava sua fidelidade a um movimento de reforma literária, que excluía o movimento Romântico:

É a negação da arte pela arte; é a proscrição do convencional, do enfático e do piegas. É a abolição da retórica considerada como arte de promover a comoção usando a inchação do período, da epilepsia da palavra, da congestão dos tropos. É a análise com o fito na verdade absoluta. – Por outro lado, o Realismo é uma reação contra o Romantismo: o Romantismo era a apoteose do sentimento; – o Realismo é a anatomia do caráter. É a crítica do homem. É a arte que nos pinta a nossos próprios olhos – para condenar o que houve de mal na nossa sociedade (QUEIRÓS *apud* SARAIVA; LOPES, 1974, p. 960).

E foi lançando mão da crítica, de uma visão ácida e corrosiva, por meio do movimento Realista, procurando aproximar-se daquilo que o escritor entendia serem

as “responsabilidades sociais da arte” (REIS, 2001, p.14), fazendo uma crítica de comportamentos e costumes individuais, sociais e culturais, que Eça de Queirós propôs, por meio de seus escritos, à transformação de uma sociedade a seu ver ignóbil e descrita por Ramalho Ortigão como banal, em algo interessante, que aproximou o universo romanesco queirosiano de outras linguagens e suportes, como é o caso do cinema e da televisão, por meio *das adaptações audiovisuais de suas obras*.

As duas adaptações audiovisuais (minissérie (1988) e filme (2007)) de *O primo Basílio* não enfatizam a clausura e a crítica ao Movimento Romântico que a personagem vivencia no livro. Há uma exclusão do feminino da vida social, política, muitas vezes externadas por Leopoldina/Leonor em seu discurso e nas conversas de Jorge, quando este pede a Sebastião que cuide de Luísa, por exemplo, porém ela não é tão intensa quanto à explorada pelo romance. Luísa é encenada costurando, lendo, desempenhando o papel social destinado ao feminino, mas não com o rigor exigido pelo século XIX, como já salientado.

Quanto ao uso da literatura como forma de escapismo, ou da alusão literária que formulava a consciência e sensações da personagem, formulando para ela as múltiplas facetas de uma Luísa (sofrimento pelo final triste de um romance, a alegria de conhecer, mesmo que por meio de sua imaginação, lugares novos e exóticos, encantamento com amores possíveis e impossíveis), como sugere a leitura do romance, as duas adaptações audiovisuais não correspondem, e em nenhum momento procuram evidenciar esta vertente, pois ao praticar o ato da leitura nas adaptações audiovisuais, a personagem é concebida de forma homogênea, não há uma transformação de Luísa ou a caracterização do envolvimento desta personagem com o que está lendo, nas adaptações ela apenas executa a dinâmica do ler.

Iuri Lotman, em *A estrutura do texto artístico*, (1978), ao tratar da composição artística ressalta a importância dos modelos de cultura e do período histórico em que as obras de arte se inserem. De acordo com seu posicionamento toda composição artística teria em si uma capacidade intrínseca, de se articular por meio de um sistema modelizante articulando seu formato para a estruturação do seu espaço composicional (p. 349-352). O que este autor nomeia por espaço é o produto do processo de modelização de uma modelização, ou seja, a versão que resulta da estruturação de um mundo outro, secundário (neste trabalho, o universo espacial das peças

audiovisuais e do texto escrito), a partir de um primário: a realidade e o contexto histórico-social do período de produção de cada obra.

Cabe ressaltar que é esta capacidade dos textos artísticos de se referirem não apenas ao seu universo restrito, mas de dialogarem com o todo do cotidiano e os mais variados modelos culturais que possibilitam a ressignificação de cada obra e a ampliação do potencial simbólico no momento de sua elaboração. Caminhando nesta esteira e complementando o posicionamento de Lotman, este trabalho resalta a importância do aparato histórico e a sua relação com uma “realidade primaria” apresentados pelo viés de Georg Luckács, em *Narrar e Descrever*, o qual traz a assertiva de que “não existe maestria separada e independente de condições sociais e pessoais que sejam adversas a uma rica, vivida e ampla reprodução da realidade objetiva” (LUCKÁCS, 1968, p. 59).

Por meio desta perspectiva tem-se a confirmação de que nos palcos do teatro, nas fronteiras entre as telas do cinema e televisão, no quadro do painel, nas páginas de um romance, e em qualquer outra produção artística, a ideia de que apesar de estarem conectadas por meio de um campo limitado, todas estas produções teriam a capacidade intrínseca de abordarem, agregadas ao seu contexto histórico e uma realidade objetiva, o todo universal; assim sendo, o espaço nas artes, encaminha-se para o conceito de que apesar de estruturar-se como “especialmente limitada, a obra de arte representa[ria] o modelo de um mundo ilimitado” (LOTMAN, 1978, p.349); como argumento, tem-se a afirmação de que:

Modelizando um objeto ilimitado (a realidade) pelos meios de um texto finito, a obra de arte substitui pelo seu próprio espaço não uma parte (de preferência, não apenas uma parte) da vida representada, mas também toda essa vida no seu conjunto. Cada texto separado modela simultaneamente um objeto particular e um objeto universal (LOTMAN, 1978, p.350)

Desse modo, a ligação quixotesca da personagem Luísa, e o espaço e tempo tanto físico e histórico-cultural a ela destinados, apesar de serem objetos restritos ao enredo e formação composicional desta personagem, transcendem o romance, permitindo-lhe dialogar com as demais personagens, ficcionais ou não, que de algum modo compartilham destes mesmos comportamentos e enlaces sociais. Seu destino na narrativa pode ser apresentado em analogia ao destino de qualquer mulher, de uma época definida, inserida em um meio social também pré-definido, como era o caso bem contornado da Lisboa do século XIX. Assim, seguindo na esteira de Lotman (1978), podemos assinalar que “se o princípio d[e] [um] texto está ligado em certo grau

à modelização da causa, o fim então dinamiza a marca do objetivo” (1978, p.355). Desse modo, a personagem personificou por meio de sua trama, uma geração de mulheres que travou uma luta silenciosa pela sobrevivência de seus desejos mais íntimos dentro das paredes fortificadas da morada burguesa oitocentista. Esta estruturação permite ao leitor a possibilidade de apreensão por meio da trajetória desta personagem e do espaço por ela ocupado, de todo o aparato e a referencialidade histórico-social do período nela representado.

Nesse sentido, as categorias de espaço e tempo do romance *O primo Basílio*, que são, a partir do deslocamento de suporte e de novas linguagens, redimensionadas para a televisão e para o cinema, suscitam novos olhares e estudos para pontuar quais efeitos, recursos e elementos lançados pelas novas produções possibilitariam um diálogo, resgate ou aproximação desta “visão crítica e corrosiva” presentes nos textos de Eça.

Viu-se que por parte das adaptações audiovisuais não houve uma preocupação em se manter a rigidez e a clausura vivenciados pela personagem Luísa em seu contexto histórico-social. Ressalta-se para tal, o fato de adaptação em minissérie ser produzida 110 anos depois da publicação do original, em país e suporte diferentes. Há a busca por equivalências e diálogos com o texto fonte, ainda mais por se tratar de uma produção de época com indícios e marcações referentes ao século XIX, porém no tocante à ideologia deste reconfigurado *O primo Basílio*, os processos de atualização e reconfiguração de certos temas e estratégias, tornam-se desproporcional a total clausura e anulação da personagem. Assim, com a modificação da linguagem audiovisual, a personagem adquire uma relativa “independência e voz” que lhe propicia uma maior mobilidade.

A mesma leitura se aplica à adaptação fílmica. O diretor Daniel Filho procurou situar a narrativa no final dos anos de 1950, por atribuir àquela sociedade um período de maior controle e incentivo à tradição e aos valores patriarcais. Porém, a clausura feminina e o escapismo para o livro foram redimensionados para aspectos comportamentais dos anos de 1958, no qual a mulher ainda continua em casa, mas com a presença da programação televisiva no cotidiano burguês.

2.4 *O primo Basílio* e o tempo da memória e da ocasião

Em termos de cinema e televisão, a questão é: quais seriam os recursos audiovisuais ideais para estabelecerem a noção espacial e temporal presentes no romance, assim como as denúncias e críticas feitas por Eça em *O primo Basílio*? Essas duas produções audiovisuais se propõem a preservar ou não estas categorias narrativas? Procuram equivalências ou se opõem ao texto? Lançam mão de quais recursos para extrair da palavra, a iconicidade da imagem, articulados ao som e movimento, tão marcantes nos veículos audiovisuais?

Ao se pensar em um percurso de respostas possíveis para tal questionamento, às alternativas se alteram: evocações verbais por parte das personagens; momentos em narração *voice-over* para ressaltar a escrita e a perfeição dos tempos verbais do romance; o uso de plano-sequência que aborde as noções ligadas ao tempo cronológico, psicológico, articulados por meio de pequenas cenas mostrando determinadas trajetórias que exemplifiquem as questões referentes a este tempo e todos os aspectos do espaço. Estas são alternativas e alguns recursos usuais oriundos da linguagem audiovisual que conseguiriam deslocar a linguagem escrita de Eça para o campo do audiovisual. Isto porque o texto queirosiano é composto pelo detalhismo agregando em si qualidades visuais, descritivas, muito próximas as presentes no cinema e na televisão.

Robert Stam (2008) assinala em, *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação* (2008), um olhar cinematográfico presente em algumas obras da literatura que foram recuperadas e redirecionadas para as telas do cinema. Como exemplo, o autor parte da análise de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, apontando que: “o romance de Flaubert é protocinematográfico” (2008, p.197). Para que um texto literário adquira a conotação de protocinematográfico, pelo viés cunhado por Stam, deve-se notar a semelhança deste texto a um roteiro de cinema, isto é, que nele esteja presente algumas características e elementos intrínsecos à arte cinematográfica, o que privilegiaria, desse modo, o diálogo entre as correspondentes linguagens.

Por essa perspectiva pode-se ler a linguagem e estrutura presente em *O primo Basílio*, como protocinematográfica. Em Eça, mais precisamente em *O primo Basílio* (1878), a absolutização do estilo converge este texto naquilo a que Robert Stam (2008) denominou por “romance protocinematográfico”, em vista de suas qualidades

roteirísticas que, pelo nosso viés, parecem indicar movimentos de câmera, angulações, planos, modulações de voz, estratificações de som e outras características presentes na sétima arte. Tal leitura é possível, pois o romance contém elementos em sua própria estrutura que o aproximam da linguagem audiovisual e/ou cinematográfica. Contribui para esse processo os detalhismos e os pormenores, presentes nos escritos de Eça, somados à precisão de suas cenas, assim como a justaposição de planos e enquadramentos que corroboram para sua concretização na linguagem cinematográfica.

Eis aqui a descrição de uma tarde quente, vista por Luísa a partir da sala de sua casa, logo no início da narrativa, momento que ela e Jorge conversam sobre a partida do engenheiro de minas para o Alentejo.

[...] bebeu um gole de chá, levantou-se, foi abrir uma das portadas da janela. — Oh! Jorge, que calor que lá vai fora, Santo Deus! — Batia as pálpebras sob a radiação da luz crua e branca.

A sala, nas traseiras da casa, dava para um terreno vago, cercado de um tabuado baixo, cheio de ervas altas e de uma vegetação de acaso; **aqui, ali**, naquela verdura crestada do verão, largas pedras faiscavam, batidas do sol perpendicular; e uma velha figueira brava, isolada no meio do terreno, estendia a sua grossa folhagem imóvel, que, na brancura da luz, tinha os tons escuros do bronze. **Para além** eram as traseiras de outras casas, com varandas, roupas secando em canas, muros brancos de quintais, árvores esguias. Uma vaga poeira embaciava, tornava espesso o ar luminoso (QUEIRÓS, 1997, p. 15 [grifos nossos]).

O autor de maneira direta, fornece a partir desta cena elementos que sugerem dicas composicionais e sensoriais da paisagem e de Luísa, situados em um mundo ficcional que se concretiza por uma riqueza conotativa de imagens que são habilmente construídas por meio da espacialidade. A descrição detalhada, as experiências provocadas, o plano e enquadramento da cena lançados, parecem sugerir a multiplicidade de espaços que vão se completando neste quadro. Soma-se a estes detalhes a noção de profundidade que esta escrita visual acarreta. O uso dos advérbios “*aqui, ali*” pontuam as noções de primeiro e segundo planos, a indicação “*para além*” sugere o plano de fundo da cena, tudo intensificado pela iluminação que Eça de Queirós agrega àquele ambiente, que se reverbera e modifica aquela atmosfera. O brilho das pedras com o intenso do sol na perpendicular, uma velha árvore grande sozinha, os diferentes tons de bronze oriundos da folhagem rasteira, elementos estes articulados por planos, cores e perspectivas, que poderiam ser lançadas pelos futuros adaptadores e reproduzidos na linguagem audiovisual.

Essas interrelações favorecem o diálogo constante entre cinema e televisão, favorecendo à literatura como substrato para suas produções, pois a arte da escrita carrega consigo uma possibilidade criativa de um “mundo próprio”, no qual tempo e espaço se concretizam em sequências de eventos e imagens, como citados no fragmento acima. Essa capacidade inventiva despertou e ainda desperta o fascínio e o constante diálogo entre sétima arte e a televisão, com os textos literários. Para Brian McFarlane: “existe, parece, uma necessidade imperativa de corporizar os conceitos verbais na concretude da percepção” (1996, p. 08), que reitera este desejo de transposição semiótica dos textos literários.

O universo diegético queirosiano está repleto de elementos que corroboram para esta transposição, a contar: o estilo de escrita visual do autor, variedade temática, personagens marcantes, a atualidade e a legitimidade cultural de sua obra com enredos complexos que facilitam o interesse para qualquer forma de adaptação. Como grande observador de sua realidade, Eça de Queirós conseguia abordar assuntos sérios, canalizando seu olhar para uma vertente crítica, porém vale-se de uma habilidade irônica e descritiva para dar leveza aos seus textos. Neste ponto, verifica-se que a prosa queirosiana fornece ao seu leitor uma série de ângulos de visão, acentuando o caráter imagético e a ligação com as artes audiovisuais. Ao abordar a atualidade e interesse atuais na obra de Eça de Queirós, Izabel Lima, em *Retratos de Eça*, comenta:

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

Em *O primo Basílio*, texto de Eça que mais vezes foi transposto para linguagem audiovisual, a relação entre a precisão da palavra e sua configuração em imagem se intensifica. O desencadeamento da narrativa desenrola-se a partir das personagens já casadas Jorge e Luísa, de modo que o passado de ambos vai sendo revelado aos poucos com o auxílio de objetos, retratos e móveis. Nesta perspectiva, podemos associar as relações entre as categorias de espaço e tempo do romance e suas produções audiovisuais, pois é o tempo, segundo Benedito Nunes, que “organiza

numa ordem interna, sucessiva, percepções quaisquer, mesmo as já estruturadas pelo espaço numa ordem exterior e coextensiva” (NUNES, 1992, p. 344). Esta organização regida pelo tempo e atrelada ao espaço é um recurso presente em Eça de Queirós e também nas adaptações de sua obra para o audiovisual.

As produções veiculadas tanto no cinema, quanto na televisão, recuperam esta articulação entre cenários, planos, enquadramentos, objetos e detalhes pormenorizados, para explicar ou conduzir o leitor/telespectador à compreensão da cena, e a configuração do tempo e do espaço na narrativa. Eis a primeira vez que Luísa, depois de casada, encontra Basílio em sua casa:

— A senhora D^a Luísa está em casa?

— A senhora vai sair — disse ela olhando-o muito. — Faz favor de dizer quem é?

O indivíduo sorriu.

— Diga-lhe que é um sujeito para um negócio. Um negócio de minas.

Luísa, diante do toucador, já de chapéu, metia numa casa do corpete dois botões de rosa-chá.

— Um negócio! — disse muito surpreendida. — Deve ser algum recado para o Sr. Jorge, decerto! Mande entrar. Que espécie de homem é?

— Um janota!

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 escarlate. Tinha-o reconhecido logo. Era o primo Basílio.

Houve um *shake-hands* demorado, um pouco trêmulo. Estavam ambos calados: — ela com todo o sangue no rosto, um sorriso vago; ele fitando-a muito, com um olhar admirado. Mas as palavras, as perguntas vieram logo, muito precipitadamente: — Quando tinha ele chegado? Se sabia que ele estava em Lisboa? Como soubera a morada dela?

— Como tu estás mudada, Santo Deus!

— Velha.

— Bonita!

— Ora!

E ele, que tinha feito? Demorava-se?

Foi abrir uma janela, dar uma luz larga, mais clara. Sentaram-se. Ele no sofá muito languidamente; ela ao pé, pousada de leve à beira de uma poltrona, toda nervosa (QUEIRÓS, 1997, p. 61).

A distribuição espaciotemporal da cena, e os elementos a ela relacionados estabelecem à leitura deste fragmento a associação com um possível roteiro de um filme. Os enquadramentos, ângulos, planos⁴⁶, atribuídos à Luísa: que se arruma em frente ao espelho, ao quase recuar quando reconhece Basílio, a movimentação e nervosismo da jovem ao sentar-se ao lado do primo, apresentados pela escrita como em plano geral aberto, que sugere o posicionamento da personagem, suas feições, sentimentos, tudo se articulando como rubricas e indicações de cenas. Informações

⁴⁶ A definição de plano lançada pelo trabalho é a proposta por Ismael Xavier, que o pontua como cada tomada de cena, como uma espécie de um segmento contínuo da imagem.

somadas aos gestos articulados (calçar as luvas, dar duas pancadinhas na gravata), ao figurino (gravata de renda, luvas claras, corpete dois botões de rosa-chá), ao comportamento primeiro de Basílio, com tom irônico e brincalhão e o susto e a recomposição de Luísa ao saber quem a visitara, oferece ao possível adaptador indicações imagéticas para composição desta passagem. O diretor Daniel Filho, na produção em minissérie, aproveitará as orientações que Eça dispensa a esta cena.

Por esta perspectiva a escrita deste romance passa a ser uma espécie de “fotograma”⁴⁷ a ser decomposto e detalhado. Tem-se em destaque a visão do telespectador/ leitor, que neste trecho deleita-se de uma narração que parece guiá-lo pela cena, revelando todos os pormenores. O olhar propiciado por este tipo de narração possibilita aos espectadores percorrerem juntos: os cenários, os cômodos da casa, as intimidades, participando, desvendando as personagens e suas sensações, configurados por meio desta impressão de realidade, aliada a uma precisão semelhante à de um roteiro cinematográfico, assinalando com estes elementos, *O primo Basílio*, como um romance protocinematográfico.

Ao tratar da escrita do Movimento Realista, Tânia Pellegrini atribui à estética realista esta característica, a de um posicionamento de câmera, de um olhar cinematográfico:

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

Conforme sugere Pellegrini, o olhar direcional manifestado pela iconicidade da imagem, que o leitor, por meio da linguagem verbal do texto realista pode criar em sua imaginação, está presente na cena deste primeiro reencontro entre os primos. Cena esta, que pela estrutura narrativa e visual propiciada pelo viés protocinematográfico, contribui para releitura e marcação das relações entre espaço e tempo nas adaptações audiovisuais.

⁴⁷ Pela definição do *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* (2003), fotograma corresponde a uma imagem unitária de filme, tal como registrada sobre a película; “[...] há, em regra geral, e desde a padronização do cinema falado, 24 fotogramas por segundo de filme. Cada fotograma é uma fotografia tirada a uma velocidade relativamente lenta correspondendo ao tempo de exposição da película”. (AUMONT; MARIE, 2003, p. 136). Assim, a descrição precisa e minuciosa contribuía para demarcação e fluidez do espaço e tempo no romance.

Esta relação espaciotemporal lança-se de forma expressiva na adaptação audiovisual televisiva, pois o passado de Luísa literalmente, “bate à sua porta”, retorna; a surpreende. As feições da personagem, assim como seu comportamento, denunciam ainda haver sentimentos não resolvidos entre o casal de primos. Nota-se, pelo desenrolar da ação, que o índice temporal: passado, e por consequente a memória, trazem à Luísa algumas das recordações que vivenciara com Basílio.

Com base no senso comum, entende-se que a questão temporal desdobra-se em intervalos cronológicos aos quais nomeamos por: presente, passado e futuro; e, que as experiências vivenciadas por qualquer indivíduo poderão lhe acompanhar e surpreender a qualquer momento de sua vida. Santo Agostinho, em *XI Livro de suas Confissões* (2004), problematiza as experiências vividas a partir do tempo, e a complexidade de sua definição. Seus apontamentos questionam a presença de um tempo passado e outro futuro na estruturação do tempo presente, pois somente este último poderia ser mensurável. O futuro ainda não existe, o passado já deixou de existir e o presente somente existe tornando-se passado.

Porém, atrevo-me a declarar, sem receio de contestação, que se nada sobreviesse, não haveria o tempo futuro, e se agora nada houvesse, não existiria o tempo presente. De que modo existem aqueles dois tempos – o passado e o futuro -, se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? (SANTO AGOSTINHO, 2004, p. 322)

Para Santo Agostinho, não seria correto afirmar a presença de três medições de tempo: passado, presente e futuro, pois o que teríamos para tal aferição não seriam as categorias de tempo, mas sim modalidades temporais. E estas modalidades unidas contribuiriam para estruturação de um tempo presente, um tempo vivenciado. Somadas, todas as modalidades temporais estariam convertidas para formação de um tríplice presente, cujo conceito seria na verdade o presente das coisas futuras, passadas e atuais; tudo entrelaçado através da memória, pelo passado, da expectativa oriunda da ideia de futuro, e da atenção permeada pelo presente, resultando no conceito nomeado por ele por *Distensio animi*⁴⁸.

Nesse liame, Paul Ricouer (1994), em *Tempo e Narrativa (tomo 1)*, traça correspondências entre as noções de tempo propostas por Santo Agostinho e a construção narrativa, o que segundo sua análise, apontaria não o uso do passado e o

⁴⁸ *Distensio animi* (extensão da alma). Paul Ricouer associa a ligação entre *distensio animi* à dialética do triplo presente, pois segundo ele a última “resolve a questão do ser que não tem ser”, e a primeira, “o enigma da extensão de uma coisa que não tem extensão” (FIORIN, 1996, p. 135).

futuro enquanto tais, mas sim, as qualidades temporais existentes destes no presente, definindo deste modo o que mais importaria nesta relação entre as diferentes modalidades temporais seria a maneira pela qual a “práxis cotidiana ordenaria, um em relação ao outro, o presente do futuro, o presente do passado, o presente do presente. Porque é essa articulação prática que constitui o indutor mais elementar da narrativa” (RICOUER, 1994, p. 96).

Benedito Nunes (1992), a partir das reflexões de Santo Agostinho em relação ao *Distensio animi*, ressalta a importância da memória, e, por conseguinte do passado como importante elo de designo temporal. Pois através desse elemento, o tempo se revigora e se aproxima do vivido, uma vez que somada à expectativa oriunda do futuro, e atenção ocasionada pelo presente, todas agregadas converteriam em uma efetiva vivência temporal. Vivência esta, efetivada, por meio das relações suscitadas pelas ações referentes à memória, à expectativa e atenção.

Pois que se me refiro à Memória, o passado é recordado, se me refiro à atenção, o presente é o atual estado do sujeito, e se me refiro à expectativa, o futuro é antecipado. Em vez do mensurável decurso de uma sucessão, temos agora, em cada caso, uma vivência do tempo ou o tempo como estado vivido (NUNES, 1992, p. 348).

Assim, parece neste momento narrativo o relacionar-se da personagem Luísa com o tempo, pois ao rever Basílio, o seu passado conflituoso (um primeiro amor, a partida de Basílio para o Brasil e o trauma de um rompimento repentino), o atual presente (ausência do marido, tédio, ociosidade e solidão), e a expectativa do futuro (admiração, somadas à presença e instabilidade em relação à permanência do primo), compõe o panorama de tempo momentâneo vivenciado pela personagem neste primeiro reencontro. Ocorre, nesta ação, a presentificação de seu passado por meio da memória, a atenção do presente, e expectativa do futuro.

Caminhando na esteira de Michel de Certeau (1998), podemos abordar esta intrincada relação entre espaço e tempo vivenciados por Luísa e Basílio, neste primeiro reencontro, como uma “*arte da memória e da ocasião*”. Em diálogo com as relações entre memória e tempo propostas por Benedito Nunes (1992) e Paul Ricoeur (1994), esta visão de Certeau (1998) vem completar nossa análise, apontando que a arte da memória e da ocasião se estruturam por meio da construção de uma memória, cujo conhecimento não se pode separar dos tempos de sua aquisição, e que vai se desafiando em singularidades, como presentificados nas sensações e reações de Luísa ao rever seu primeiro amor.

Este desfiar da memória atinge sua plenitude a partir do reencontro entre os primos, intensificando-se em uma relativa exterioridade, já que Luísa não estava preparada para tal visita, e este despreparo poderia ser sinalizado como uma ameaça para jovem, pois é através da articulação e uso desta memória que se define quem ou o que é controlado. Desse modo, é por meio da articulação da memória com determinada ocasião que se faz a condição ideal para uma intervenção bem sucedida. Este pode ser citado como um recurso lançado por Basílio para iniciar a dominação/reconquista em relação à prima.

Basílio, sabedor da ausência do marido de Luísa, articula para visitá-la em seu momento de carência, valendo-se das tensões ocasionadas pelo local (casa, tédio, sozinha) e pela memória (passado de romances entre os primos), prevendo ser este o momento mais oportuno para promoção do tal reencontro, uma vez que “a ocasião armazena todo esse saber no menor volume. Concentra-se o máximo de saber no mínimo de tempo” (CERTEAU, 1998, p. 158), e assim ao revê-lo resgataria, na prima, ou pelo menos aguçaria os sentimentos outrora despertados.

Portanto, esta arte da memória, estratégia lançada por Basílio, se faz no uso do tempo acumulado, pois esta permanece guardada, até o instante em que se revela, em um momento ocasional, de maneira ainda temporal, ressaltando o resplendor da “memória na arte da ocasião [...] deslocando o espaço para o tempo, a coincidência entre a circunferência indefinida das experiências e o momento pontual de sua recapitulação seria então o modelo teórico da ocasião” (CERTEAU, 1998, p. 158).

Um dos esquemas elaborados por Michel de Certeau (1998) ilustra melhor a compreensão de um modelo teórico para o momento da ocasião. O autor estrutura quatro eixos que se contrapõem ao se estruturarem no uso da memória e na formulação da ocasião, sendo eles: Ser (um estado) / Fazer (produção e transformação) *versus* Visível / Invisível.

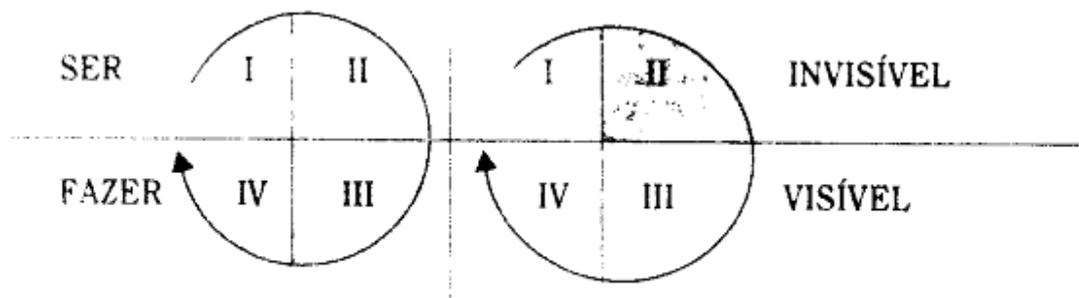


Figura 5 - Retirado do livro: *A invenção do Cotidiano. Artes de fazer* (1998).

Estes eixos lidos pelo viés do tempo e espaço em *O primo Basílio* apresentam a seguinte série paradigmática: dado um estabelecimento *invisível* de forças (I): Basílio informa-se sobre a ausência do marido de Luísa e resolve visitá-la. Luísa está quase pronta para sair de sua residência. Recebe uma visita inesperada. Encontro entre os primos – arquitetado por Basílio; e um dado *invisível* da memória (II): recordações do namoro e dos sentimentos que Luísa nutriu pelo primo; uma ação pontual da memória *visível* (III): aproximação entre os primos associadas ao uso desta memória afetiva; retomada destes sentimentos acarreta *efeitos visíveis* na ordem estabelecida (IV): Luísa se assusta. Basílio a olha fixamente, certo da escolha de ter visitado a prima. Luísa toda nervosa e trêmula resolve não mais sair de casa, abre as janelas e senta-se ao lado de Basílio.

Desse modo, como sugere Michel de Certeau (1998) a memória mediatiza transformações espaciais, lançando o “momento da arte da ocasião”, que como vimos modifica a ordem do espaço e do tempo, entre as ações presentes entre o *Ser* (estado de Luísa ao se arrumar pronta para sair) e na Invisibilidade da memória de Luísa (recordações do passado) em transformação do Visível (personagem impressiona-se com a chegada do primo – sensações físicas e gestuais) e do *Fazer* (resultado que se obtém a partir da chegada do primo, que provoca a permanência na residência de Luísa e aproximação entre ambos). Nas palavras de Certeau, esta relação entre espaço e tempo se configura da seguinte maneira:

A memória mediatiza transformações espaciais. Segundo o modo do momento oportuno (*Kairós*) ela produz uma ruptura instauradora. Sua estranheza torna possível uma transgressão da lei do lugar. Saindo de seus insondáveis e móveis segredos, um golpe modifica a ordem local. A finalidade da série visa portanto uma operação que transforme a organização visível. Mas essa mudança tem como condições os recursos invisíveis de um tempo que obedece a outras leis e que, por surpresa, furta alguma coisa à distribuição proprietária do espaço (CERTEAU, 1998, p. 161)

O espaço destinado a este reencontro dos primos é um elemento intensificador no significado da cena, pois a casa onde habita seria um dos poucos lugares nos quais Luísa, na ausência do marido, teria um relativo domínio. Observa-se que no desenrolar da cena isto se concretizava, pois a empregada já havia sido informada do possível compromisso da patroa, a casa estava em pleno funcionamento (limpeza, cozinha), cada qual desempenhando suas funções. Luísa é informada pela empregada da ocorrência de uma visita, permite a entrada do até então “portador de recados” e continua a se arrumar para poder sair e cumprir seu compromisso: ir à

modista. Porém, ao notar a figura de Basílio em sua casa, a personagem torna-se vulnerável e desestabiliza-se em seu próprio espaço de domínio. Ciente de tal comportamento, Basílio lança mão de seu porte e intensifica ainda mais a sua presença, tornando-se cada vez dominador daquele espaço e da situação. Tanto que se predispõe a relembrar-se do passado que envolverá o namoro com a prima.

A cena descrita acima é representada nas **duas adaptações brasileiras** (minissérie (1988) e filme (2007)) que souberam valer-se das informações do texto escrito e se posicionaram para recuperar e ou dialogar com o proposto por Eça, no tocante à narrativa e à relação tempo e espaço.

A começarmos pela **minissérie**, podemos pontuar que para a cena do primeiro reencontro entre os primos, o diretor procurou-se orientar pelas informações contidas no texto *protocinematográfico* de Eça, já que este se estrutura como um roteiro, indicando não somente as falas, mas elementos que compõe as partes técnicas desta passagem. Filmado em planos médios⁴⁹ e em primeiro plano⁵⁰, as cenas em close captam o rosto de Luísa e o nervosismo diante do reencontro com o primo. A tomada inicia-se no quarto de Luísa, que se encontra sentada ao toucador a arrumar-se para sair. Os movimentos frente ao espelho, os enquadramentos e ângulos, todos em plano médio, demonstram a tranquilidade e esmero com que se produzia a jovem esposa do engenheiro, e o pouco caso com que trata a presença do portador de recados.



Figura 6 - Luísa e os preparativos para sair de sua casa.



Figura 7 - Basílio relembra a prima do tempo de namoro.

⁴⁹ Denomina-se uma sequência composta por cenas em que se procura evidenciar o tronco e a cabeça da personagem, filma-se a parte superior do corpo.

⁵⁰ Denomina-se uma sequência composta por cenas em que apenas se focaliza um detalhe, no caso o rosto e a expressão da personagem.

Nestes planos estão enquadrados o ambiente da ação, a empregada Juliana em postura servil e a própria Luísa. Na continuação da cena, agora em plano geral⁵¹, a personagem aparece descendo a escada com todos os detalhes apontados pelo texto escrito: véu no rosto, a calçar luvas, o vestido de cor clara. Ao descer a escada percebe que é o mensageiro na verdade era seu primo, Basílio, paralisa-se, sinalizando nervosismo. A personagem desce a escada desconcertada, com um olhar fixo e uma linguagem corporal que evidencia a surpresa e admiração pelo encontro com Basílio.

Esta ação recupera a principal ideia de Eça para este primeiro reencontro: de o primo estar confortável e dominante com o encontro, e ela emocionada por rever novamente o seu primeiro amor. É possível observar que a minissérie se preocupa com os detalhes atribuídos à prosa do escritor, pois propicia “vida” às imagens e cenas detalhadas no livro. O tempo e o espaço são evidenciados pelos detalhes da descrição tanto na narrativa literária quanto na televisiva, a qual se utiliza de enfoques e angulações por meio dos planos de filmagem, somados aos cenários e figurinos, que procuram atrair e direcionar o espectador a interagir por meio de suas projeções interpretativas, reavivando o espírito da narrativa queirosiana, com seus diálogos precisos, que procuram ser fidedignos aos da obra escrita; seguindo, assim, um padrão presente na maioria das transcódificações audiovisuais que se orientam para uma adaptação mais aproximada do texto fonte. Reitero nesta passagem, a questão histórico-social da personagem Luísa, que assim como no romance, exerce na vida ficcional exclusivamente a função de esposa burguesa, sua preocupação se intensifica na aparência e na visibilidade social.

Ao abordar o processo de adaptações de obras literárias para linguagem audiovisual, Frédéric Sabouraud em: *La adaptación: el cine necesita historias* (2010), pontua a relação entre tempo e espaço no audiovisual, e sua articulação por meio de recursos da linguagem cinematográfica. Segundo ele:

El cine añade a estas nociones de espacios significantes que también se encuentran en otras artes la noción de tiempo, que en cierto modo recompone en directo el espacio ante nuestra mirada. La manera en que desprecian los cuerpos frente a la cámara, aproximando-se o alijándose, produce una reestructuración constante y sutil mediante la escenografía [...] pero el marco cinematográfico aporta una dimensión específica: utiliza las articulaciones entre el primer plano y el plano de fondo en una misma imagen o recurre al montaje para sugerir la distancia entre los personajes,

⁵¹ O plano geral é caracterizado por cenas amplas que procuram mostrar todo o espaço da ação.

las relaciones de poder, y revelar lo que los separa mentalmente (SABOURAUD, 2010, p. 37)

Ao pensarmos as relações entre espaço e tempo de *O primo Basílio*, na cena para televisão, recorremos ao que apontou Marcel Martin, ao tratar do universo audiovisual como uma interligação entre espaço-tempo, ou “espaço-duração” (MARTIN, 2006), no qual o espaço não é profundamente modificado, enquanto a duração temporal ganha liberdade e fluidez, e sua representação pode ser acelerada, comprimida, invertida ou fixada. Neste caso, o uso da memória, o tempo vivenciado pelas personagens como namorados no passado, se torna pelo discurso dos primos bem presente, tanto nas adaptações audiovisuais, quanto no romance. Marcel Martin, em *Linguagem cinematográfica* (2006), assinala que a representação do espaço implica sempre a noção de tempo. Desse modo, as categorias de espaço e tempo articulam-se na linguagem do cinema ou da televisão, no processo de montagem para dar significação ao produto audiovisual.

Elementos que permeiam a relação amorosa entre os primos no passado são conservados e retomados pela leitura do diretor Daniel Filho. Na passagem em análise, este fato se concretiza por meio de objetos que compõem o cenário e figurino, por exemplo: as luvas usadas por Luísa e a presença dos diversos sofás. Por meio de uma tentativa de aproximação, o primo retoma comportamentos do passado: “Era eu quem antigamente te calçava e descalçava as luvas, Lembras-te? Ainda tenho esse privilégio exclusivo, creio eu [...]” (QUEIRÓS, 1997, p. 63), esta passagem mantém-se íntegra na adaptação televisiva, como a maioria dos diálogos da trama.

No campo da memória, o espaço é retomado pelo discurso de Basílio como um importante elemento na tentativa de provocar uma aproximação e maior contato com Luísa. Por meio de recordações, Basílio relembra lugares e situações de encontros escondidos do passado, citando através destas lembranças, passagens de envolvimento entre os dois, tais como: os beijos roubados na antiga adega, na casa de Almada, a sala dos jogos de bilhar, passeio e beijos no lago, a presença de um cupido de gesso de asa quebrada na troca de carinhos na quinta de Colares, todos estes citados apenas neste primeiro reencontro. É a ação temporal veiculada ao passado que articula o plano do discurso de Basílio ao plano da história narrada.

- Tu eras uma marica, tinhas medo de tudo. Até da adega, na casa do papá, em Almada!

Ela corou. Lembrava-se bem da adega, com a sua frialdade subterrânea que dava arrepios! A candeia de azeite pendurada na parede alumiaava com uma luz avermelhada e fumosa as grossas traves cheias de teias de aranhas, e a

fileira tenebrosa das pipas bojudas. Havia ali às vezes, pelos cantos, beijos furtados (QUEIRÓS, 1997, p. 64)

Como já apontava Paul Ricouer: “compreender uma história é compreender ao mesmo tempo a linguagem do fazer e a tradição cultural da qual procede à tipologia das intrigas”⁵² (1994, p. 91). Segundo este autor, o tempo somente faz sentido se for entendido como realidade da temporalidade humana, que pode remeter tanto a noções de eternidade quanto de finitude. Para Basílio e Luísa, estes momentos vivenciados estão registrados em seu passado, transcendem um intervalo de tempo, pois compõe a memória das personagens, é por meio deste ato de narrar que se pode distender ou encurtar a noção de tempo, e com isso recuperar o passado, e fazê-lo presente no narrar, uma vez que a “narração implica memória [...]. Ora o que é recordar? É ter uma imagem do passado” (RICOUER, 1994, p. 47). E são estas imagens que Basílio lança mão para se aproximar de Luísa.

Recorre-se a Benedito Nunes (1992), para reiterar a relação entre a linguagem e o tempo apresentada por nossa leitura nesta tese no tocante a cena do primeiro reencontro entre os primos, sugerindo para tal relação, uma dupla articulação temporal, sendo a primeira concretizada no plano do discurso evocativo do passado (memória) realizado por Basílio, e a segunda no tempo presente, registrada na perplexidade (atenção) dirigida por Luísa à visita e presença do tal parente. De acordo com Nunes:

A dupla articulação desse tempo decorre do desdobramento da narrativa ficcional nos dois planos: o do discurso – por meio do qual a narrativa se configura como um todo significativo – e o da história, que impõem aos acontecimentos, traduzíveis num resumo, uma inteligibilidade cronológica (sucessão) e lógica (relação de causa e efeito) (NUNES, 1992, p. 350).

Ao partimos dos pressupostos apontados sobre o tempo, seu diálogo com o espaço e linguagem, por meio da ficcionalização das relações humanas, recorreremos ao que foi exposto sobre a adaptação televisiva de *O primo Basílio*, no livro: *Circo eletrônico* (2001), escrito por Daniel Filho, no qual ressaltou-se o trabalho e a releitura dos adaptadores, que pelo viés da ironia e do privilégio das relações humanizadas, delinearam as categorias de tempo e espaço nas relações vivenciadas pelas personagens do romance:

Na adaptação, Gilberto Braga e Leonor Basséres procuraram fazer a tragédia, mas mantendo o riso, o riso da ironia da crítica, o riso da mordacidade do Eça. Ele tinha uma ironia muito fina, atenta aos contrastes e

⁵² Paul Ricouer propõe que a intriga é a “representação da ação” (RICOUER, 1994, p. 59)

loucuras que há na natureza humana. E, nesse sentido, Gilberto e Leonor foram muito felizes na adaptação. (FILHO, 2001, p.162)

A segunda adaptação brasileira de *O primo Basílio* foi produzida em 2007, adaptada por Euclides Marinho e dirigida por Daniel Filho, lançada em agosto do mesmo ano, sendo distribuído pela Buena Vista distribuidora, com a duração de 104 minutos. **O filme** encaminha-se como uma leitura que o diretor Daniel Filho procurou atribuir ao texto canônico português. Apesar de se ter deslocado o espaço e tempo narrativo, que se modificam consideravelmente, esta adaptação mantém diálogos com elementos da atmosfera proposta pelo escritor português, no que tange à configuração simbólica e ao enredo presentes em *Eça*.

A cena do reencontro entre os primos dá-se logo no início da narrativa fílmica, quando no Teatro Municipal de São Paulo, voltando do banheiro, Luísa e Basílio esbarram-se. Nesse espaço luxuoso, a princípio filmado em plano conjunto⁵³, que se concretiza o primeiro reencontro entre Luísa e Basílio, desde a partida do primo e o fim do namoro entre eles.

A atmosfera lírica proposta pelo livro é mantida pela adaptação. Primeiro, um encontro inesperado. Porém, o que diferencia é que essa condição se faz para ambos, pois pelo contexto, o “esbarrão” fora accidental. Luísa é a personagem que parece demonstrar maior surpresa com o reencontro, e a película procura ressaltar tal atitude, por meio de suas expressões corporais e faciais que conotam a admiração e encanto pela figura do primo. Basílio mostra-se desde o início bastante sedutor, com atitudes personificadas pela troca de olhares, cumprimentos e um diálogo insinuante. Outro elemento que se modifica nesta passagem é a presença de Jorge no mesmo espaço do reencontro: o Teatro. Jorge, de longe, acompanhado por Sebastião, visualiza a saudação e a despedida entre os primos.

Pelo viés atribuído a esta cena no filme, há uma reconfiguração sobre a categoria de espaço, que lido na esteira de Tania Pellegrini, a partir da perspectiva da imagem em movimento, torna-se um elemento incisivo na configuração narrativa, pois “ele [espaço] perde o seu caráter estático, passa a ser dinâmico, fluido e ilimitado, heterogeneamente construído e descontínuo como o tempo que agora o conduz. Seu principal elemento também passa a ser a simultaneidade [...]” (PELLEGRINI, 2003, p. 24).

⁵³ Denomina-se uma sequência de cenas que evidencia o conjunto de elementos envolvidos na ação, dentre eles os personagens e o cenário.

Em correspondência com a análise de Pellegrini, o Teatro Municipal de São Paulo agrega ao filme o valor da representação, característico de um local concretizado para o ato de representar. Assim, Basílio inicia por meio da representação/atuação o processo de cortejo à prima, e começa a vislumbrá-la como uma possível amante, sugerindo neste reencontro aos espectadores elementos de pré-compreensão da narrativa, manifestado por meio de um presumível envolvimento passado entre os primos, e o de pós-compreensão: um possível envolvimento futuro entre o casal. Simultaneamente, acrescenta-se a este encontro a visão do marido de Luísa, registrada em *contra-plongée*⁵⁴. Os fotogramas e diálogos abaixo reproduzem o momento de reencontro entre Basílio e Luísa na produção fílmica:

- Basílio?!
- Prima?! Como estás Mudada!
- Velha?!
- Linda...
- Eu casei.
- Não acredito que tenhas feito isso comigo!
- Me conta, fazendo o que na terra da garoa?
- Vim conferir se São Paulo não pode mesmo parar!
- Vem, eu quero apresentar o Jorge, meu marido!
- Mas tarde! Estou com amigos me esperando. Eu te ligo! [...]
- Basílio é um primo de Luísa. Vive há anos no exterior (O PRIMO BASÍLIO/FILME, 2007)

⁵⁴ A posição da câmara que indica uma imagem sendo filmada de baixo para cima recebe o nome de *contra-plongée*. (MARTIN, 2006, p. 41).



Figura 8 - Esbarrão acidental entre Basílio e Luísa. Figura 9 - Basílio cortejando a prima.



Figura 10 - Luísa impressionada em rever Basílio. Figura 11 - Perspectiva de Jorge sobre o encontro entre os primos.

Ao analisar esta cena e seu diálogo principal, pontua-se que as primeiras impressões do reencontro entre o casal de primos se modificam consideravelmente em relação às do livro. Uma das principais mudanças envolve o espaço em que ela ocorre: o Teatro. No romance Luísa e Basílio se encontram na casa de Jorge, um ambiente privado, no qual Luísa era grande conhecedora, onde as ações e comportamentos das personagens estariam mais livres de olhares e cobranças. Já pela transcodificação audiovisual, essa relação se modifica, pois o ambiente do Teatro é público, cercado por pessoas que observam, que legitimam a situação social, inclusive os olhares do marido. Soma-se também a este primeiro reencontro o glamour e a representação que o Teatro Municipal de São Paulo agrega à produção audiovisual, por ser um ambiente chique e luxuoso, enquanto a casa de Luísa situar-se-ia em um ambiente mediano.

Como o reencontro ocorre no início do filme, este momento serve também para evidenciar o espaço narrativo, o local, no qual se desenvolve a história: a cidade de

São Paulo. Para tal, faz-se uso de expressões, como: “terra da garoa”, e o conceito desenvolvimentista da cidade paulistana, além de dar ciência aos espectadores que Basílio não compartilha daquele espaço, mora em outro país. Nota-se, também, que a opção de Basílio não querer conhecer o marido de Luísa condiz com o proposto por Eça, que deixa evidente, a procura de Basílio por Luísa, no momento em que o marido viajara. Outro elemento ressignificado na cena é o fato do primo solicitar o número do telefone de Luísa, pois assim, será ele quem decidirá quando irá visitá-la novamente, como acontece na narrativa livresca.

Nota-se quanto ao posicionamento na cena o diretor mantém Basílio em uma instância superior à de Luísa, este fato talvez indique de forma simbólica a “superioridade” do homem, na figura do primo, em relação à da mulher. Ressalta à detenção do controle e do poder exercido pelo masculino; com isso retratando a fraqueza e fragilidade de Luísa. Observa-se uma considerável distância entre os primos, distância esta que é lida nesse trabalho como uma forma de empecilho entre o casal, pois a prima Luísa encontra-se casada.

Ampliando esta leitura outro viés pode ser relacionado a esta cena: o olhar de Luísa a Basílio. A jovem observa atentamente o seu primo enquanto conversam e depois, ao sentar-se junto do marido, o procura novamente lançando mão de um binóculo; e por meio desse modo de olhar e da fixação em localizar o espaço ocupado pelo primo no teatro, que se pode inferir toda atração, curiosidade, poder e fascínio que Basílio ainda exercia sobre ela.

Para ilustrar essa situação o jogo de câmera será um importante recurso lançado pelo diretor. Nesta cena, por meio de *travelling*⁵⁵, Luísa desloca-se pela escada e a câmera a acompanha atenta aos seus movimentos como se fossem os próprios olhos dos telespectadores. Do mesmo modo, ao fixar as imagens oriundas do olhar da personagem pelo binóculo, tem-se este mesmo recurso sendo lançado. Assim, a câmera explicita-se como um intérprete da situação, pois guiará o espectador auxiliando na concepção da cena. Marcel Martin (2006), ao abordar o jogo estabelecido pela câmera, afirma que esse instrumento deixou de ser, muito cedo, apenas um registrador passivo, abandonando a função extremamente objetiva dos

⁵⁵ Travelling é um movimento que propicia um deslocamento da câmera num determinado eixo. O *traveling* para frente tem como principais funções as aberturas de filmes, incursões espaciais objetivas ou subjetivas. (MARTIN, 2006, p. 55-58), neste filme observa-se por meio deste recurso a fluidez da personagem e como é registrado a posse do ambiente; o movimento parece sugerir a apropriação deste espaço por Luísa.

acontecimentos, “para se tornar a sua testemunha ativa e a sua intérprete..., isto é, um processo através do qual o olho da câmara se identifica ao olho do espectador [...]” (MARTIN, 2006, p.41).

Ao lermos outra passagem de *O primo Basílio*, nos limitando ao espaço do teatro no romance, podemos ampliar a confirmação e ressaltar ainda mais a cinematograficidade⁵⁶ presente em Eça. A passagem referente é o momento em que Jorge, Luísa e Dona Felicidade chegam ao Teatro de São Carlos. O espaço referente ao Teatro de São Carlos é emblemático na obra de Eça de Queirós, pois se apresenta em muitos romances deste autor, adquirindo importante notoriedade em seus enredos. Porém, vale ressaltar que os aspectos referentes a ele são sempre associados à depreciação da sociedade portuguesa oitocentista.

Em *O primo Basílio*, este espaço adquire contornos em uma descrição roteirística, na qual se pode observar a orientação concisa de ângulos, enquadramentos, rubricas sentimentais e gestuais, assim como os elementos referentes ao cenário, luzes, som e vestuário, tudo articulado para composição precisa de uma cena característica na linguagem cinematográfica.

Passava oito horas quando o trem parou em São Carlos. Um gaiato, que tossia muito, com um casaco pregado sobre o peito por um alfinete, precipitou-se a abrir a portinhola; e D. Felicidade sorria de contentamento, sentindo a cauda do vestido de seda arrastar sobre o tapete esfiado do corredor de frisas. O pano já levantado. Era a luz diminuta da rampa, a decoração clássica de uma cela de alquimista; embrulhado num monástico, com uma abundancia hirsuta de barbas grisalhas, tremuras senis. Fausto canta, desiludido das ciências, pousando sobre o coração a mão reluzia um brilhante. Um cheiro vago de gás extravasado erava sutilmente. Aqui e além tosses expectoravam. Havia ainda pouca gente. Entrava-se (QUEIRÓS, 1997, p. 379)

Nesta passagem, Eça propicia aos seus leitores dicas sensoriais e composicionais para seus possíveis adaptadores, especificando enquadramento (Um gaiato, que tossia muito, com um casaco pregado sobre o peito por um alfinete, precipitou-se a abrir a portinhola); gestos involuntários (tosses); ações físicas (Felicidade sorria, o gaiato abrir a portinhola); detalhes de cenário (decoração clássica, pano levantado); figurino (vestido de seda, casaco pregado sobre o peito por

⁵⁶ Caminhamos na esteira do Dicionário de Teórico e Crítico do Cinema (2003), que atribui ao termo cinematograficidade a noção de um diálogo entre as estruturas internas e externas de um filme. “Ele (termo) designa então, no âmbito do filme, o que é próprio da linguagem do cinema, o que é específico às imagens fotográficas móveis e sonoras. O cinematográfico é o que permite aproximar a especificidade deste linguagem tão particular” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 51)

um alfinete), postura física (posição das personagens); sons (Fausto canta, barulho das tosses); iluminação (luz diminuta), tudo articulado para uma montagem visual.

As indicações do escritor desempenham um papel importante na narrativa. O tempo cronológico auxilia na marcação da cena, pois como já se “passava oito horas” o espetáculo havia começado quando os amigos chegaram ao recinto: “pano levantado”, mas mesmo assim “ainda havia pouca gente”, o que contribuí para a ideia desse espaço representar para época um lugar de encontro, no qual a sociedade burguesa oitocentista aos poucos chegavam e ali se socializavam com a arte e com pessoas. O espaço, ali descrito, por meio de uma “decoração clássica”, “a luz diminuta” propicia ao salão um ar aristocrático.

Somada a estes elementos, há o tapete do corredor das frisas, que pelo uso é registrado como esfiado, mas mesmo assim Dona Felicidade sente prazer ao passar por ele, evidenciando na personagem sua preocupação com aparências sociais, já que o espaço das frisas indicariam um certo prestígio, demarcando graus de status social. Em destaque apenas são mencionadas as pessoas idosas no ambiente, com suas “tremuras senis” e “barbas grisalhas”, que constantemente expectoravam. Todas estas ações estruturadas auxiliam como índices marcadores da sociedade proposta por Eça como decadente.

A adaptação televisiva opõe a significação negativa do espaço referente ao Teatro de São Carlos, porém atribui destaque para o percurso das personagens até este espaço público. O encontro entre Jorge e Luísa na carruagem revelam leituras, sobre aspectos presentes em Eça, que Daniel Filho agrega ao texto televisivo. O diretor conserva a atmosfera de surpresa, admiração e felicidade por parte de Jorge ao ver novamente sua esposa realizando atividades de lazer, e propicia à cena uma iluminação que parece sugerir à Luísa ares angelicais, simbolizando equilíbrio, pureza e santidade. Após conversa com Sebastião, e a promessa de que o amigo iria resolver seus problemas com a chantagem da empregada, Luísa retoma para si, uma paz interior, manifestada por meio de sorrisos e olhar plácido. Uma vertente para leitura nesta cena seria a forte ironia, que ela representa. Ironia esta, muito presente no texto de Eça, pois atrelada a esta forma angelical e pura que a personagem adquire ao se ausentar de casa em um passeio com o marido, esconde-se as artimanhas traçadas por Sebastião em obter as cartas que tanto prejudicam a jovem. Este ar sacralizado e

feliz torna-se cúmplice da morte de Juliana. A descrição abaixo introduz o encontro entre Jorge, Luísa e Dona Felicidade e a partida para Teatro de São Carlos.

Jorge correu à portinhola do trem, rindo:
 - Então que extravagância é esta? Teatro, tipoias! [...]
 Parecia muito jovial. Somente tinha pena de não estar vestido. Ficaria atrás no camarote. [...] (QUEIRÓS, 1997, p. 379)



Figura 12 - Iluminação especial ao rosto de Luísa (contornos angelicais).



Figura 13 - Grandiosidade atribuída ao Teatro de São Carlos.

Outra opção feita por Daniel Filho é atribuir ao Teatro de São Carlos uma grandiosidade e elegância não presentes no romance. As cenas que retratam este ambiente na adaptação televisiva enfocam o local como sendo de muito requinte, bem cuidado, limpo, palco para ostentação de riquezas. O espaço físico é amplo, com pessoas bem vestidas e aparentemente sociáveis. O diretor intensifica este espaço público, como local de “exibição do eu”⁵⁷, uma verdadeira vitrine à sociedade lisboeta constitucionalista: “Teatro de São Carlos foi uma espécie de ‘Passeio Público’ com cúpula, onde o verdadeiro espetáculo ocorria na sala e não no palco” (FRANÇA *apud* FEITOSA, 2008, p. 275); como fica evidenciado pela passagem em que a esposa de Jorge acomoda-se em sua frisa: “Luísa chegara-se para frente; ao ruído da cadeira, cabeças na plateia voltaram-se, languidamente; pareceu de certo bonita, examinaram-na; ela, embaraçada, pôs-se a olhar o palco muito séria”. (QUEIRÓS, 1997, p. 380).

Para indicar noções depreciativas, é no discurso das personagens que Daniel Filho concebe a decadência da sociedade portuguesa do período, e que transformam

⁵⁷ Rosane Gazolla Alves Feitosa ressalta ao tratar dos espaços públicos emblemáticos na obra de *Eça de Queirós* a visão exibicionista dos frequentadores daquele ambiente. Estruturado por uma arquitetura de interior típica dos teatros italianos do século XVIII, “a exibição do eu”, era favorecida, “tanto na sala como no palco. Não o bastante, a reforma teatral do setembrista (1836), a que se ligou o nome de Garret, este modelo de exibição do eu, não só prevalece como até se reforça durante o constitucionalismo”. (FEITOSA, 2008, p. 274).

o Teatro em um verdadeiro palco, no qual reinam a hipocrisia e superficialidade. Os roteiristas conservam no discurso comentários sobre adultério, falsos preceitos comportamentais e morais, principalmente na personagem do conselheiro Acácio, que pela narrativa televisiva é o único a chegar atrasado, depois de o espetáculo ter se iniciado. Talvez, por estes elementos que este cenário foi o escolhido pelo diretor para reproduzir uma conversa entre Dona Felicidade e Luísa sobre os desejos sexuais que aquela nutria pela calva do conselheiro. Do camarote, por meio de um binóculo, Dona Felicidade focaliza sua predileção por sua careca, em perspectiva fetichista:

O conselheiro era sua ambição e o seu vício! Havia sobretudo nele uma beleza, cuja contemplação demorada e estonteava como um vinho forte: era a calva. Sempre tivera o gosto perverso de certas mulheres pela calva dos homens, e aquele apetite insatisfeito inflamara-se com a idade. Quando se punha o olhar para a calva do conselheiro, larga, redonda, polida, brilhante Luzes, uma transpiração ociosa umedecia as costas, os olhos dardejavam-lhe, tinha uma vontade absurda, ávida de lhe ditar as mãos, palpá-la, sentir-lhe as formas, amassá-las, penetrar-se dela! (QUEIRÓS, 1997, p.37)



Figura 14 - Dona Felicidade contemplando a calva de conselheiro Acácio.



Figura 15 - Perspectiva da calva do conselheiro.

As cenas em *O primo Basílio* estão imbuídas de indicações roteirísticas que contribuem, direcionam e ampliam o diálogo com as demais linguagens artísticas, especialmente aos aspectos relacionados às categorias de espaço e tempo. Para se entender melhor estas peculiaridades de *O primo Basílio* acompanharemos o enredo do romance e seus pontos convergentes e divergentes em relação ao espaço nas novas produções audiovisuais, por meio de uma tabela comparativa, a fim de esclarecer quais aspectos foram conservados ou ressignificados nas duas novas releituras.

Vale destacar que o foco desta análise concentra-se no espaço, apontando os locais privilegiados na leitura de cada adaptação. Cabe ressaltar ainda que este instrumento não é visto como legitimador de valores de superioridade ou inferioridade das obras analisadas, servindo neste trabalho apenas como parâmetros para comparações e análises das opções escolhidas em cada produção. Para melhor compreender este processo lançaremos mãos de teorias literárias que abarcam o espaço como um processo de percepção; estratégias literárias calcadas entre o “narrar e o descrever”, além de pontuarmos a estreita relação entre palavra e imagem.

2.5 O fluxo narrativo e as releituras de espaço no audiovisual

Na narrativa verbal, a categoria de espaço, que se constitui na perspectiva abordada juntamente com o tempo, é construída por meio das palavras, permitindo ao seu leitor uma inevitável indeterminação e incerteza, sendo assim possível recriar e ter pleno controle destas imagens espaciotemporais em seu percurso de leitura. Sobre este espaço perceptivo em literatura, Paulo Astor Soethe, no artigo: *Espaço Literário, Percepção e Perspectiva* (2007), acrescenta a possível relação de uma visão de espaço que também aborde a percepção das *personas* ficcionais, pois segundo ele, este espaço se articularia como “fruto da percepção de um sujeito ficcional diante de seu entorno e dos objetos, como resultado desse poder do sujeito sobre o mundo” (SOETHE, 2007, p. 223). Ele amplia seu posicionamento ressaltando que só há em literatura, espaço sobre o que se possa falar, espaço que seja percebido por um sujeito em sua presença no mundo. Procurando explicitar sua definição, este autor define por espaço literário um conjunto de referências discursivas: “a locais, movimentos, objetos, corpos e superfícies, percebidos pelos personagens ou narrador em seus elementos constitutivos, e as múltiplas relações que estas referências estabelecem entre si” (2007, p. 223).

Ao abordarmos o espaço na tela, recorreremos ao que apontam Francesco Casetti e Federico di Chio, em: *Análisis de la televisión Instrumentos, métodos y practicas de investigación* (1999), que assinalam ao tratar do eixo espacial⁵⁸ na televisão um viés descrito como “estruturas representativas”, ou seja, as estruturas

⁵⁸ Para definir a noção de espaço na tela, Casetti e Chio (1999), recorreram a estudos anteriores realizados por Ruggero Eugeni, que analisou o espaço representado na televisão em alguns programas entre 1991 e 1992, e passa ser revalidado pelos dois estudiosos.

lançadas para construção do mundo ficcional na tela, que são determinadas pelo modo de se apresentar e articular as categorias de espaço e tempo da televisão.

O estudo do espaço televisivo, revalidados por Casetti e Chio (1999), divide-se em dois planos diferentes e que se cruzam a noção de espaço. O plano do que é posto em cena e o plano da construção do discurso: “las operaciones de diseño escenográfico (es decir, el trabajo de construcción del platô) y las operaciones de grabación y montaje (es decir, el trabajo de dirección)” (CASSETTI; CHIO, 1999, p. 274). Inserida nestes dois diferentes planos (cena e construção do discurso) faz-se também uma outra divisão sinalizada por meio de perspectivas que se diferem entre sintático e semântico: “la perspectiva sintáctico estilística (atenta a las formas que adquiere el espacio televisivo) y la perspectiva semántica (atenta a los significados del espacio televisivo)” (CASSETTI; CHIO, 1999, p. 274).

O espaço como *mise-en-scène*, segundo os autores, se faz diante das câmeras, antes das gravações, na composição da cena em enquadramento, plano, perspectiva, que melhor represente aquele espaço e sua significação. Em termos sintáticos e estilísticos, a atenção se volta para estruturação do espaço, que pode ser diversificado, pois tanto pode-se centralizá-lo, tornando assim um espaço base de cena, ou ter vários espaços que fazem parte de uma única composição espacial. Ao analisar os fatores estilísticos na configuração do espaço na televisão são considerados como fatores significativos a disposição dos elementos arquitetônicos, os elementos cenográficos (fotos, estátuas, desenhos, texturas), as cores (temperaturas de cor, intensidades, heterogêneas ou homogêneas), as luzes, e o movimento dos sujeitos pela cena, tudo contribuindo para a perspectiva semântica, a qual se centra nos significados simbólicos que transmite o espaço ali representado:

[...] tanto a nível directo, es decir, ‘denotativo’ (la escenografía significa ‘salón’, ‘casa’, ‘sala del juzgado’), como a nível indirecto, es decir, ‘connotativo’ (el salón significa un cierto estatus social; la sala del juzgado remite a una cierta idea de ‘americanidad’, etc.). [...] Esta categoría comprende también las referencias de los sujetos que están em escena a los significados espaciales construídos por los sujetos representados [...] (CASSETTI; CHIO, 1999, p. 276)

Neste ato de escrita e de percepção no diálogo sobre o espaço literário e espaço televisivo, podemos recorrer ao texto: *Narrar e Descrever* (1968) de Georg Lukács, que pode ser lido em uma perspectiva bem próxima, ao pontuar os posicionamentos específicos entre o narrar e o descrever. Nesta relação, entrelaçamos a narrativa escrita e a narrativa audiovisual, que tem no espaço uma dimensão ampla e complexa, pois procura estabelecer por meio desta categoria

relações de semelhança com objetos, paisagens, figurinos, buscando, para si, o conceito de verossimilhança, estabelecendo deste modo às dimensões espaciais do mundo real.

Esta encenação de realidade, ocasionado muitas vezes pelo espaço em movimento das produções audiovisuais, oferece maior suporte ao desenvolvimento da sucessão temporal da narrativa audiovisual, pois a cada espaço lançado pode-se corresponder um tempo específico, possibilitando leituras e interpretações pela proximidade ou superposição de ambientes e cenas, pelos recursos de focalização e abertura da câmera, pelo destaque atribuído a objetos e cenários que podem falar por si. Pela observação de Lukács, a descrição na literatura “torna-se presente todas as coisas. Contam-se, narram-se acontecimentos transcorridos, mas só se descreve aquilo que se vê, e a presença espacial confere aos homens e as coisas também uma presença temporal” (1968, p. 70), neste sentido podemos relacionar e aproximar as categorias de espaço e tempo no audiovisual e na literatura.

Nesta perspectiva, as imagens representadas no texto escrito geram seu próprio discurso e se revelam palpáveis, pontuando sobre aquele ambiente, atribuindo-lhes significação e relevância. Na linguagem audiovisual, como espaço está presente em todas as informações da imagem, esta categoria se destaca. E nas adaptações de *O primo Basílio*, os espaços representados referem-se aos lugares que solidificam e interligam a história destas personagens, revelando desse modo, suas diversas facetas e aspectos sociais, culturais e pessoais. Como veremos no capítulo a seguir, o primeiro espaço ocupado por Juliana na minissérie é a rua. Para as personagens Jorge e Luísa, estes espaços se alteram, pois no **livro**, eles aparecem casados, em um dia de domingo, em sua sala “Tinha dado onze horas no cuco da sala de jantar. Jorge fechou o volume de *Luís Figuier* que estivera folheando devagar [...]” (QUEIRÓS, 1997, p. 11); na **minissérie** desde a abertura há preocupação na demarcação das personagens e os respectivos espaços por elas ocupados. Já para a versão **filmica**, é reservado ao casal o Teatro Municipal de São Paulo, e todo glamour que este espaço proporciona. Desse modo, todos somos inseridos no ambiente fictício de cada obra, e nas experiências espaciotemporais destas personagens.

José Carlos Avellar, em: *O chão da palavra. Cinema e literatura no Brasil* (2007) pontua sobre a mobilidade e ressignificação das palavras, sua apropriação e processo

simbólico, vivenciado por meio da ressignificação da linguagem. Nelas, cada uma das diferentes linguagens possuem mecanismos de articulação que as permitem dialogar com todas as outras diversas linguagens. “A palavra a se aproximar da aparência primária da imagem fotográfica” [...]; e o cinema, a se “aproximar da palavra enquanto expressão imediata e utilitária que permite a comunicação direta”. (AVELLAR, 2007, p. 13).

Toda palavra é alterada quando salta de um grupo social para outro, de uma época para outra. Algumas resistem à mudança e, mesmo quando tomadas por outro grupo ou época, continuam a serviço do contexto em que foram criadas. Não uma expressão neutra, um sistema normativo de formas abstratas, mas uma opinião concreta e contraditória sobre o mundo, toda palavra é uma semente, traz vida, energia, e pode trazer inclusive uma carga explosiva em seu bojo [...] Tomar uma palavra, fazê-la sua, expressão singular, significa apanhá-la num contexto alheio, a serviço de intenções alheias, e criar um novo ponto de conflito (AVELLAR, 2007, p. 13)

Nesse trabalho, a imagem e a palavra se entrecruzam, pois abordamos a obra *O primo Basílio*, no qual Eça lança mão de recursos visuais, por meio da descrição, que atuam nas imagens dos ambientes e lugares traçados pelo escritor, presentificando-os perante nossos olhos, transformando-os em espaços incorporados de significação, como nos evidenciou Lukács.

Para tal, Eça lançou mão de um grupo de personagens que moram em Lisboa, e representa uma determinada forma de viver, num determinado contexto histórico-social. Como será que esta narrativa se comporta quando redireciona para outra linguagem e outra época? Para tentar responder esta pergunta, elaborou-se a tabela que se segue:

	Livro	Minissérie	Filme
Capítulo 1		<p>Local: Lisboa do século XIX. (Espaço grandioso; Paisagens de campos, jardins, grandes construções, Quinta de colares). Apresentação das personagens: Luísa, Leopoldina, Laura: que brincam no quintal. Mãe de Luísa. Processo de sedução de Basílio à Luísa.</p>	

	<p>Local: <i>Casa de Jorge e Luísa- sala.</i> Apresentação das personagens: Jorge e Luísa</p>	<p>(passeios românticos, primeiro beijo).</p> <p>Local: <i>Casa de Luísa na Rua da Madalena.</i> Namoro dos primos e a predileção pelos sofás. Notícia da falência da família de Basílio. Despedida dos primos. O primo parte para o Brasil. Por carta finda o namoro. Luísa sofre não quer sair de casa. Passado alguns meses Luísa adquire consciência de que fora ludibriada pelo primo e volta a ter uma vida social.</p> <p>Local: <i>Teatro São Carlos</i> Jorge vê Luísa e se apaixona. Começa a cortejá-la.</p> <p>Local: <i>Passeio Público</i> Leonor e Laura, amigas de Luísa, comentam de seu repentino casamento com Jorge.</p> <p>Local: <i>Casa do casal</i> Apresentação de Jorge e Luísa como casal, felizes em sua casa.</p>	<p>Local: <i>Teatro Municipal de São Paulo.</i> Apresentação das personagens: Sebastião escolhe o lugar onde irá sentar, junto com o casal de amigos Jorge e Luísa. Luísa de posse do binóculo procura no teatro alguma personalidade. Luísa esbarra em Basílio, que logo a reconhece. Os primos conversam, trocam telefones e</p>
--	--	--	---

		<p>Local: Rua Apresentação de Juliana sendo despejada da casa de uma patroa por beliscar uma criança.</p> <p>Local: Casa de tia Vitória Juliana retrata seu ódio pelas patroas. Tia Vitória a aconselha, oferecendo-lhe outro emprego. Juliana passa a cuidar da tia de Jorge, Virginia Lemos, pensando em uma futura recompensa.</p> <p>Local: Casa de Virgínia Lemos Juliana no emprego limpa e alimenta, trata com aparente carinho, ouve-lhe as queixas sobre a ausência de Jorge. Fortes indícios que a senhora lhe deixaria uma herança.</p> <p>Morte e enterro de Virgínia Lemos. Leitura do testamento e Jorge é o único beneficiário. Juliana desmaia ao saber que não fora mencionada.</p>	<p>marcam de se encontrar futuramente. Luísa comenta do encontro com o primo, que vem ao Brasil para montar uma fábrica de automóvel. No teatro, Basílio está localizado no camarote. Jorge, no intervalo de uma ária comunica sua ida à Brasília.</p>
--	--	---	--

	<p>Jorge pensa na sua ida ao Alentejo</p> <p>Luísa ao ler o jornal, acompanhada de Jorge, tem conhecimento da chegada de Basílio a Lisboa.</p> <p>Juliana é anunciada na trama com seus traços pré-anunciativos de humor, doença e maltrato.</p> <p>Luísa recorda do tempo de juventude e seu namoro com Basílio de Brito na propriedade de seu tio João de Brito e em sua casa na Rua da Madalena.</p> <p>Leopoldina, uma amiga de colégio de Luísa, a visita. A personagem carrega consigo a má reputação, tem como amante um poeta e lança mão da visita à casa da amiga para encobrir a traição. É anunciada a forte influência que tem sobre Luísa. Veste-se de forma sensual, fuma, faz uso de bebidas alcoólicas.</p>	<p>Local: Casa de Jorge e Luísa</p> <p>Juliana passa a trabalhar e morar na casa de Jorge. Ao chegar à nova casa há apresentação da cozinha, das salas de serviço, e de seu quarto. Local precário e sujo; há a presença de um rato.</p> <p>Jorge anuncia sua partida ao Alentejo.</p> <p>Ao ler o jornal, Luísa acompanhada de Jorge, informa-se da chegada de Basílio a Lisboa. A esposa solicita permissão para receber o primo na ausência de Jorge.</p> <p>Leopoldina visita Luísa comenta de seus adultérios, e de novas aventuras. A visita na casa da amiga é só um pretexto para encontrar-se com seu novo amante, um poeta. Ela é mal vista pela sociedade, sendo conhecida como “a Quebrais, a pão e queijo”. Veste-se de forma sensual, fuma, faz uso de bebidas alcoólicas.</p>	<p>Local: Casa de Jorge e Luísa.</p> <p>Apresentação de Juliana, como empregada limpando o chão: ajoelhada.</p> <p>Leonor visita Luísa comenta seus adultérios, e novas aventuras. A visita na casa da amiga é só um pretexto para encontrar-se com seu novo amante, um estudante de medicina. Ela é mal vista pela sociedade, sendo conhecida como “a maçaneta”. Veste-se de forma sensual, fuma, faz uso de bebidas alcoólicas.</p>
--	--	---	--

	<p>Local: <i>Rua da Patriarcal</i> Vizinhança comenta a chegada de Leopoldina à casa do engenheiro.</p> <p>Local: <i>Casa de Jorge e Luísa</i> Por meio de intriga de Juliana, Jorge se aborrece com a visita de Leopoldina. E a proíbe de visitar a esposa</p> <p>Luísa adverte Juliana por ter contato a Jorge sobre a visita da amiga.</p>	<p>Local: <i>Rua da Patriarcal</i> Vizinhança comenta a chegada de Leopoldina à casa do engenheiro.</p> <p>Local: <i>Casa de Jorge e Luísa</i> Jorge fica sabendo por Juliana da visita de Leopoldina e recrimina Luísa pela presença de sua amiga naquela casa.</p> <p>Luísa adverte Juliana e a ameaça de demissão. A empregada que forçosamente assume uma postura submissa, abaixa a cabeça e pede desculpas alegando não ter falado por maldade.</p> <p>Jorge proíbe Leopoldina de visitar a esposa enquanto estiver viajando ao Alentejo.</p>	<p>Local: <i>Casa de Jorge e Luísa</i> Jorge fica sabendo por Juliana da visita de Leonor e recrimina Luísa pela presença de sua amiga naquela casa. E proíbe Leonor de visitar a esposa</p> <p>Luísa adverte Juliana e a ameaça demissão. A empregada que forçosamente assume uma postura submissa, abaixa a cabeça e pede desculpas alegando não ter falado por maldade.</p>
Capítulo 2	<p>Local: <i>Casa de Jorge e Luísa</i> Apresentação dos amigos que frequentam a casa de Jorge. Julião, Dona Felicidade, Conselheiro Acácio, Ernestinho Ledesma e Sebastião. Ocasão: reunião / “cavaqueiras”. Primeira reunião entre os amigos do casal. Ernestinho, o escritor, primo de Jorge,</p>	<p>Local: <i>Casa de Jorge e Luísa</i> Apresentação de Sebastião, Julião, Dona Felicidade, Conselheiro Acácio. Todos apresentados por Joana em voz off. Ocasão: reunião / “cavaqueiras”. Primeira reunião entre os amigos do casal. Ernestinho, o escritor, primo de Jorge,</p>	

	<p>comenta sobre sua mais recente produção: <i>Honra e paixão</i>, peça essa que tem como trama o adultério feminino. Ernestinho está sendo pressionado a modificar o final de sua peça. Seu produtor exigia-lhe que absolvesse a adúltera. Jorge posiciona-se rigorosamente contra tal atitude, para ele o caso era de morte.</p> <p>Local: <i>Escritório de Jorge:</i> Jorge posiciona-se veemente contra a presença de Leopoldina em sua casa e solicita a Sebastião para que visite Luísa regularmente durante sua ausência.</p> <p>Local: <i>Quarto do casal</i> Jorge e Luísa demonstram carinho por meio de um abraço e beijo.</p> <p>Jorge parte para o Alentejo.</p>	<p>comenta sobre sua mais recente produção: <i>Honra e paixão</i>, peça essa que tem como trama o adultério feminino. Ernestinho está sendo pressionado a modificar o final de sua peça. Seu produtor exigia-lhe que absolvesse a adúltera. Jorge posiciona-se rigorosamente contra tal atitude, para ele o caso era de morte.</p> <p>Local: <i>Escritório de Jorge:</i> Jorge posiciona-se de veemente contra a presença de Leopoldina em sua casa e solicita a Sebastião para que visite Luísa regularmente durante sua ausência.</p> <p>Local: <i>Cozinha da casa de Jorge e Luísa</i> Juliana ao fechar as portas, reclama de dores, e de sua condição servil.</p> <p>Local: <i>Quarto do casal</i> Jorge e Luísa são retratados em sua relação sexual. Ambos se cobrem durante a relação. Cama com véus e cobertas.</p> <p>Jorge parte para o Alentejo</p>	<p>Local: <i>Bar</i> Jorge posiciona-se veemente contra a presença de Leopoldina em sua casa e solicita a Sebastião para que visite Luísa regularmente durante sua ausência.</p> <p>Local: <i>Quarto do casal</i> Jorge e Luísa são retratados em relação sexual. Envergonhada, cobre-se toda durante a relação. Toda a cena embaixo de cobertas.</p> <p>Jorge parte para Brasília.</p>
Capítulo 3	Local: <i>Casa do casal</i>	Local: <i>Casa do casal</i> Luísa está só.	Local: <i>Casa do casal</i> Luísa está só, e ocupa

	<p>Luísa está só. Lê romances, jornais, e suas tardes são ociosas.</p> <p>Juliana é apresentada; seu passado, suas origens, suas ambições e o seu quarto.</p> <p>Local: Casa de Jorge e Luísa Basílio visita Luísa – Primeiro reencontro. Comentam de seu antigo namoro. Luísa fica fascinada pela vida do primo. Os anos no Brasil, suas viagens, aventuras, elegância e conhecimento.</p> <p>Local: Cozinha Juliana e Joana comentam a visita do primo.</p> <p>Basílio vê na prima uma possível amante.</p>	<p>Alimenta os pássaros e lê romances.</p> <p>Visita de Dona Felicidade que convida Luísa para ir à missa. Ela diz já ter compromisso: ir à modista.</p> <p>Visita de Basílio, no mesmo dia de Dona Felicidade. Luísa que estava para sair fica em casa na companhia do primo. Primeiro reencontro. Ambos recordam o passado e Basílio expõe suas aventuras. Promete visitar a mãe de Luísa no cemitério.</p> <p>Local: Cozinha Juliana e Joana comentam a visita do primo.</p> <p>Basílio vê na prima uma possível amante.</p> <p>Juliana novamente aparece reclamando de dores pelo corpo.</p>	<p>seu tempo com a televisão.</p> <p>Basílio visita Luísa em sua casa. Segundo reencontro. Comentam de seu passado juntos como namorados. Os anos na Europa, as personalidades do mundo do cinema, televisão. Basílio cita Grace Kelly. Luísa fica fascinada pela vida de Basílio.</p> <p>Local: Cozinha Juliana e Joana cometam a visita do primo.</p> <p>Basílio vê na prima uma possível amante</p>
Capítulo 4	<p>Local: Casa de Jorge e Luísa. Sebastião visita Luísa que está com o primo na sala. Sebastião resolve não entrar.</p> <p>Juliana desconfia das visitas de Basílio. Porém, descobre que</p>	<p>Local: Casa de Jorge e Luísa Basílio visita Luísa pela segunda vez. Presenteia com rosário e luvas.</p> <p>Juliana desconfia das visitas de Basílio. Porém, descobre que</p>	<p>Local: Cemitério Os primos vão ao cemitério visitar o túmulo da mãe de Luísa. (Segunda visita de Basílio à casa). Sebastião aparece para visitá-la neste dia.</p> <p>Local: Casa de Jorge e Luísa</p>

	<p>ele é parente de Luísa: primo.</p> <p>Local: <i>Passeio Público</i> Luísa vai ao Passeio Público com Dona Felicidade e ambas encontram-se com Basílio.</p> <p>Local: <i>Rua da Patriarcal</i> A vizinhança comenta as visitas do primo.</p> <p>Local: <i>Casa de Jorge e Luísa</i> As visitas de Basílio tornam-se frequentes. Nestas ocorrem os encontros entre o primo de Luísa e Julião, além do Conselheiro Acácio.</p> <p>Basílio então surpreende Luísa com um beijo, que lhe é negado.</p> <p>Local: <i>Rua da Patriarcal</i> Sebastião visita Luísa e não a encontra em casa. Passa a ser questionado pela vizinhança sobre a identidade do rapaz frequentemente passa às tardes na casa do engenheiro. Descobre que o rapaz das visitas é o primo de Luísa: Basílio de Brito. Em sua casa, Sebastião é informado pela empregada que a vizinhança comenta sobre as constantes visitas de Basílio.</p> <p>Local: <i>Café</i></p>	<p>ele é parente de Luísa: primo.</p> <p>Local: <i>Passeio Público.</i> Luísa vai ao Passeio Público com Dona Felicidade encontram Basílio.</p> <p>Local: <i>Rua da Patriarcal</i> A vizinhança comenta as visitas do primo.</p> <p>Local: <i>Casa de Jorge Luísa</i> As visitas de Basílio tornam-se frequentes. Nestas ocorrem os encontros entre o primo de Luísa e Julião, além do Conselheiro Acácio</p> <p>Basílio então surpreende Luísa com um beijo, que lhe é negado.</p> <p>Local: <i>Rua da Patriarcal</i> Após ser avisado pela empregada das inúmeras visitas de um rapaz à casa de Jorge, Sebastião procura por Luísa, e ela não está em casa. Em uma destas visitas Sebastião descobre pela vizinhança que o visitante misterioso de Luísa é seu primo: Basílio de Brito.</p>	<p>Juliana desconfia das visitas de Basílio. Porém, descobre que ele é parente de Luísa: primo.</p> <p>Local: <i>Casa de Jorge Luísa</i> As visitas de Basílio tornam-se frequentes. Em uma das visitas Basílio e Luísa dançam. Luísa é beijada pelo primo, e ofende-se.</p>
--	---	---	---

	<p>Sebastião conversa com Julião sobre a relação entre Basílio e Luísa.</p>	<p>Local: Casa de Sebastião Sebastião conversa com Julião sobre a relação entre Basílio e Luísa.</p>	
Capítulo 5	<p>Local: Passeio pelo campo Luísa passeia ao campo com Basílio. Ele tenta beijá-la, mas ela resiste.</p> <p>Local: Casa de Jorge e Luísa – sala Visita de Sebastião – Não tem coragem de falar sobre os comentários da vizinhança.</p> <p>Luísa espera o primo que não vem visitá-la. Põe-se a escrever um bilhete. Interrompida por Sebastião, guarda-o no bolso do vestido. Nesta segunda visita alerta dos comentários da vizinhança.</p> <p>Leopoldina é convidada para jantar em casa de Luísa. Ambas bebem e recordam suas aventuras do passado.</p> <p>Juliana deixa a casa para acompanhar Leopoldina em seu encontro com o amante.</p> <p>Basílio visita Luísa à noite. Pretexto: voltar para Paris. Desmente a informação, seduz a prima e concretizam</p>	<p>Local: Passeio pelo campo Luísa passeia ao campo com Basílio e o beija na carruagem.</p> <p>Local: Casa de Jorge e Luísa – sala. Luísa espera Basílio que não aparece. Visita de Sebastião – este vem alertar sobre os comentários da vizinhança sobre as constantes visitas do primo.</p> <p>Leopoldina é convidada para jantar em casa de Luísa. Ambas bebem e recordam suas aventuras do passado.</p> <p>Juliana deixa a casa para acompanhar Leopoldina em seu encontro com o amante, e visita tia Vitória.</p> <p>Basílio chega à noite sem avisar à casa da prima. Pretexto: voltar para Paris. Desmente a informação seduz a prima e concretizam</p>	<p>Local: Casa de Jorge - sala. Luísa espera Basílio que não aparece.</p> <p>Leonor visita Luísa. As amigas recordam seus passados, suas aventuras amorosas. Bebem Champanhe, fumam e dançam.</p> <p>Juliana pede para visitar uma tia. Saí da casa de Luísa.</p> <p>Basílio chega à noite sem avisar à casa da prima. Pretexto: voltar para Paris. Desmente a informação e seduz a prima e concretizam sua</p>

	<p>sua primeira relação sexual no divã.</p> <p>Juliana ao chegar intuiu o acontecido. Pega do chão a travessa de Luísa (presilha), e a coloca no quarto da patroa.</p>	<p>sua primeira relação sexual no divã.</p> <p>Juliana ao chegar é informada por Joana da presença do primo e percebe o acontecido. Analisa a sala e encontra atrás do sofá a presilha da patroa.</p>	<p>primeira relação sexual no sofá.</p> <p>Juliana ao chegar avista Basílio indo embora de carro, e percebe o acontecido. Analisa a sala: copos, almofadas. Encontra atrás do sofá uma calcinha de Luísa.</p>
Capítulo 6	<p>Local: Casa de Jorge e Luísa – quarto Juliana encontra no bolso de Luísa um bilhete escrito para Basílio, mas, resolve mantê-lo no mesmo local, pensando em resgatar outras provas mais comprometedoras.</p> <p>Luísa é acordada por Juliana que traz um bilhete de Basílio. Lê os bilhetes e fica radiante.</p> <p>Local: Escritório de Jorge Luísa escreve a Basílio. Dona Felicidade, a amiga da família, a surpreende, ela então livra-se da carta jogando-a no lixo.</p> <p>Juliana toma posse da carta.</p> <p>Luísa recebe carta de Basílio indicando o novo local de encontro</p>	<p>Local: Casa de Jorge e Luísa – quarto. Acorda bem disposta e resolve ir à casa de Leopoldina contar-lhe sobre o romance com o primo.</p> <p>Local: Escritório de Jorge Luísa escreve a Basílio. Dona Felicidade, amiga da família, a surpreende, ela então livra-se da carta jogando-a no lixo.</p> <p>Juliana toma posse da carta.</p> <p>Luísa recebe carta de Basílio indicando o novo local de</p>	<p>Local: Casa de Jorge e Luísa - Luísa acorda disposta. Ao tomar seu café da manhã é surpreendida por rosas e mais um cartão de Basílio. Corre para respondê-lo.</p> <p>Local: Escritório de Jorge Luísa escreve a Basílio. É surpreendida pela visita de Sebastião. Então, atira a carta no lixo.</p> <p>Juliana toma posse da carta.</p> <p>Local: Casa de Tia Vitória. Tia Vitória aconselha Juliana chantagear Luísa.</p> <p>Basílio, por telefone, indica o novo local de encontro dos amantes: O Paraíso.</p>

	<p>entre os amantes: O Paraíso.</p> <p>Local: Paraíso Luísa a princípio decepciona com o local, feio, pobre, sujo, mas logo se acostuma. Toda a tarde vai ao encontro de Basílio.</p> <p>Local: Rua da Patriarcal Sebastião justifica a ausência de Luísa à vizinhança que voltara a falar da jovem. A queda e a fratura no pé de D. Felicidade é o álibi.</p> <p>Local: Casa de Jorge Juliana recusa-se a servir Leopoldina e Luísa e abandona a casa. Depois ao ser aconselhada por tia Vitória a pegar uma nova prova do adultério, volta com desculpas à patroa.</p>	<p>encontro entre os amantes: O Paraíso.</p> <p>Local: Paraíso Luísa a princípio decepciona com o local, feio, pobre, sujo, mas logo se acostuma. Toda a tarde vai ao encontro de Basílio.</p> <p>Rua: Rua da Patriarcal Sebastião justifica a ausência de Luísa à vizinhança que voltara a falar da jovem. A queda e a fratura no pé de D. Felicidade é o álibi.</p> <p>Local: Casa de Jorge Juliana recusa-se a servir Leopoldina e Luísa e abandona a casa. Depois ao ser aconselhada por tia Vitória a pegar uma nova prova do adultério, volta com desculpas à patroa.</p>	<p>Local: Paraíso Luísa a princípio decepciona com o local, feio, pobre, sujo, mas logo se acostuma. Toda a tarde vai ao encontro de Basílio.</p>
Capítulo 7	<p>Local: Proximidades do Paraíso Luísa encontra-se com Ernestinho</p> <p>Local: Casa de Jorge e Luísa Luísa não vai a um dos encontros com Basílio no Paraíso. Começa-se a cansar da relação extraconjugal. Sozinha em sua casa decide se vai ou não encontro de seu amante.</p> <p>Local: Paraíso. Luísa começa a queixar-se de Basílio, duvidar de seu amor.</p>	<p>Local: Proximidades do Paraíso Luísa encontra-se com Ernestinho</p> <p>Local: Casa de Leopoldina Em conversas com a amiga questiona-se sobre sua relação com Basílio e não sabe se quer mais encontrá-lo.</p> <p>Local: Paraíso. Luísa começa a queixar-se de Basílio, duvidar de seu amor.</p>	<p>Local: Paraíso. Basílio possibilita novos prazeres à Luísa.</p>

	<p>Ele falta ao encontro Para surpreendê-la, Basílio prepara para seu encontro no Paraíso um lanche e a ensina novas sensações no amor.</p> <p>Local: <i>Ruas de Lisboa</i> A caminho do Paraíso, Luísa é interceptada pelo Conselheiro Acácio que a acompanha pela tarde em vários passeios (Ruas, sorveteria, igreja).</p> <p>Local: <i>Paraíso</i> Luísa consegue chegar ao Paraíso, mas não encontra Basílio.</p> <p>Local: <i>Casa de Jorge e Luísa – quarto.</i> Frustrada, Luísa regressa a sua casa e a encontra desorganizada. Resolve despedir Juliana. A empregada, então, revela a posse das cartas e bilhetes de Basílio. Luísa desmaia.</p> <p>Juliana recolhe-se em seu quarto reclamando de dores.</p>	<p>Ele falta ao encontro. Para surpreendê-la, Basílio prepara para um novo encontro no Paraíso um lanche e a ensina novas sensações no amor.</p> <p>Local: <i>Ruas de Lisboa</i> A caminho do Paraíso, Luísa é interceptada pelo Conselheiro Acácio, que resolve acompanhá-la pela tarde em vários passeios (Ruas, sorveteria, igreja).</p> <p>Local: <i>Paraíso</i> Luísa consegue chegar ao Paraíso, mas não encontra Basílio.</p> <p>Local: <i>Casa de Luísa – quarto.</i> Frustrada, Luísa regressa a sua casa e a encontra desorganizada. Resolve despedir Juliana. A empregada, então, revela a posse das cartas e bilhetes de Basílio. Luísa desmaia.</p> <p>Juliana recolhe-se em seu quarto reclamando de dores.</p>	<p>Local: <i>Rua de São Paulo.</i> Luísa é interceptada por Sebastião. Ambos almoçam. Luísa conhece o banqueiro Castro.</p> <p>Local: <i>Paraíso</i> Luísa consegue chegar ao Paraíso, mas não encontra Basílio.</p> <p>Local: <i>Casa de Jorge e Luísa – quarto.</i> Frustrada, Luísa regressa a sua casa e a encontra desorganizada. Resolve despedir Juliana. A empregada, então, revela a posse das cartas e bilhetes de Basílio. Luísa vai ao chão e começa a chorar. Juliana volta a fazer o serviço doméstico.</p>
--	---	--	--

<p>Capítulo 8</p>	<p>Local: Casa de Jorge e Luísa Sozinha, Luísa decide fugir com Basílio. Ao arrumar as malas percebe a ausência de duas cartas. Luísa procura Leonor para conversar, mas a amiga está no Porto.</p> <p>Local: Casa de tia Vitória. Juliana procura tia Vitória mostra-lhe as provas. A enculcadeira aconselha Luísa a extorquir Basílio.</p> <p>Local: Paraíso Basílio critica a postura de Luísa e oferece dinheiro para que a amante pague Juliana pelo resgate das cartas. Luísa ofendida recusa e volta para sua casa.</p> <p>Local: Hotel Central Visconde Reinaldo aconselha Basílio a escrever para seu escritório e solicitar que lhe enviem um telegrama convocando-o para o retorno imediato a Paris.</p> <p>Local: Casa de Luísa – sala Basílio visita Luísa, mostra-lhe o telegrama. Oferece-lhe novamente</p>	<p>Local: Casa de Jorge e Luísa Acompanhada de Leopoldina percebe que sumiram duas cartas. E decide fugir com Basílio. Arruma as malas, mas espera amanhecer para ir ao encontro do amado.</p> <p>Local: Casa de tia Vitória. Juliana procura Tia Vitória que a instrui a procurar Basílio.</p> <p>Local: Paraíso Basílio critica a postura de Luísa e oferece dinheiro para que a amante pague Juliana pelo resgate das cartas. Luísa ofendida recusa e volta para sua casa.</p> <p>Local: Hotel Central Visconde Reinaldo aconselha Basílio a escrever para seu escritório e solicitar que lhe enviem um telegrama convocando-o para o retorno imediato a Paris.</p> <p>Local: Casa de Jorge e Luísa. Basílio visita Luísa, mostra-lhe o telegrama. Oferece-lhe novamente</p>	<p>Local: Casa de Leonor Luísa visita Leonor e comenta o problema; decide fugir com Basílio para Paris.</p> <p>Local: Casa de Luísa Luísa arruma as malas acrescenta a sua bagagem, a fotografia de Jorge. Vai com Leonor ao Paraíso à noite de carro.</p> <p>Local: Casa de tia Vitória. Juliana procura Tia Vitória que a aconselha a esperar pela chegada de Jorge, pois são sempre os homens que possuem o dinheiro.</p> <p>Local: Paraíso Basílio recusa o plano de fuga da prima e oferece dinheiro para pagar a chantagem da empregada. Luísa ofendida rejeita a ajuda financeira do primo e volta para casa.</p> <p>Local: Casa de Jorge e Luísa Basílio visita Luísa, mostra-lhe o telegrama. Oferece-lhe novamente dinheiro. Esta recusa e o</p>
-----------------------	---	--	---

	<p>dinheiro. Esta recusa e o manda embora.</p> <p>Juliana procura Basílio no hotel e não o encontra. A empregada pede R\$ 600 mil reis à Luísa, como forma de silêncio, e sai casa.</p>	<p>dinheiro. Esta recusa e o manda embora.</p> <p>Juliana procura Basílio no hotel e não o encontra. A empregada pede R\$ 600 mil reis à Luísa, como forma de silêncio, e sai casa.</p>	<p>manda embora. Juliana ouve a conversa por trás da porta.</p> <p>Juliana conversa com Luísa e pede a ela R\$ 200 contos de reis.</p> <p>Luísa recebe a ligação de Jorge. O marido percebe que a esposa passa por dificuldades. Mas ela afirma apenas ter dores de cabeças.</p>
Capítulo 9	<p>Local: Casa de Jorge e Luísa Luísa pensa em pedir dinheiro a Sebastião, não consegue. Procura Leopoldina está no Porto.</p> <p>Local: Casa de Jorge e Luísa: escritório Luísa escreve a Basílio pedindo-lhe o dinheiro. Verifica com frequência se há correspondência.</p> <p>Local: Casa de Jorge e Luísa Luísa começa a presentear Juliana, primeiro com vestidos, depois roupas brancas e acessórios.</p> <p>Local: Quarto de Juliana Luísa vai ao quarto de Juliana para procurar as cartas, e é</p>	<p>Local: Casa de Sebastião Luísa pensa em pedir dinheiro a Sebastião, não consegue. Acompanhada por Leopoldina decide vender as joias que herdara da mãe, mas descobre que não são joias preciosas.</p> <p>Local: Casa de Leopoldina A conselho de Leopoldina, Luísa escreve a Basílio pedindo-lhe o dinheiro. Verifica com frequência se há correspondência.</p> <p>Local: Casa de Jorge e Luísa Luísa começa a presentear Juliana, primeiro com vestidos, depois roupas brancas e acessórios.</p> <p>Local: Quarto de Juliana Luísa e Leopoldina invadem o quarto de Juliana a procura das</p>	<p>Local: Escritório de Jorge Luísa escreve a Basílio pedindo-lhe dinheiro Diariamente, Luísa verifica a correspondência procurando encontrar a resposta de Basílio.</p> <p>Local: Casa de Jorge e Luísa Luísa presenteia Juliana com um vestido.</p> <p>Local: Quarto de Juliana Luísa e Leonor invadem o quarto de Juliana a procura das cartas. Leonor ausenta-se, e ao</p>

	surpreendida pela visita de Dona Felicidade.	cartas. Leopoldina ausenta-se, e ao voltar surpreende Juliana e Luísa trancadas no quarto.	voltar surpreende Juliana e Luísa trancadas. A empregada aumenta o valor da chantagem
Capítulo 10	<p>Local: Casa de Jorge e Luísa Jorge retorna do Alentejo.</p> <p>Juliana solicita à Luísa mudança de quarto. Pedi-lhe cômodas e tapete.</p> <p>Luísa começa a realizar as tarefas domésticas.</p> <p>Local: Casa de Leopoldina Leopoldina chega do Porto. Luísa a procura e ela não pode lhe dar a quantia desejada.</p> <p>Local: Quarto do casal Jorge percebe mudanças no comportamento sexual de Luísa.</p> <p>Local: Casa de Leopoldina Luísa a procura novamente, conta-lhe do episódio com a empregada e de suas amarguras. A amiga, então, sugere que Luísa se encontre com o banqueiro Castro. Luísa recusa a ajuda.</p>	<p>Local: Casa de Jorge e Luísa Jorge retorna do Alentejo.</p> <p>Juliana solicita à Luísa mudança de quarto. Pedi-lhe cômodas e tapete.</p> <p>Luísa começa a realizar as tarefas domésticas.</p> <p>Local: Rua da Patriarcal Vizinhança começa a comentar dos benéficos que Juliana tem na casa do engenheiro. Jorge também estranha o comportamento de Luísa em relação à empregada e lhe chama atenção.</p> <p>Local: Quarto do casal Jorge percebe mudanças no comportamento sexual de Luísa.</p> <p>Local: Casa de Leopoldina Leopoldina sugere encontro com o banqueiro Castro.</p> <p>Local: Passeio Público Luísa e Leopoldina caminham pelo Passeio Público. A</p>	<p>Local: Casa de Jorge e Luísa Jorge retorna de Brasília.</p> <p>Juliana solicita à Luísa mudança de quarto.</p> <p>Luísa começa a realizar as tarefas domésticas e aparece cada vez mais cansada perante seu marido.</p> <p>Local: Quarto do casal Jorge percebe mudanças no comportamento sexual de Luísa.</p> <p>Local: Casa de Leopoldina Leonor sugere a Luísa pedir dinheiro ao banqueiro, que por ela era apaixonado. Luísa a princípio recusa, tem nojo da ideia.</p>

		primeira comenta do seu sofrimento e condena Basílio por não tê-la ajudado.	
Capítulo 11	<p>Local: <i>Casa do conselheiro Acácio</i> Comemoração de sua condecoração. Julião adentra ao quarto do anfitrião e vê dois travesseiros e um livro de poemas pornográfico de Bocage.</p> <p>Local: <i>Casa de Jorge e Luísa e arredores</i> Luísa começa a ficar adoentada. A vizinhança começa a comentar. Juliana desmaia no chão da cozinha.</p> <p>Local: <i>Casa de Leopoldina</i> Luísa visita Leopoldina. Na casa da amiga encontrasse com Castro para pedir-lhe empréstimo. Leopoldina vai para a sala de costura e os deixa a sós. Castro assedia Luísa, e ela revoltada bate com chicote no banqueiro.</p> <p>Local: <i>Casa de Jorge e Luísa</i> Jorge chega e surpreende Luísa varrer a casa; esta o convence que pratica a ação por opção, por falta do que fazer.</p>	<p>Local: <i>Casa do conselheiro Acácio</i> Comemoração de sua condecoração. Julião adentra ao quarto do anfitrião e vê dois travesseiros, uma camisinha e um livro de pornográfico de poemas de Bocage.</p> <p>Local: <i>Casa de Jorge e Luísa e arredores</i> Luísa começa a sentir dores de cabeça. A vizinhança começa a comentar. Juliana desmaia no chão da cozinha.</p> <p>Local: <i>Casa de Leopoldina</i> Luísa visita Leopoldina. Na casa da amiga encontrasse com Castro para pedir-lhe empréstimo. Leopoldina vai para rua, fora de sua casa para deixar os dois a sós. Castro assedia Luísa, e ela revoltada bate com o chicote no banqueiro.</p>	<p>Local: <i>Escritório de Castro</i> Luísa e Leonor procuram Castro em seu escritório. Castro dispensa a secretária. Luísa pede empréstimo ao banqueiro. Ele indica querer favores sexuais para o empréstimo. Luísa assustada saí de seu escritório aos gritos, correndo.</p>
Capítulo 12	Local: <i>Casa de Jorge e Luísa</i>	Local: <i>Casa de Jorge e Luísa</i>	Local: <i>Casa de Jorge e Luísa</i>

	<p>Jorge surpreende Juliana lendo o jornal e Luísa engomando as roupas. Pede a demissão de Juliana.</p> <p>Juliana e Luísa conversam. Joana chega. Luísa pede a Juliana que encha o bule com água. A empregada nega-se e ofende a patroa verbalmente. Joana em defesa de Luísa esbofeteia Juliana. Para não mostrar as cartas a Jorge, Juliana pede a demissão de Joana. De joelhos e em prantos, Luísa pede que a cozinheira se demita. Juliana exige que quem cozinhe na casa seja Luísa, não aceita outra empregada na casa. Deixando claro que quem dá as ordens na casa é ela.</p> <p>Local: Casa de Sebastião.</p> <p>Luísa procura Sebastião e lhe conta o acontecido. Este entende que Luísa fora enganada por Basílio e arquiteta um plano para tirar as cartas de Juliana.</p> <p>Local: Casa de Jorge e Luísa</p> <p>Luísa orienta Joana a não procurar outro</p>	<p>Jorge surpreende Juliana lendo o jornal e Luísa engomando as roupas. Pede a demissão de Juliana.</p> <p>Juliana e Luísa conversam. Joana chega. Luísa pede a Juliana que encha o bule com água. A empregada nega-se e ofende a patroa verbalmente. Joana em defesa de Luísa esbofeteia Juliana. Para não mostrar as cartas a Jorge, Juliana pede a demissão de Joana. De joelhos e em prantos, Luísa pede que a cozinheira se demita. Juliana exige que quem cozinhe na casa seja Luísa, não aceita outra empregada na casa. Deixando claro que quem dá as ordens na casa é ela.</p> <p>Local: Casa de Sebastião.</p> <p>Luísa procura Sebastião e lhe conta o acontecido. Este entende que Luísa fora enganada por Basílio e arquiteta um plano para tirar as cartas de Juliana.</p> <p>Local: Rua da Patriarcal</p> <p>Luísa encontra Joana e a orienta a não</p>	<p>Jorge surpreende Juliana sentada a assistir televisão. Procura por Luísa que lava e estende lençóis, na área de serviço, no fundo de sua casa. Pede a demissão de Juliana</p> <p>Juliana e Luísa conversam. Joana chega. Luísa pede a Juliana que encha o bule com água. A empregada nega-se e ofende a patroa verbalmente. Joana em defesa de Luísa esbofeteia Juliana. Para não mostrar as cartas a Jorge, Juliana pede a demissão de Joana. De joelhos e em prantos, Luísa pede que a cozinheira se demita. Juliana exige que quem cozinhe na casa seja Luísa, não aceita outra empregada na casa. Deixando claro que quem dá as ordens na casa é ela.</p> <p>Local: Casa de Sebastião.</p> <p>Luísa procura Sebastião e lhe conta o acontecido. Este entende que Luísa fora enganada por Basílio e arquiteta um plano para tirar as cartas de Juliana.</p>
--	--	--	--

	<p>emprego, que logo tudo se resolveria.</p> <p>Luísa com medo de Juliana, leva a comida para o quarto e ali faz sua refeição. Começa-se arrumar-se para ir ao Teatro.</p>	<p>procurar outro emprego, que logo tudo se resolveria.</p> <p>Local: <i>Casa de Jorge e Luísa – quarto</i> Luísa arruma-se para ir ao Teatro o marido, plano de Sebastião. Diz não querer jantar.</p>	<p>Local: Casa de Jorge e Luísa- quarto Luísa arrumasse para ir jantar fora de casa com o marido.</p>
Capítulo 13	<p>Local: <i>Teatro de São Carlos</i> Luísa, Jorge e Dona Felicidade chegam ao teatro para verem à ópera: <i>O Fausto</i>.</p> <p>Local: <i>Casa de Jorge-Luísa</i> Sebastião e um policial procuram Juliana para resgatar as cartas. Não tem um plano definido, iria se valer da figura do policial, mas se não desse certo cogitava oferecer-lhe uma quantia em dinheiro para ela sair da casa. Juliana entrega-lhe as cartas, que estavam em uma bolsinha que carregava consigo. Enraivecida lhe ofende e cospe-lhe no rosto. Juliana morre na sala da casa, estoura-lhe o aneurisma.</p> <p>Local: <i>Casa de Jorge e Luísa</i> Sebastião e Julião contam da morte de Juliana. Luísa e Jorge decidem ficar uns dias na casa de Sebastião. Luísa recupera as cartas. Joana volta para casa de Luísa.</p>	<p>Local: <i>Teatro de São Carlos</i> Luísa, Jorge e Dona Felicidade chegam ao teatro para verem à ópera: <i>O Fausto</i>.</p> <p>Local: <i>Casa de Jorge-Luísa</i> Sebastião acompanhado de um policial procura Juliana para resgatar as cartas, acusando-a de ladra. Juliana entrega-lhe as cartas em sua mão. Enraivecida lhe ofende e cospe-lhe no rosto. A empregada morre na sala da casa, estoura-lhe o aneurisma.</p> <p>Local: <i>Casa de Jorge e Luísa</i> Sebastião e Julião contam da morte de Juliana. Luísa e Jorge decidem ficar uns dias na casa de Sebastião. Luísa recupera as cartas e imediatamente em sua casa queima as provas do adultério. O</p>	<p>Local: <i>Restaurante</i> Luísa e Jorge chegam ao restaurante</p> <p>Local: <i>Casa de Jorge-Luísa</i> Sebastião, acompanhado por um policial procura Juliana. Toma-lhes as cartas que estavam enterradas no jardim da casa. Ela é acusada de ladra.</p> <p>Local: <i>Ambiente ermo, escuro.</i> Fora da casa, Juliana é levada à viatura da polícia e despejada em um local escuro. Ali se vê sozinha com o policial. Amedrontada, atira-se ao carro de Sebastião que a atropela.</p> <p>Local: <i>Casa de Jorge e Luísa</i> Sebastião espera a chegada de Jorge e Luísa, e lhes comunica a morte de Juliana. Aproveita e entrega as cartas à Luísa.</p>

		casal fica por dois dias na casa de Sebastião.	
Capítulo 14	<p>Local: <i>Casa de Jorge e Luísa</i></p> <p>Luísa queima as cartas, dois dias depois, pois ficara instalada na casa de Sebastião. Conhece a nova empregada. Luísa começa a adoentar-se, logo Julião é chamado e prescreve descanso a paciente.</p> <p>Jorge é quem recebe a carta de Basílio. Jorge lê a carta e percebe a traição da esposa com o primo e os benefícios de Juliana. Atormenta-se. Luísa adoenta-se cada vez mais, Jorge cuida da esposa. Luísa pensa consigo que assim que melhorar intensificará sua vigília na igreja, que não seria mais amiga de Leopoldina e que gostaria de trocar o divã.</p> <p>Local: <i>Casa de Jorge e Luísa</i></p> <p>Ocasião: “cavaqueiras” Jorge mostra a carta a Sebastião, e o questiona se ele sabia de algo.</p> <p>Ernestinho perdoa a adúltera em sua peça. Jorge concorda com o perdão e diz ter mudado.</p>	<p>Local: <i>Casa de Jorge e Luísa</i></p> <p>O casal volta a sua casa. A nova empregada é apresentada. Luísa começa a adoentar-se, logo Julião é chamado e prescreve descanso a paciente.</p> <p>Jorge é quem recebe a carta de Basílio. Jorge lê a carta e percebe a traição da esposa com o primo e os benefícios de Juliana. Atormenta-se. Luísa adoenta-se cada vez mais, Jorge cuida da esposa. Luísa afirma para Jorge que assim que melhorar intensificará sua vigília na igreja, que não seria mais amiga de Leopoldina e que gostaria de trocar o divã.</p> <p>Local: <i>Casa de Sebastião.</i></p> <p>Jorge mostra a carta a Sebastião, e o questiona se ele sabia de algo.</p> <p>Local: <i>Casa de Jorge e Luísa.</i></p> <p>Reunião de domingo – o chá- Todos estão de volta às reuniões. Ernestinho perdoa a adúltera em sua peça.</p>	<p>Local: <i>Casa de Jorge e Luísa</i></p> <p>Luísa queima as cartas. Começa a ter alucinações e vê a imagem de Juliana sendo atropelada. Grita e cai, vítima de forte dor de cabeça. Em casa é medicada.</p> <p>Jorge recebe a carta destinada a Luísa. Jorge lê a carta e descobre a traição e os benefícios de Juliana. Atormenta-se.</p> <p>Jorge cuida de Luísa, lhe dá remédios, carinhos.</p> <p>Luísa começa a ser recuperar e pede a Jorge que troque o sofá.</p> <p>Local: <i>Casa de Jorge e Luísa – escritório.</i></p> <p>Jorge mostra a carta a Sebastião, e o questiona se ele sabia de algo.</p> <p>O casal tem uma nova empregada seu nome é Rosa.</p>

		Jorge concorda com o perdão e diz ter mudado.	
Capítulo 15	<p>Local: Casa de Jorge e Luísa - quarto Jorge mostra a carta à Luísa, que fica muito doente. Médicos: Julião e Dr. Caminha decidem cortar-lhes os cabelos. Leopoldina vai visitá-la. Luísa não quer vê-la.</p> <p>Luísa não melhora e morre. Dona Felicidade, Sebastião, Julião, Acácio, todos na casa consolam o viúvo.</p>	<p>Local: Casa de Jorge e Luísa - quarto Jorge mostra a carta à Luísa, que cai ao chão. Tem crises de dores e fica muito doente. Leopoldina vai visitá-la. Luísa não quer vê-la.</p> <p>Os cabelos de Luísa são cortados. Luísa não melhora e morre. Dona Felicidade, Sebastião, Julião, Acácio, todos na casa consolam o viúvo.</p>	<p>Local: Casa de Jorge e Luísa - quarto Jorge mostra a carta a Luísa, que fica muito doente e é levada ao hospital.</p> <p>Local: Hospital Leopoldina visita Luísa que a maltrata agredindo-a verbalmente. Jorge fecha a porta no rosto de Leopoldina. O aspecto de Luísa é doentio. Pálida. Ela morre. Sebastião está ao lado de Jorge.</p>
Capítulo 16	<p>Local: Café Conselheiro Acácio escreve um necrológico em homenagem a Luísa e o mostra a Julião, que em conversa informal, comenta saber os segredos do conselheiro, de sua empregada amante e do livro de poemas pornográficos.</p> <p>Local: Rua da Patriarcal Basílio retorna a Portugal. Procura Luísa em sua casa, mas fica sabendo da morte da prima, pelos vizinhos.</p> <p>Local: Ruas de Lisboa Após saber da morte da prima, segue em uma caminhada com o seu amigo Reinaldo que</p>	<p>Local: Café Conselheiro Acácio escreve um necrológico em homenagem a Luísa e o mostra a Julião, que em conversa informal, comenta saber os segredos do conselheiro, de sua empregada amante e do livro de poemas pornográficos.</p> <p>Local: Rua da Patriarcal Basílio retorna a Portugal. Sabe-se da morte da prima, pelos vizinhos.</p> <p>Local: Passeio Público Após saber da morte da prima, segue em uma caminhada com</p>	<p>Local: Frente à casa de Jorge e Luísa Basílio volta à casa de Luísa, percebe tudo fechado. Duas vizinhas que conversam noticiam a morte da prima.</p> <p>Local: Teatro Municipal de São Paulo Basílio está com seu amigo no Teatro Municipal de São Paulo,</p>

	desdenha de Luísa. Basílio a defende, porém segue de cabeça baixa arrependido por não ter trazido consigo a amante parisiense	o seu amigo Reinaldo que desdenha de Luísa. Basílio a defende, porém segue de cabeça baixa arrependido por não ter trazido consigo a amante parisiense	comunica-lhe a morte da prima. Seu amigo desdenha de Luísa. Ambos seguem para o camarote. Basílio do camarote avista uma possível amante e debocha a morte da prima.
--	---	--	--

Por meio deste comparativo em relação a estruturação do espaço nas três obras de *O primo Basílio*, pode-se assinalar que os dezesseis capítulos, presentes no romance ao serem transcodificados para linguagem audiovisual foram bem desenvolvidos, pois mantiveram-se nas produções audiovisuais a caracterização e o conflito geral da narrativa como foi apresentado pela tabela. Por meio desta comparação pode-se demarcar os movimentos de convergência e divergência em relação ao espaço proposto pelos adaptadores. Pontuamos as primeiras correspondências em relação aos lugares no enredo das três produções afim de apontar as alternativas de espaço executadas nas adaptações audiovisuais.

A partir da primeira coluna da tabela, tem-se a narrativa escrita, presentificada pelo livro, na qual se particulariza uma leitura de acordo com ritmo e as projeções interpretativas de cada leitor. Este espaço romanesco é formatado de acordo com as vivências de cada leitor, que de maneira pessoal, lançando das descrições de Eça, constrói para si, o universo do livro. Na segunda e terceira colunas, tem-se a narrativa audiovisual, representadas pela minissérie e filme, oriundas de um processo de transcodificação coletiva que se propõe a significar visualmente um conjunto de significações verbais ofertadas pelo romance, por meio de recursos específicos. Pode-se citar dentre estes recursos específicos a construção dos cenários, dos figurinos, das caracterizações, de tecnologias de produção, de imagens diversas, tudo organizado por meio de uma leitura coletiva, caracterizada pelos olhares do diretor, roteirista, atores, figurinistas e toda equipe envolvida nas produções.

A começar pela **minissérie**, que procura explorar o viés de ser uma produção que se apresenta como fielmente adaptada do romance *O primo Basílio*, e que procurou manter no cenário, no figurino, na ambientação e caracterização, somadas também ao plano do discurso uma maior proximidade em relação ao texto de Eça. Por

meio da comparação apresentada na tabela, pode-se notar que os espaços⁵⁹ propostos pela minissérie dialogaram com os apresentados por Eça, ressaltando principalmente os espaços internos das residências, que é um dos elementos principais do romance, que se nomeia como sendo um episódio doméstico.

Nota-se que inicialmente há uma reconfiguração do espaço na narrativa, quando esta passa, pela transcodificação para televisão, a ser contada linearmente em um tempo cronológico. Assim, as primeiras imagens da minissérie assinalam para apresentação das personagens Leopoldina, Laura e Luísa que correm pela casa e brincam de mãos dadas no quintal⁶⁰. Estas cenas citadas não estão no romance, o diretor opta por assinalar neste início a ligação e a relação de uma amizade inocente entre Luísa e Leopoldina, na infância. Além de Luísa e suas amigas, Basílio, recém chegado da Inglaterra, com sua gravata vermelha, que é pontuada pelo discurso, como causa de escândalo em Sintra, está presente nas cenas. Desse modo, tem-se na apresentação desses espaços iniciais referentes à juventude de Basílio e Luísa indicadores do estrato social daquelas personagens, e o envolvimento dos dois na juventude, em passagens que acontecem no barco, nos campos de Sintra, que servem no livro como base para demarcar a construção do namoro entre os primos⁶¹.

E assim se faz toda progressão da narrativa, na qual Luísa, em sua casa na rua da Madalena, em um dia chuvoso e escuro fica sabendo da partida de Basílio para o Brasil⁶². O namoro passa ser a distância, por troca de correspondências, até que uma carta finda o namoro. Luísa desiludida, sofre pelo fim deste primeiro amor, tranca-se em casa e por meses chora a ausência de Basílio. Um dia o sofrimento acaba e Luísa volta a vida social e no teatro São Carlos é avistada por Jorge que começa cortejá-la. É pelo discurso das personagens Leopoldina e Laura, ao caminharem pelo Passeio Público, que Luísa é anunciada como sendo a esposa do engenheiro de minas.

Por conta da linearização dos acontecimentos, o passado de Juliana também é constituído em ordem cronológica. Inicialmente Juliana nos é apresentada na rua, desempregada, recorrendo à tia Vitória que lhe indica um novo emprego em que poderá lhe promover a tão sonhada independência. Emprega-se na casa de Virgínea

⁵⁹ A análise referente aos espaços internos nas duas adaptações audiovisuais se apresentará de forma mais detalhada no capítulo três, no qual tratamos dos espaços referente aos pré e pós-crédito do filme e a abertura da minissérie, além dos espaços interiores da residência de Luísa e o ambiente público da rua.

⁶⁰ O fotograma referente a esta cena está localizado na página 153, (Figura 43).

⁶¹ Os fotogramas referentes a estas cenas estão localizados na página 148 (Figuras 41 e 42)

⁶² Os fotogramas referentes a estas cenas estão localizados na página 190 (Figuras 72 e 73).

Lemos, tia de Jorge, cuida desta senhora esperando uma recompensa. Virgínea morre e deixa toda herança ao sobrinho. Juliana, sem opção, passa então a trabalhar na casa de Jorge e Luísa, que estão casados há três anos, e o engenheiro terá que se separar da esposa, pois precisa deslocar-se ao Alentejo a trabalho, o que corresponde ao início da narrativa no romance.

A partir da construção do passado das personagens na narrativa audiovisual, o espaço do romance e da adaptação em minissérie se correspondem, pois quando as ações acontecem na residência do casal, na rua Patriarcal, ou no Teatro de São Carlos, por exemplo, o foco em relação a estes espaços se mantém procurando aproximar o máximo possível as pontualidades do texto de Eça à visualidade presente na minissérie, que lança deste recurso para convidar o espectador a fruir do conjunto de significados visuais que cada cena comporta.

A **adaptação fílmica**, por sua vez, centra sua narrativa na história do envolvimento amoroso entre Basílio, Luísa e Jorge, deslocando-os do século XIX para o século XX, com modificações de país, cidade e tempo. O cenário inicial é o Teatro Municipal de São Paulo⁶³, onde são apresentados as personagens: Jorge, Luísa, Sebastião e Basílio. Jorge expõe sua ida a Brasília. Luísa reencontra Basílio e tece aproximações por meio do discurso que procura situar o espectador no namoro que viveram no passado. O ambiente retratado é a cidade de São Paulo dos anos de 1958, assim a casa de Luísa segue o padrão das casas do final dos anos de 1950, com decoração a partir dos móveis, revistas de época, aparelhos domésticos, tudo característico de tal período. A estrutura da casa, como veremos no capítulo seguinte, procurará manter os padrões e divisórias apontadas pelo romance; e a rua em que o casal mora será reconfigurada não conservando a mesma conotação pejorativa presente na narrativa escrita.

O espaço doméstico exclusivo ao feminino é conservado pelo filme. Por meio da dependência feminina e da condição da mulher estar restrita ao universo do lar, exercendo na sociedade apenas a função de esposa, estes valores são reforçados. A divisão da casa em espaços masculinos e femininos também é reiterada. Jorge possui um escritório, com cores escuras, elementos sóbrios que demarcam aquele território de poder, de uso restrito do masculino. Já a área da cozinha e de serviço são

⁶³ A análise das cenas iniciais do Teatro Municipal de São Paulo serão melhor apresentadas no capítulo seguinte, que tratará sobre o espaço nos pré- e pós-crédito do filme.

destinadas ao comando feminino. Nesta estruturação se mantém os espaços destinados aos empregados, que nesta adaptação se faz a partir de um quatinho escuro nos fundos onde dormiam as duas empregadas e a área de serviço ao lado de um galinheiro, locais que delimitam os lugares ocupados por cada membro social daquela residência.

Registra-se então a oposição entre o conforto e claridade do quarto dos patrões e a escuridão e falta de espaço no quarto destinado às empregadas. A personagem de Joana, a segunda empregada, só aparece na narrativa fílmica nos lugares destinados aos empregados: área de serviço, portão da casa destinado aos empregados e na cozinha, ressalta-se que em todos os momentos que a personagem aparece na tela ela está trabalhando⁶⁴.

Um acréscimo de espaço lançado pela adaptação fílmica que conserva a diferenciação entre o universo masculino e feminino é o bar. Jorge conversa com Sebastião em um bar sobre o comportamento de Luísa e solicita ao amigo que em sua ausência visite-a regularmente para dar-lhe orientações: “afinal, Luísa é mulher” (*PRIMO BASÍLIO/FILME*, 2007). O bar é um espaço de exclusividade masculina, e ressalta no comportamento social a posição patriarcal adotada pela película que corresponde com a proposição de tempo e espaço do texto de Eça.

No tocante a manter a posição patriarcal na narrativa fílmica, outra modificação em relação ao espaço é agregada. O ambiente que se refere ao encontro entre o banqueiro Castro e Luísa. Esta cena inicia-se com a chegada de Luísa e Leonor ao escritório do banqueiro. Há presença de uma secretária, que ao apontar um lápis sugere uma conotação fálica àquele local, ressaltando o domínio do masculino. Ao adentrar a sala de Castro, Luísa é assediada sexualmente, o banqueiro percorre suas mãos pelo corpo da jovem, abre as calças indicando suas intenções e Luísa amedrontada escapa aos gritos. Diferente do romance, Luísa não expressa a vontade de bater ou agredir o banqueiro, nesta situação ela apenas foge.

Podemos relacionar também o local onde acontece o tratamento de Luísa e sua repentina doença como um processo de atualização do espaço. No romance, ao adoentar-se, a personagem é acompanhada o tempo todo em sua residência pelos médicos Julião e depois Dr. Carminha. Já na produção fílmica quando inicia a doença de Luísa, ela é tratada em sua casa, porém quando essa doença intensifica, torna-se

⁶⁴ O fotograma referente a esta cena está localizado na página 172 (Figura 70 e 71).

mais grave, Luísa é levada para um hospital. Neste hospital, aos poucos, a personagem degrada-se, seus cabelos começam a cair, sua coloração muda e finalmente Luísa morre. Assim pode-se concluir que a utilização de um hospital para o tratamento de Luísa é um processo de atualização da obra, pois em pleno XX, a personagem com status social de Luísa não poderia ser tratada em sua casa.

A personagem Juliana adquire uma nova conotação no filme, o que acarreta também modificações em relação ao local onde morre. Esta personagem na narrativa livresca é tratada de forma adoentada, de cor amarela pela doença da biliar, além de ter constantes desmaios e dores no coração, o que desencadeará sua morte. Em vários trechos da obra revelasse sua debilidade: “Observou o Conselheiro — que tem uma doença mortal. Não é verdade, Sr. Zuzarte? — Mortal. Um aneurisma — respondeu Julião, sem levantar os olhos do Dante (QUEIRÓS, 1997. p.296). Assim, a morte de Juliana passa a ser pré-anunciada, pois com dores no coração, desmaios, sempre a reclamar, a personagem não aguenta a pressão de ter que entregar a Sebastião, de maneira forçada, as cartas que lhe proporcionariam um futuro melhor, uma independência financeira. Desse modo, sem muita resistência, Juliana morre: “Mas de repente a boca abriu-se desmedidamente, arqueou-se para trás, levou com ânsia as mãos ao coração, e caiu para o lado, com o som mole, como um fardo de roupa” (QUEIRÓS, 1997, p.394).

Na adaptação fílmica, Juliana não tem uma aparência debilitada. Ela é reconfigurada com aspectos que ressaltam a feiura, o mau-humor, mas sempre está a fazer os serviços domésticos. Sua morte também sofre alterações, ao invés de morrer do coração, como no romance, Juliana na tentativa de impedir que fosse levada pelo policial, atira-se sobre o carro dirigido por Sebastião, desequilibra-se, cai e é atropelada por ele. Modifica-se a cena, mas a ideia é conservada, pois Juliana não entrega as cartas de maneira amistosa, ela resiste.

Ao tratar da reconfiguração e atualização das personagens Juliana e Luísa no tocante aos espaços e trajetórias destas personagens na adaptação fílmica, podemos relacioná-los a alguns traços característicos do gênero melodramático. A iniciar pelo hospital e a fragilidade de uma vítima: Luísa, e o extermínio do “vilão” com força bruta. Segundo o *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* (2003), faz-se um melodrama, a partir de uma narrativa simples na qual a vítima é perseguida por uma força do mal que a oprime. Assim, tem-se: Luísa bela e frágil, que “quebra-se” por não suportar a

culpa no final da narrativa; enquanto Juliana associada à feiura representaria o “mal”, com nenhum indício de fragilidade, tanto que para um desfecho verossímil de sua morte, recorreu-se a forças externas: um atropelamento por um carro. Intensifica-se, neste processo, outro elemento do melodrama que pode ser agregado à relação de espaço ocupado pelas personagens na narrativa: “a ação intensa, fundada em acontecimentos violentos, assassinatos, usurpação de bens ou de identidade” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 184), que decorre da tentativa da empregada vivenciar das experiências de identidade social da patroa.

Desse modo, pelo cotejo da tabela acima pode-se notar a busca por correspondências entre a linguagem verbal presente na descrição e sugestões do espaço no romance e a execução da narrativa audiovisual nas adaptações: minissérie e filme. Pode-se perceber que as duas adaptações se propuseram a conservar por meio de equivalências e atualizações os espaços e as conotações simbólicas agregadas a eles de acordo com o proposto por Eça em *O primo Basílio*.

Como equivalentes visuais referente ao espaço citamos a estruturação da casa de Jorge e Luísa, a presença perturbadora da rua Patriarcal, ambos presentes na minissérie; e dos espaços reconfigurados e atualizados pelo filme, tem-se o escritório do banqueiro Castro, o ambiente do bar, o hospital, lugar ermo e escuro do atropelamento e morte de Juliana, a divisão da casa de Jorge e Luísa que mesmo atualizados pela película evidenciaram os posicionamentos simbólicos de Eça. Há também que pontuarmos que é por meio da glamourização do espaço que a produção em minissérie atribui uma certa notoriedade ao ambiente de Portugal do século XIX e a promoção do estrato social do casal Jorge e Luísa, presentes na abertura da minissérie e do teatro de São Carlos, amplificadas por imagens grandiosas deste país, como vemos no próximo capítulo. Abaixo seguem os fotogramas que evidenciam tais atualizações na película.



Figura 16 – Ambiente masculino - Bar.



Figura 17 - Resignificação da morte de Juliana. Ambiente ermo e escuro



Figura 18 - Conotação fálica presente no escritório de Castro.



Figura 19 - Castro assedia Luísa.



Figura 20 - Atualização do espaço de morte de Luísa - Hospital



Figura 21 - Perdão de Jorge.

CAPÍTULO III O espaço e tempo no audiovisual: *O primo Basílio* e seus espaços interiores

A investigação que Eça propôs em *O primo Basílio*, direcionadas por meio de estratégias de descrição e narração ao se valer do “efeito de real”, que privilegia neste ato de descrever os detalhes e a pormenorização narrativa, conduziu seu texto para exposição não só da interioridade de um país, de seus habitantes, seu espaço geográfico e físico, mas também contribuiu para discussão das situações sociais e culturais problematizados pela sociedade daquela época. O olhar dirigido pelo escritor português para as residências e seus interiores, somado aos ambientes sociais de convivência de suas personagens, intensificou este modo de se perceber estes ambientes.

A partir da visão de Lukács, é por meio do ato de descrever que se fia a “relação necessária das personagens com as coisas e com os acontecimentos – nos quais se realiza o destino deles e através dos quais eles atuam e se debatem” (1968, p. 50), possibilitando a este procedimento a participação ativa e significativa no todo narrativo. Ao se tecer esta descrição aos ambientes e espaços da história esta categoria adquire destaque não sendo apenas pano de fundo para os acontecimentos, mas também contribuindo para ampliar sua significação.

Elementos cênicos na linguagem audiovisual são bem representativos e possuem bastante simbologia agregando muitas possibilidades aos seus realizadores. Ao iniciar os apontamentos sobre o espaço e tempo nos campos do social e cultural oferecidos pelo cenário das adaptações audiovisuais de *O primo Basílio*, faremos primeiro uma leitura a partir dos diversos espaços que perfazem a abertura destes produtos audiovisuais (filme e minissérie) ressaltando como estes ambientes se relacionam e contribuem para significação final das narrativas redirecionadas pelo diretor Daniel Filho.

Ao lançarmos mão das cenas do pré e pós-créditos do filme e da abertura da minissérie global, como chaves de leitura para compreensão das categorias de espaço e tempo nas produções audiovisuais, estamos em diálogo com uma das cinco categorias de transtextualidade, definidas por Gerard Genette (2006): a paratextualidade.

Para o teórico francês, a paratextualidade pode ser entendida como “aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira

mais geral ao público [...] trata-se aqui de um limiar [...] que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder” (2009, p.9-10). Tal perspectiva amplia o texto e ressalta sua íntima ligação com as estruturas que o envolve e que contribuem para que ele adquira formato e produza sentidos. Neste caso, as aberturas audiovisuais e as imagens de exibição dos créditos finais articulam-se em relações paratextuais, que por meio de suas imagens e sons (trilha sonora), já que estas não se restringem apenas as conexões verbais, como assinalou Genette (2009), direcionam o espectador para os possíveis significados da obra, estabelecidos pelo viés do diretor.

Desse modo, reconhecer os elementos paratextuais em um texto torna a leitura mais produtiva, pois estes indicam as intenções iniciais deste autor, como procuraremos demonstrar ao compararmos a dicotomia entre espaço privado das residências e seus cômodos em relação ao espaço público da rua, intensificando com isso, o valor da tradição e o menosprezo à miserabilidade da plebe. Caminhando nesta esteira de Genette, o paratexto representaria uma extensão da obra, pelo nosso viés esta extensão se justifica à medida que se faz necessária a compreensão dos elementos de pré e pós-créditos do filme e da abertura da minissérie global, como indicadores de uma opção por parte das adaptações audiovisuais de atribuírem aos espaços interiores uma determinada “glamourização”, indicando com esta elevação econômico-social, um redirecionamento no cotidiano e perspectivas das personagens de *O primo Basílio* nas obras audiovisuais.

Ao direcionarmos o nosso olhar para os interiores das residências e seus microcosmos procuremos apontar a disposição e a organização das estruturas sociais e simbólicas ali sugeridas, por meio de objetos, de indicações e descrições significativas, podendo até afirmar que há um relacionamento e interdependência que fazem da descrição queirosiana um complemento diegético da ação. Esta descrição dos interiores presentifica a ação deste espaço no romance, e é recriada nos cenários das adaptações audiovisuais. Tanto no filme quanto na minissérie, o espaço casa se intensifica, na medida em que as personagens percorrem e disputam as dependências deste recinto.

3.1 As relações entre espaço e tempo nos pré e pós- créditos audiovisuais do filme

Como já apontou Claudia Barbieri⁶⁵, ao principiar a leitura de um romance, o leitor concede que o autor o leve pelas mãos e o guie por entre suas palavras, linhas e histórias. As páginas que viradas uma a uma, apresentam diante de seus olhos, tempos suspensos, situações envolventes, personagens interessantes inseridos nos mais variados espaços. Espaços, que não são meros elementos figurativos, eles permeiam toda narrativa e a constroem. A partir destas assertivas, sabemos que toda narrativa (literária/filmica/televisiva) envolve uma história, que se constitui por um conjunto de personagens, localizados no tempo e espaço, sendo esses elementos indissociáveis para a construção do significado do texto.

As ações que se articulam em uma narrativa, independente do suporte em que ela é constituída, estão de alguma forma, ligadas por sequências temporais, sejam elas: lineares, invertidas ou truncadas. Ao abordar o assunto, Ismael Xavier (2003) afirma que o filme narrativo-dramático, a peça de teatro, o conto e o romance possuem em comum uma questão de forma no que tange ao modo como se dispõem os acontecimentos e ações das personagens. Para este autor:

Quem narra escolhe o momento em que uma informação é dada e por meio de que canal isso é feito. Há uma ordem das coisas no espaço e no tempo vivido pelas personagens, e há o que vem antes e o que vem depois ao nosso olhar de espectadores, seja na tela, no palco ou no texto (XAVIER, 2003, p. 64)

Caminhando nesta esteira, iremos salientar a importância das imagens iniciais e finais nas produções audiovisuais de *O primo Basílio*. Direcionando nosso olhar para a sugestão de que este procedimento parece pertencer à estética do diretor Daniel Filho, pela autoridade a ele atribuída ao espaço como um elemento representativo e simbólico nestas adaptações, nas quais prevalecem uma ótica de espaço privilegiada pela leitura de Luís Alberto Brandão⁶⁶, que ressalta sua representação “enquanto composição de lugares de pertencimento e ou trânsitos dos sujeitos ficcionais e recurso de contextualização da ação” (BRANDÃO, 2007, p.126).

⁶⁵ BARBIERI, Claudia. Arquitetura Literária: sobre a composição do espaço narrativo. IN: **Poéticas do espaço literário**. São Carlos. SP. Editora Claraluz, 2009.

⁶⁶ BRANDÃO, Luís Alberto. *Espaços literários e suas expansões*. Revista Aletria. v.15. UFMG. Jan-Jun. de 2007. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1397/1495> Acesso em 16/02/2014.

Neste processo de transcodificação, o uso de imagens símbolos para caracterização do espaço, nas cenas iniciais e finais de cada produção é repleto de significados que confirmam os dramas e convergem para a totalidade e unicidade das produções. Neste sentido, ressalta-se o conjunto de referências visuais e discursivas que agregam a composição espaciotemporal das narrativas no audiovisual, privilegiando a mistura de elementos reais e itens ficcionais, que no processo de leitura acabam conferindo ao texto audiovisual, o efeito e a condição de real pretendido e simbolizante.

Os espaços sinalizados na produção fílmica serão o Teatro Municipal de São Paulo e uma imagem fotográfica da casa de Luísa. O primeiro aparece na introdução do filme e o segundo nas cenas finais da película. Ambos estão associados aos créditos da produção, sendo uma estratégia de abertura, formal e temática, além de uma engrenagem para narrativa, e no final, tem-se ressaltado o aspecto conclusivo da história, sinalizando também todos os créditos e a ficha técnica da produção, por meio do envelhecimento de um fotograma, que representa a casa na qual habitava o casal Jorge e Luísa.

Ao elencar a produção fílmica de 2007, tem-se como cena de abertura, um plano-sequência em que é focalizado o Teatro Municipal de São Paulo. Filmado em plano geral⁶⁷, privilegiando um aspecto descritivo e dramático de uma tomada em panorâmica vertical⁶⁸, uma vez que se tem um apanhado do espaço teatro como um

⁶⁷ Denomina-se plano geral uma sequência filmada por meio de cenas amplas, nas quais procura-se evidenciar através de uma exposição todo o espaço no qual desenvolve-se a ação.

⁶⁸ Podemos assinalar que os dois movimentos de câmera mais utilizados em todo filme foram os de panorâmica e *traveling*. Esses movimentos são lançados nesta narrativa para acentuarem dramaticamente em ações referentes às personagens (como é o caso de Luísa subindo as escadas do teatro Municipal) ou se referem a espaços destinados a representar qualquer função importante, e ou, simbólica no desenrolar da ação, como a exposição do Teatro Municipal aos espectadores do filme, em seu pré-crédito (analisada neste momento do trabalho). Para definição de cada movimento recorre-se a Marcel Martin, em: *Linguagem Cinematográfica* (2006), para quem panorâmica seria um movimento realizado pela câmera em torno de seu próprio eixo sobre um suporte fixo, podendo ser distinguido em três tipos diferentes: panorâmica vertical, panorâmica horizontal e panorâmica oblíqua. Este recurso, como salientado, auxilia na marcação que o diretor quer atribuir à suas leituras, por isso, elas podem se subdividir quanto às funções em três espécies: a descritiva, a expressiva e a dramática. As funções descritivas e dramáticas são as lançadas neste trabalho. A finalidade descritiva é a de exploração do espaço: “representam frequentemente uma função introdutória ou conclusiva”. Já as de cunho dramático desempenham um papel direto na trama: “têm como finalidade estabelecer relações especiais entre um indivíduo que olha a cena e o objeto observado” (2006 p.64-66). Na nossa leitura há uma descrição do Teatro Municipal como elemento introdutório, porém não se trata apenas de um processo puramente descritivo, há ação dramática pela simbologia que este espaço desempenha na significação da película. Já o movimento de *travelling*, compreende o deslocamento de olhar propiciado por uma câmera que mesmo fixa em um carro move-se para captar toda dimensão da cena. Os recursos podem ser aplicados nas seguintes direções: vertical, lateral, frente e trás, sendo que cada direção possibilita indicar diferentes posicionamentos e sugestões.

todo, focalizado pela parte superior do prédio regido pelo movimento de câmera que compreende o ato de se filmar de cima para baixo, que propicia a descrição daquele luxuoso ambiente⁶⁹. Este é o espaço escolhido pelos adaptadores para a introdução do espectador no novo cenário de *Primo Basílio*: Brasil, e especialmente à cidade de São Paulo.

Nesta primeira tomada do filme, tem-se uma sequência, na qual se inicia com um movimento lento de câmera que exhibe a parte externa do Teatro. Associado a este movimento cênico, soma-se uma música instrumental de fundo, que conota pelo ritmo, sugestões de solenidade e um ar de mistério ao local. Apesar de curta, a cena é extremamente visual, e a opção de plano e enquadramento privilegia este espaço - Teatro Municipal- intensificando seu glamour e status de grande metrópole, que a cidade já representava naquele período histórico. Com a escolha de se mostrar o Teatro de cima para baixo e o jogo de claro-escuro orientado pela acurada iluminação, cria-se um efeito que engrandece ainda mais este recinto e o torna imponente; em contrapartida as personagens que adentram aquele ambiente são retratadas nesta perspectiva de uma forma diminuta, “menores”, contribuindo para o conceito de que o espaço prevalece sobre seus frequentadores.



Figura 22 - Apresentação do Teatro Municipal de São Paulo - Exposição externa.

Percebe-se, que ao longo da película, os adaptadores não procuraram privilegiar a cidade paulistana em seu enredo, construindo um filme que se centralizou,

⁶⁹ Ressalta-se aqui, outro aspecto da linguagem cinematográfica, referentes à angulação das filmagens, ou seja, o ângulo usado no enquadramento da cena. A angulação é a perspectiva tomada pela percepção visual do receptor ao apreender as figuras apresentadas no quadro fílmico. Pelas definições de Marcel Martin, este recurso denomina-se: Câmera Alta ou *Plongée*, no qual a ação é filmada de cima para baixo. (2006, p. 40)

quase que exclusivamente, nos planos e ambientes fechados, trazendo a discussão do enredo para os microambientes: a casa, o quarto, a cozinha; e quando procuraram ilustrar a cidade, numa construção de espaço aberto, lançaram mão de fotos da cidade de Nova Iorque dos anos de 1950⁷⁰ para melhor composição do cenário.

Ao lançarem mão desta cena inicial, a exposição do espaço-teatro, usufruindo de todos os artifícios da linguagem cinematográfica propiciados pelo jogo de câmera, enquadramentos⁷¹, planos, som e luzes, o diretor procurou situar o espectador no novo universo em que a adaptação fílmica atuaria, assinalando com essa opção, uma possibilidade de se resgatar por meio da associação e releitura do espectador, uma fagulha do universo descritivo e crítico de Eça, em correspondência com a cidade de Lisboa, por meio do espaço. Vale ressaltar que pela mudança de época e país, a crítica à sociedade lisboeta do século XIX não aparece no filme, e não se fundamenta no novo contexto histórico-social retratado pela película; tanto que houve a redução de personagens secundárias, além da vizinhança que cercava a casa de Luísa, o que redimensiona a miserabilidade marcante da plebe no espaço público da rua tão incisiva em Eça, que pelo viés fílmico não é retratada com nenhuma ênfase, e assim, as intrigas ocasionadas por estas personagens não são redirecionadas.

A sugestão à cidade de Lisboa e a burguesia oitocentista do romance se aplica no tocante as falsas aparências, a superficialidade, a importância do parecer em relação ao ser, ao acúmulo de bens materiais, e a divisão de ambientes em relação aos padrões e a classe trabalhadora, como procuraremos evidenciar, nesta leitura.

No caso, vale ressaltar que Eça de Queirós lançava mão de monumentos arquitetônicos, espaços públicos e estátuas, além de outras construções, para atribuir dentro do contexto de suas obras, elementos significativos, simbólicos, privilegiando nestes espaços aspectos de realismo, agregados a estas edificações.

⁷⁰ O diretor assinala a opção de se valer de uma imagem de Nova Iorque para compor o cenário de *Primo Basílio* por falta de material disponível que retratasse a cidade de São Paulo do período no Brasil. Segundo ele não existe nenhuma fotografia geral de São Paulo, colorida, do ano em que a trama passa a ser desenvolvida. Assim, para montar um plano aberto, em que se tem a Avenida Paulista como cenário, a produção recorreu aos arquivos de Hollywood, buscando fotos e imagens da 5ª Avenida de Cadernos do CNLF, Vol. XVI, Nº 04, t. 1 – Anais do XVI CNLF, pág. 440 Nova Iorque, que foram montadas junto às imagens da avenida da capital paulista. Esta montagem se evidencia na narrativa quando Luísa, disfarçada, desce de um táxi às pressas para ir ao encontro de Basílio em uma espécie de cortiço no centro paulistano.

⁷¹ Ao se pensar sobre os recursos técnicos relativos à linguagem cinematográfica, as opções referentes ao enquadramento, seguem neste filme, a posição defendida por Aumont: “Antes de ser um significante do ponto de vista das personagens, um enquadramento é um significante do ponto de vista da instância narradora e da enunciação” (AUMONT; MARIE, 2009, p. 111).

Estes espaços ao serem revisitados pela obra de Eça traziam consigo notas de crítica e de verossimilhança aos romances deste escritor⁷². É nesta perspectiva que deve ser lido o Teatro Municipal de São Paulo, como um espaço simbólico e gerador de verossimilhança. Sendo, nesta leitura um dos elementos-chave para compreensão e significação do espaço ocupado por Luísa no início da trama e consequente o desfecho trágico desta personagem na narrativa.

Este espaço habitado por Luísa no início da película é um lugar luxuoso, onde ela se destaca com o seu vestido vermelho, o espaço referente é o Teatro Municipal. Este ambiente é a imagem de fundo que serve como âncora para o pré-crédito do filme. Com letras em cor dourada, embalados por um som instrumental de fundo, os nomes dos quatro atores que desempenham os papéis principais na narrativa: Débora Falabella, Fábio Assunção, Reynaldo Gianecchini e Gloria Pires surgem. Associado ao último nome iniciam-se as primeiras imagens da película; em panorâmica vertical, focaliza-se o Teatro Municipal, que se intensifica pelo uso da luz, em uma cor dourada. Ao percorrer a imagem do teatro, centraliza-se o nome do filme: *Primo Basílio*, também em cor dourada, como mostrada no fotograma (figura 22). Presente no pré-crédito está a indicação do filme ser uma obra baseada no romance homônimo de Eça de Queirós. Esta informação aparece quando é retratado o interior do Teatro Municipal.

A luz propiciada ao ambiente⁷³ consegue destacar ainda mais a grandiosidade e a importância deste local⁷⁴, atribuindo assim relevo ao espaço fílmico, ressaltando a arquitetura e o requinte presentes na atmosfera deste recinto. A cor amarela, segundo o *Dicionário de Símbolos* “es el más caliente, expansivo y ardiente de los colores; [...] Siendo de esencia divina, el amarillo deoro se convierte en la tierra en atributo del poderío de los príncipes, reyes y emperadores, para proclamar el origen divino de su poder” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 87-88). Ao se pensar o significado da opção de luz e cor usada pelo diretor nos créditos iniciais e no prédio,

⁷² Dois trabalhos significativos que caminham nesta esteira são da professora Pós-doutora: Rosane Gazolla Alves Feitosa. Um publicado em 2008: “*Espaço Literário Cronotópico da Ficção Queirosiana*”. Publicado pela Revista do Centro Ítalo-Luso-Brasileiro de Estudos Linguísticos e Culturais. *TRICEVERSA*, Assis, v.2, n.1, maio-out.2008. (p. 69-78); e outro em 2009: “*A ficção Queirosiana nos Espaços Públicos de Lisboa*” – *Revista Patrimônio e Memória* – UNESP Assis. v..5, 2009. (p. 11-29); trabalhos estes, que abordam a simbologia e significação dos espaços públicos lançados por Eça nos romances: *O crime do Padre Amaro*, *O primo Basílio*, *Os Mais* e *A Capital*.

⁷³ Entende-se por ambiente, neste contexto, a definição de Ozíres Borges Filho, que o define como sendo: “cenário mais a impregnação de um clima psicológico” (2007, p.50).

⁷⁴ O Teatro Municipal de São Paulo é um ícone para cultura de São Paulo, e do Brasil. Inaugurado em 1911, sempre comportou a mais alta sociedade do país. Foi inspirado no Teatro francês: *Ópera de Paris*, com o qual possui muitas semelhanças.

deve-se considerar como estas escolhas determinaram a forma, o espaço, e como os significados atribuídos a ele se completaram e ampliaram. A este respeito, Borges Filho comenta:

Todo espaço está relacionado com a luz, seja na sua forma monocromática: o branco ou o negro, seja na sua forma cromática: azul, amarelo, vermelho, verde, etc. Claro está que, ao dotar qualquer espaço de uma cor, o narrador ou o eu-lírico está dotando-o igualmente de vários efeitos de sentidos, de várias conotações (FILHO, 2009, p. 173).

Valendo-se de um recurso de iluminação presente na linguagem audiovisual, podemos relacionar as opções de cores e a iluminação lançadas pela equipe de adaptadores e produtores da película com suas designações simbólicas. No caso, o uso da cor dourada acarreta uma simbologia que compõe e intensifica este cenário inicial. Segundo o *Dicionário de Símbolos*: “el amarillo, color masculino, de luz y vida, no puede tender al obscurecimiento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 87). Por esta perspectiva, podemos assinalar por meio do espaço - Teatro - a imponência masculina, tanto que os homens se destacam neste ambiente. No primeiro diálogo entre as personagens, os amigos de Jorge comentam sobre a construção de Brasília e o enriquecimento de muitos com esta obra, e Luísa totalmente alheia à discussão parece não se preocupar com nenhuma questão de ordem política ou econômica.

Ao sermos direcionados para o interior do Teatro, percebemos neste local haver dois espaços distintivos: as cadeiras convencionais em frente ao palco (plateia), e os camarotes situados em um plano mais alto. O local é indicativo de estrato social, pois todas as personagens se apresentam em trajes de gala: os homens com ternos e fraques e as mulheres com seus vestidos e suas joias, tudo conotando aspectos de poder aquisitivo e de muito requinte. Em plano geral, a câmera focaliza a entrada de Luísa e Jorge no recinto, e a recepção do amigo Sebastião, que já os esperava com os lugares reservados. O local que eles ocupam no Teatro é o espaço destinado às cadeiras. Esse é um dado importante, pois serve como elemento indicativo da situação econômica do casal: uma vida estável, pertencente à classe média, o que condiz com a narrativa de Eça. Nota-se, nesta cena, um destaque ao figurino de Luísa: um vestido na cor vermelha, um vermelho intenso, o que de certa maneira simboliza a vaidade, jovialidade, feminilidade e beleza da jovem. Na perspectiva simbólica: “el rojo nocturno, hembra, que posee un poder de atracción centrípeta [...] Es el color del alma, de la libido y del corazón” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 888).

Assim que tomam seus lugares, Luísa por meio do binóculo inicia um processo de observação do ambiente. Somos guiados pelo olhar da jovem que privilegia o camarote, espaço ocupado por pessoas de maior poder aquisitivo, focaliza-se nesta sequência: as vestimentas, as joias, os penteados, e a câmera registra este olhar de Luísa, como se indicasse o que a personagem procura ver, sugerindo desse modo sua superficialidade. A câmera, na linguagem fílmica, desempenha um importante papel na significação de elementos expressivos, direcionando o olhar do leitor/espectador. A esse respeito, Jost e Gaudreault, em: *Narrativa cinematográfica* (2009) comentam:

A câmera que registra a interpretação do ator de cinema pode simplesmente pela posição que ela ocupa, por simples movimentos intervir e modificar a percepção que o espectador tem da performance dos atores. Ela pode mesmo, sempre é bom lembrar, forçar o olhar dos espectadores, nem mais, nem menos, dirigi-lo (JOST; GAUDREULT, 2009, p.19)



Figura 23 - Chegada de Luísa e Jorge ao Teatro. Encontro com Sebastião. Figura 24 - Luísa observa os camarotes.

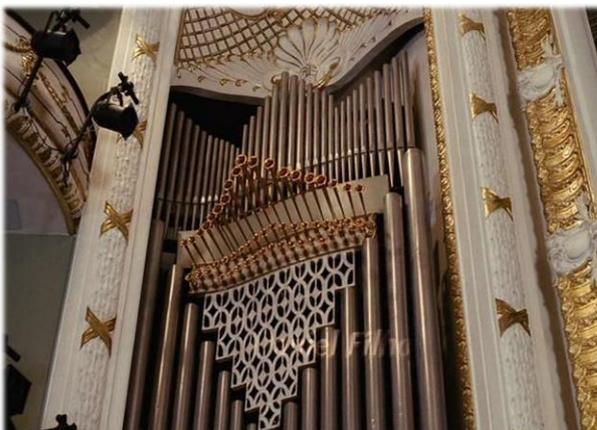


Figura 25 - Perspectiva da visão de Luísa. Figura 26 - Perspectiva da visão de Luísa.

A sequência termina com o percorrer de olhar de Luísa, que vislumbra, em tom de admiração todo este espaço (Teatro Municipal), pois a câmera procura registrar em *contra-plonglé* um destaque para o instrumento musical: um órgão, que se localiza no interior daquele ambiente. O olhar de Luísa em uma crescente atinge o teto do teatro com seus afrescos; ali ele se concentra. O fim da sequência se dá por meio de escurecimento no teto do teatro que assinala uma elipse temporal e espacial.

Ao conduzir o olhar da personagem em uma sequência pelo espaço interior do teatro, e fixá-lo nos detalhes do instrumento musical e nos afrescos presentes no teto, por meio dos recursos atribuídos aos movimentos de câmera, articulou-se como uma maneira lançada pela adaptação de adensar e dilatar simultaneamente aquele tempo, aquele espaço, vivenciados por Luísa, por meio da multiplicação de seus olhares e impressões sobre os aspectos referentes à moda, ao ambiente de luxo, e ao comportamento da sociedade paulistana ali presente. Esses recursos de iluminação, trilha sonora, movimentos de câmera e angulação, cogitam a possibilidade de se expressar e representar a emoção da personagem de Luísa, em compartilhar daquele luxuoso e bem frequentado espaço.

Neste contexto o espaço inicial atribuído à personagem é glamoroso, colorido, repleto de convenções e restrito a determinados estratos sociais. Porém, após o desfecho da história e a morte de Luísa em uma cama de hospital, em um cenário frio e sem cor⁷⁵, outro espaço adquire destaque no final da película, espaço este que também se destinava à personagem: a casa do casal. Este lugar retoma a narrativa a partir do retorno de Basílio a São Paulo, após a morte da prima. Ao procurar por Luísa em sua casa, o primo é informado por meio de vizinhas que sua amante morrerá:

Vizinha 1- Tem mais ninguém ai não!
 Basílio – Mudaram?
 Vizinha 1- O senhor é parente, né?
 Basílio - Sô, primo. Primo de dona Luísa!
 Vizinha 1- E o senhor não sabe?
 Basílio - Sei o quê?
 Vizinha 1- A senhora morreu!
 Basílio - Que senhora?
 Vizinha 1- Dona Luísa!
 Basílio - Mas?
 Vizinha 2 - Parece que sofria dos nervos tadinha.
 Vizinha 1 - Abotoou da noite para o dia! (*PRIMO BASÍLIO/ FILME, 2007*)

⁷⁵ Fotograma referente a esta passagem encontra-se na página 125 (Figura 21).

Basílio parece não demonstrar nenhum sentimento ao saber da morte de Luísa. O enredo fílmico evidencia este posicionamento, já que a personagem demonstra-se totalmente indiferente ao fato. Na sequência seguinte, o primo aparece, subindo as escadas do Teatro Municipal, que continua colorido e bem frequentado, na companhia de seu amigo. Esta cena enfatiza que para ele, Basílio, nada mudou. Independente dos fatos, a personagem continua a ocupar lugar de destaque na sociedade, e sua vida segue normalmente. Tanto que troca olhares em um processo de sedução com uma mulher que se encontra ao seu lado no camarote.

Ao se referir à prima, neste ambiente em que ela tanto se destacou e que foi o local de reencontro entre os dois, lança mão, por meio do discurso, de ironia, afirmando: “*Morreu, antes ela do que eu!*” (*PRIMO BASÍLIO/FILME, 2007*). Configurando, assim, uma nova leitura que o diretor Daniel Filho, traz à obra de Eça de Queirós, ressaltando e ampliando à personagem de Basílio um caráter egoísta e infame; já que na minissérie e no livro, o primo demonstra uma restrita comoção pelo acontecido, o fato não lhe é indiferente.

Essa assertiva se confirma, pois as versões dadas ao comportamento de Basílio em relação à morte da prima, tanto no romance, quanto na minissérie, assinalam para interpretação de que a personagem compadece, em certa medida, com o falecimento de Luísa, pois ao saber pela vizinhança que ela havia morrido, Basílio espanta-se levando a mão à boca, em uma espécie de lamento, e depois volta pelo caminho que viera de cabeça baixa, triste. O narrador demonstra certa consternação combinada com afetação da personagem, que, cabisbaixo, em conversa com seu amigo Reinaldo, lamenta não ter trazido a amante francesa; porém, não desdenha da prima, aparentemente comove-se com sua morte.

Após a cena de ironia em relação à prima, a película traz como imagem final a casa de Jorge e Luísa, acompanhada da música “*Apelo*”, escrita por Vinicius de Moraes, e concretizada pelas vozes de Dick Farney e Claudete Soares⁷⁶. Este espaço é destinado como imagem fundo para exibição dos créditos finais da produção. Filmado em plano único e ângulo centralizado, a casa vai envelhecendo à medida que a ficha técnica vai seguindo. A câmera num *traveling* para trás⁷⁷ vai se afastando da casa e a imagem torna-se uma fotografia envelhecida. E cada vez torna-se mais

⁷⁶ A letra da música é transcrita no anexo C.

⁷⁷ Marcel Martin ao pontuar sobre as funções de *travelling* para trás resalta que um dos significados é o de “expressar o aniquilamento moral de uma personagem” (2006, p. 59).

escura. As letras dos créditos finais, não possuem mais a cor vibrante dourada apresentada nos créditos iniciais. O amarelo permanece, mas em tom desbotado, indicando decomposição e o esquecimento daquela narrativa. Na perspectiva do *Dicionário de Símbolos*, a decomposição da cor amarela introduz:

el segundo aspecto simbólico de este color, su aspecto terreno. En efecto el amarillo triunfa sobre la tierra con el verano y el otoño: es el color de las espigas maduras que se inclinan hacia la tierra y el color de esta misma cuando ha perdido su manto de verdor. Anuncia entonces la declinación, la vejez, el acercamiento a la muerte (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 90).

Ao lançar mão desses recursos, o diretor Daniel Filho, cria imagens simbólicas, que podem ser lidas por este viés, e que dialogam com a estética proposta por Eça de Queirós em seu romance, pois há o apagamento das personagens e a sua exclusão do mundo social, já que Jorge também se anulará com a dissolução deste espaço doméstico, que como efetivo proprietário, lhe garantia a legitimidade e todo aparato social.

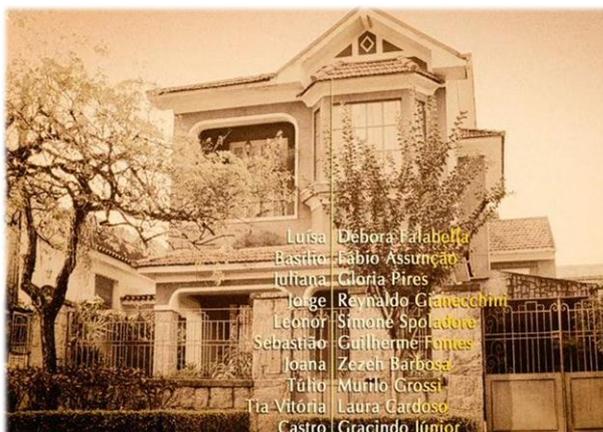


Figura 27 - Casa de Luísa no final do filme.

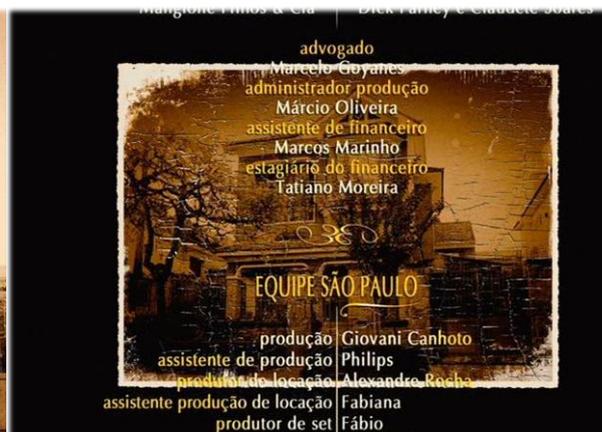


Figura 28 - Casa de Luísa no final do filme - Envelhecida.

Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, em seu livro: *Ensaio sobre análise fílmica* (2011) apontam para a importância de se analisar os créditos de um filme, e que as escolhas feitas pelo diretor, referentes à composição das imagens e da estrutura dos créditos, intensificam a significação fílmica e ampliam os modos de leitura daquela produção. Segundo as autoras: estas “opções formais favorecem a emergência do símbolo, composição e duração dos planos, a economia dos gestos e das palavras, valorização de certos objetos, papel da música, tudo concorre para formar imagens significantes” (2011, p.86). O que contribui para justificar a opção por parte deste

trabalho, em analisar estes espaços presentes nos créditos como chave de leitura nas produções audiovisuais.

É, caminhando também pela esteira paratextual proposta por Genette, que as imagens presentes no pré e pós- crédito da adaptação fílmica fornecem importantes indicações de leituras que se articulam como critérios de textualização, possibilitando ao espectador um norteamento para sua interpretação e a criação de expectativas, e assim, possibilitando por meio dessas informações, a construção e o diálogo com os novos significados que o redirecionamento narrativo trouxe a este clássico português.

Por esse viés, podemos relacionar que o filme pode ser lido a partir desses dois espaços que cercam a personagem Luísa, e que metaforizaram sua existência na narrativa: O Teatro Municipal de São Paulo, no início glorioso da personagem, no qual ela só aparece bem vestida, saudável, elegante, inserida como um membro da sociedade; e no contraponto a sua casa, lugar em que ao longo da narrativa, Luísa passa por constantes transformações, como: a inversão de papéis sociais, torna-se cúmplice de um assassinato, mostra-se doente, vulnerável e fraca. As facetas opostas de Luísa podem ser lidas através destes ambientes.

A casa, presente no crédito final, somente existe por meio de uma fotografia, que com a passagem do tempo torna-se cada vez mais envelhecida e escura; portanto vai se apagando, sumindo, a ponto de ser esquecida, de não mais existir, metaforizando desse modo a passagem pela vida ficcional das personagens Luísa e de Jorge; delimitando, assim seu espaço e tempo, por meio deste lugar cuja capacidade de não continuar a ser habitado, vai precisamente constituir um dos apontamentos da história narrada.

3.1.1 O espaço e tempo ficcionais na abertura da minissérie

Na adaptação televisiva, as imagens de prédios e casarões, arcos e portais arquitetônicos, igreja, estátuas, relógio de época, fotografias antigas, tudo característico de um certo Portugal do século XIX⁷⁸, perfazem a abertura e início das

⁷⁸ A opção pela expressão “certo Portugal do século XIX” se refere ao direcionamento atribuído as imagens dos monumentos históricos e grandiosos de Portugal, lançados pela minissérie, que correspondem a certos ambientes mais elitizados e com maior expressão econômica, que não se justificam na leitura do romance *O primo Basílio*, uma vez que o casal Jorge e Luísa desfrutavam de uma condição mediana na escala social. Corroborando com tal afirmativa, a plebe e a rua quase nem são retratados neste pré-credito. Sendo assim, o Portugal da abertura refere-se ao viés mais tradicional e elitista, uma visão geral instituída pelo olhar da Rede Globo de uma nação mais independente, semelhante aos países da França e Inglaterra do século XIX.

cenas em *O primo Basílio*, minissérie. Estas escolhas atribuem verossimilhança à narrativa e procuram propiciar tons de realismo a trama. A abertura é marcada por uma música instrumental tipicamente portuguesa⁷⁹ ao fundo, ao passo que aparecem as imagens em formato de fotografias das personagens e os nomes referentes ao elenco desta produção.

Todas as imagens que aparecem na abertura referem-se às personagens e ao espaço por elas ocupado, o que caracterizaria a fusão entre o espaço externo – Portugal- e os seus habitantes, fato que conseqüentemente auxilia na demarcação do tempo-histórico em que estas ações se manifestam. Maria Rosário Luppi Bello, no livro: *Narrativa literária e Narrativa ficcional* (2005), ao tratar do tempo filmico e sua relação com o tempo literário em obras de Camilo Castelo Branco, transcodificadas para a linguagem do cinema, lança mão do posicionamento de Jean Pouillon, que concebe uma relação significativa de representação entre as categorias de tempo e personagens em um romance:

Apresentar personagens realmente visíveis nesse tempo contingente e significativo (o qual é uma coisa por ser também a outra e não uma coisa apesar da outra): aí está a intenção do romance. Os personagens são vistos no tempo, mas este é mais do que o lugar dos mesmos: descrever esse tempo é revelar os personagens (POUILLON *apud* BELLO, 2005, p.94).

Pouillon privilegia a questão temporal na narrativa literária ficcional, e pontua que as personagens, por meio de elementos significativos do tempo, podem ser construídas e representadas. Este posicionamento também é usado na linguagem

⁷⁹ A trilha sonora da minissérie procurou evidenciar a sonoridade e o ritmo das músicas referentes à cultura portuguesa do período oitocentista. Assim, todas as canções soam para o público brasileiro, como tipicamente de origem portuguesas, isto porque houve por parte da produção, a preocupação em escolher para estes sons instrumentos musicais, típicos do período histórico daquele país. Esta preocupação foi ressaltada, pois o diretor da minissérie optou por não apresentar os diálogos com sotaque português, já que segundo ele, esta estratégia soaria falso; assim a trilha sonora seria mais um recurso para compor o ambiente típico dos oitocentos daquele país e de toda Europa do período. A esse respeito, o canal VIVA, que reprisou a minissérie entre os dias 25/10 a 18/11/2013, de segunda a sexta, no horário das 23h.15 min. produziu algumas matérias de divulgação sobre a minissérie; e em uma delas abordou a estruturação da trilha sonora: “**O som e o sentido em “O Primo Basílio”**”, <http://canalviva.globo.com/dramaspolifonicos/platb/2013/10/22/o-som-e-o-sentido-no-primo-basilio/>, na qual, a composição sonora da minissérie articular-se-ia como uma contribuição significativa, e repleta de referências para delimitar o espaço e tempo da produção audiovisual e sua filiação ao texto do escritor português. Transcrevo um excerto da matéria do site, que ressalta o quanto “*é interessante notar que em “O Primo Basílio”, a maioria das personagens, quando não tocam um instrumento, estão sempre a cantarolar ou a assobiar. Destaque para o “Fado da Leopoldina”, composto pelo próprio Eça e musicado na minissérie por Wagner Tiso. Quem lhe deu voz foi a atriz Beth Goulart, que viveu a “Quebrais” ou a “Pão e Queijo”, apelidos da deliciosamente “devassa” Leopoldina, e que pipocavam nas rodas de fofoca lisboeta. Marília Pêra, que encarnou de maneira irrepreensível a “criada de dentro” Juliana, não se cansava de entoar “A Carta Adorada”, outra referência à ópera [...]”*. Acesso em 24/02/2014.

cinematográfica e é um recurso lançado pelo diretor da minissérie que privilegia as imagens em fotos de seus protagonistas caracterizados com as vestimentas de suas personagens, logo no início da abertura. Este recurso reflete a marcação temporal e o posicionamento social de cada membro daquela sociedade lisboeta do século XIX.



Figura 29 - Juliana na abertura da minissérie.



Figura 30 - Luísa na abertura da minissérie.

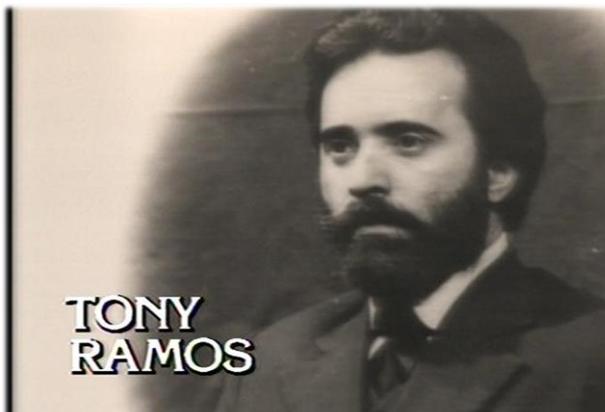


Figura 31 - Jorge na abertura da minissérie.



Figura 32 - Basílio na abertura da minissérie.



Figura 33 - Abertura da minissérie – Espaço.



Figura 34 - Abertura da minissérie – Espaço.

E a opção por evidenciar estas imagens por meio de fotogramas, marca outra questão temporal importantíssima para época apresentada: a descoberta e uso da fotografia no século XIX. Por isso, o registro em preto e branco de todas as personagens, sinalizando-as no seu respectivo tempo histórico (Figuras de 29 a 32). Observa-se que as outras imagens na abertura não são retratadas em preto e branco, pois não são tratadas como fotogramas, e sim, como imagens da pesquisa dos adaptadores para construção do espaço na narrativa televisiva.

Osman Lins, em: *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), ao abordar aspectos relativos ao romance chama atenção para a onipresença do espaço, e dialoga com o proposto por Pouillon, em relação à representação e a importância de significação das personagens, e para tal lança mão de um conceito de espaço, que segundo ele, estaria presente “em tudo que cerca uma narrativa”.

Pela perspectiva sugestiva de Lins, podemos relacionar a intenção do diretor Daniel Filho, em optar desde a abertura pelo assinalamento do espaço e tempo no audiovisual através das imagens representativas de um espaço característico de um certo Portugal no século XIX, conotando por meio destas categorias narrativas a representatividade paratextual presentes nas fotografias, e, em todas as imagens de castelos, de belas casas, jardins, igreja que compõe a abertura ficcional deste *O primo Basílio* audiovisual.

Como reescritura, a adaptação audiovisual, intenciona para determinada ideologia e poética de produção, isto é, há uma glamourização da sociedade portuguesa e dos espaços referentes a ela na abertura da minissérie. Com imagens marcadas pela grandiosidade, cheias de vegetação, pelas belas casas e grandes construções históricas, há o direcionamento para um Portugal rico, independente, repleto de tradições; o que contrasta com o texto de Eça, pois em *O primo Basílio* - romance, percebe-se a crítica à dependência econômica e ao atraso ainda rural português em relação aos países europeus industrializados, como França e Inglaterra, por exemplo.

Esta glamourização é estruturada pela *Rede Globo*, que procurou evidenciar nas imagens e paisagens, a sugestão de espaços com elevados padrões socioeconômicos, como: grandes castelos, lindas casas e seus majestosos interiores, jardins e belas paisagens, de forma que houve uma certa “promoção” em que se enalteceu a posição social e por consequente os espaços ocupados característicos

de um Portugal oitocentista, em que não se nota tanto a equivalência com o texto de Eça de Queirós, mas sim um redirecionamento daquele espaço, daquele país, da vida daquelas personagens. Pode-se perceber que olhar que direciona a minissérie propicia destaque para o interior das residências, privilegiando as relações íntimas e sociais entre as personagens: a intimidade da vida burguesa do século XIX, que se mantinha escondida por de trás de suas janelas e portas fechadas.

Como devemos entender numa narrativa o espaço? Onde, por exemplo, acaba a personagem e começa o seu espaço? A separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo o personagem é espaço; e que também suas recordações e até visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna, flutuam em algo que, simetricamente ao tempo psicológico, designaríamos como espaço psicológico [...] tudo na ficção sugere a existência de um espaço [...] Temos, pois, para entender o espaço na obra de ficção, que desfigurá-lo um pouco, isolando dentro de limites arbitrários (LINS, 1976, p. 69)

Um recurso técnico bastante explorado pelo diretor foi o posicionamento e movimentação de câmeras. Ao mostrar o portal de uma cidade antiga de Portugal, logo na abertura da minissérie, recorrendo-se ao uso de *travelling* para frente⁸⁰ e para trás, em movimentos que aproximam e recuam a imagem, permitiram ao espectador, por meio destas angulações e recursos, que adentrassem e compartilhassem daquele recinto, tornando-se cada vez mais próximo, mais íntimo, do espaço mostrado, e por consequência de todas as narrativas que ali se desenvolveriam, especialmente, porque se faz referência, neste início a cidade de Sintra, local onde se desenvolveu o namoro entre Basílio e Luísa na juventude. A esse respeito, Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté, em *Ensaio sobre a análise Fílmica* (2011), ressaltam:

Quando se articulam a um conteúdo os componentes expressivos do filme adquirem uma razão de existir. Um *travelling* por si só nada quer dizer. Adquire um sentido se acompanha determinado personagem, adquire outro se varre determinada paisagem... o conteúdo e a expressão formam um todo. Apenas sua combinação, sua associação íntima é capaz de gerar a significação [...] (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2011 p.39)

Somado a este posicionamento, podemos entender que a linguagem televisiva e cinematográfica, ao serem analisadas, devem ter em seu estudo a percepção de que a imagem ali manipulada precisa ser vista como matéria-prima, pois pelos recursos e manuseios lançados para sua obtenção, a equipe de realizadores pode

⁸⁰ Marcel Martin (2006), ao tratar do *travelling* para frente afirma que este recurso pode ser usado para intensificar um ponto vista, direcionar o olhar do espectador para um ponto de interesse. Por isso, também exerce dentre outras significações um caráter e função introdutória. Segundo ele: “o movimento introduz-nos no mundo em que a ação vai se desenrolar” (2006, p.63), onde a câmera, no caso da abertura da minissérie, parte de um plano geral (portal de entrada da cidade) e vai enquadrar uma residência.

moldá-la para atribuir-lhe diversos significados. Marcel Martin (2006), já apontava que, a imagem é capaz de reproduzir a “realidade”, porém esta realidade é dirigida e planejada de acordo com a finalidade e a importância que os diretores e produtores querem atribuir a estes produtos (2006, p.17-26), no caso da nossa tese, aos destinados à tevê e ao cinema na transcodificação de *O primo Basílio*.

[...] a imagem é extremamente representativa: a imagem impõe aos nossos olhos e aos nossos ouvidos um fragmento de realidade e neste nível o fundo e a forma são praticamente indissociáveis; não se pode falar em qualidades estéticas de uma imagem de filme sem considerar o seu conteúdo, isto é, o que ela representa (MARTIN, 2006, p.27).

A cena em discussão é relevante na adaptação, pois é o momento em que se credita a filiação a obra de Eça de Queirós ao texto audiovisual, e em seguida mostra-se também os nomes dos adaptadores brasileiros, articulando-se como um convite para apresentação da releitura deste clássico em outra linguagem.

Vale ressaltar que ao nos referir a uma adaptação de uma obra literária, temos em mente que se trata de uma obra duplamente recomendada, uma vez que se baseia em uma obra original de um escritor renomado, além de possuir, quando adaptada, uma autoria de um especialista da linguagem audiovisual, o roteirista responsável por este deslocamento de suporte. Ao nos referirmos à adaptação de *O primo Basílio* para televisão, apresentam-se como roteiristas: Leonor Basséres e Gilberto Braga.

Esta estratégia utilizada nos créditos iniciais que procura evidenciar a filiação da produção audiovisual aos escritos de Eça pretende conquistar um determinado público que se identifique com literatura e com os romances do escritor português, assim que privilegie obras associadas ao cânone e sua transcodificação para televisão⁸¹. Ao destacar também os nomes dos roteiristas brasileiros e do diretor Daniel Filho, procuraria atingir outro público, os que gostam de televisão e apreciam o trabalho destes profissionais neste meio. Deste modo procuraria com essa ação aumentar a audiência deste novo produto.

A aproximação da câmera, logo no início da abertura, evidencia esta leitura, pois pelos ângulos e planos escolhidos pelo diretor fortalece-se o conceito de se conduzir os espectadores para o íntimo da sociedade portuguesa, para o seu âmago, como pretendia Eça. As imagens abaixo pertencem à abertura da minissérie, que em um plano conjunto, procura representar a entrada da cidade de um Portugal

⁸¹ Como já salientado, a literatura é um dos principais recursos roteiristas para adaptação de narrativas para linguagem audiovisual.

oitocentista, e que por meio de sua angulação, parece-nos convidar a conhecer o interior desta cidade e os personagens que ali habitam.

Nesta passagem a presença destes monumentos arquitetônicos, somados a música e as imagens das personagens, tornam-se referências representativas que compõe o espaço e o tempo na minissérie; e ao se misturar os elementos reais (imagens de Portugal oitocentista) com os de ficção (personagens e narrativas criadas por Eça), conferem a produção audiovisual um efeito de realidade, de verossimilhança, especialmente no que se refere ao espaço e tempo desta nova produção.

Ao abordar a questão temporal neste produto audiovisual, conseguimos perceber que estes recursos de imagem referentes ao espaço, ampliam a menção do tempo histórico, social e cultural ao espectador, pois desde sua abertura, há ressaltada a preocupação em se preservar o tempo correspondente ao da obra matriz. A delimitação geográfica, os espaços públicos e privados, a presença da igreja, dos comportamentos sociais, todos esses são elementos que corroboram para marcação temporal da narrativa, articulando-se como aponta Bakhtin (1998), em um tempo que:

[...] condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices de tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo (BAKHTIN, 1998, p.211)



Figura 35 - Abertura da minissérie.



Figura 36 - Filiação ao texto do autor português.



Figura 37 - Roteiristas da minissérie.



Figura 38 - Fim da sequência de fotogramas.

Outro elemento importante para o desenrolar da narrativa adquire destaque na abertura da minissérie: a carta. Pelas complicações do enredo sabemos que Juliana irá se apoderar de uma carta e bilhetes que comprometem Luísa e denunciam sua traição. Este é um grande elemento na narrativa, e ao ser abordado na abertura confirmará a adesão ao enredo desta nova produção. O tratamento dado à cor deste elemento é significativo, pois no primeiro momento a imagem mostrada retrata apenas uma carta: papel branco, amassado, com frases escritas. Porém, quem conhece o enredo, sabe, que esta carta não é apenas mais um papel que “não foi para o lixo”, é antes a complicação de Luísa e a ascensão de Juliana.

Esta carta liga as duas personagens, transforma suas vidas, os espaços por elas ocupados, e determinam o desfecho destas personagens: a morte. Assim, a cor vermelha que é empregada para contrastar com o nome da minissérie, que é formado pela junção da carta ao fundo, conota a importância deste elemento para a construção da história. Uma das perspectivas do *Dicionário de Símbolos* confirma tal

posicionamento, ao afirmar que: “Este rojo oscuro color iniciático y centrípeto encierra también una significación funeraria: El color púrpura, tiene relación con la muerte. [...] Cuando se derrama significa la muerte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 888).

A composição gráfica das letras que formam o título da produção em minissérie merece destaque pela fonte escolhida e a proporção que ocupa na tela. A fonte de escrita é a *Haettenschweiler*⁸², que teve seu auge na década 1960 na Europa, formatando as capas de revista *Paris Match*⁸³. Por ser descrita como condensada, por possuir proporções em destaque e espaços internos finos, quando em tamanhos grandes tornam-se ideais para manchetes e pôsteres, o que ressalta seu uso no título da minissérie global, ilustrando assim a tentativa de se conferir, por parte da direção, uma grandiosidade à nova produção audiovisual.

No pré-credito, com letras retorcidas e espaços internos bem próximos, seu uso ressalta o conteúdo escrito, e acarreta ao título da produção audiovisual mais dramaticidade, por ser tão próximo os espaços entre letras e palavras no conjunto do título na tela, há uma relativa compressão do espaço, remetendo ao espectador um vago desconforto e uma sensação que sugere um certo esmagamento, um movimento opressor, característico da sociedade oitocentista portuguesa.

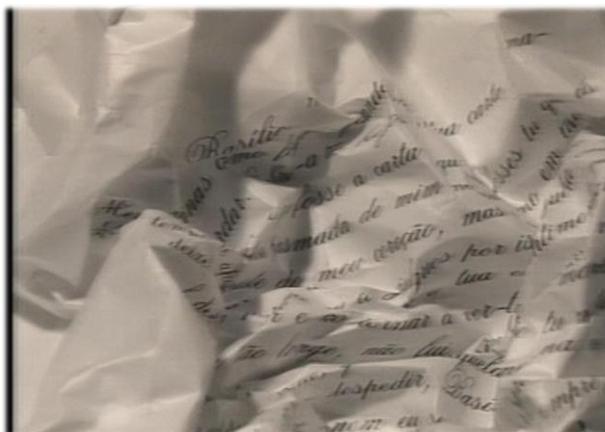


Figura 39 - A carta na abertura da minissérie.



Figura 40 - O título da minissérie - Abertura

⁸² *Haettenschweiler* deriva de um tipo de letra mais condensada, com espaços internos bem reduzidos chamado *Schmalforme Grotesk*, exibido pela primeira vez na década de 1960 em um livro chamado *Lettera* por Walter Haettenschweiler e Armin Haab. Foi prontamente lançadas nas capas da revista *Paris Match*, obtendo bastante reconhecimento e sucesso. <http://www.microsoft.com/typography/fonts/family.aspx?FID=30> Acesso em 24/02/2015.

⁸³ Revista francesa importante da década de 1960.

A técnica lançada para elaboração desta passagem na abertura vale ser ressaltada, pois produzida em 1988, os recursos tecnológicos e operacionais da minissérie eram extremamente mais limitados que os atuais. Para criar esta sobreposição entre imagens que possibilitou uma leitura interpretativa sugerida pelo audiovisual evidenciando a importância que a “carta adorada” cantarolada por Juliana trouxe à narrativa, recorreu-se a técnica do *Newsmate* (técnica que possibilita a colocação de uma imagem recortada por outra); outra técnica inovadora para época de destaque na produção televisiva, foi o *Chroma Key* (recurso que permitiu a impressão de figura presencial e fundo projetado) muito usado nas cenas externas referentes a Portugal, principalmente nos passeios pela cidade oitocentista de Lisboa.

O campo é outro elemento a ser considerado. Para as primeiras sequências da adaptação televisiva e como fonte de destaque na abertura da minissérie, seus realizadores lançam mão de fotos e pequenos trechos de cenário que privilegiam um olhar campestre. Por meio de panorâmicas e planos abertos, em um passeio aéreo sobre algumas casas e monumentos portugueses, mostra-se campos verdejantes, que enfatizam a cor natural daquele ambiente, com paisagens e um clima aparentemente agradável, o que ressaltaria para o telespectador, a relativa certeza de vida estagnada para os ocupantes daquele lugar. A morosidade presente nestes ambientes, aludem ao peso da tradição, personificadas naquelas grandes construções de pedra maciça, que sinalizam para dificuldade de se mover, de evoluir daquela sociedade, que se mantém presa às tradições. Nesta escolha, somada à abertura da minissérie tem-se a definição do espaço e do tempo da narrativa: o *Portugal oitocentista*. Em uma roda de mulheres na varanda da casa principal deste recinto, a mãe de Luísa, comenta:

Dona Jojo: - Sou capaz de jurar que anda de namoro com o primo Basílio.
 Amiga: - Herdeiro desta belíssima quinta,
 Dona Jojo: - Ah, o primeiro namorado.
 Amiga: - Achei que Basílio chegou um tanto estrangeirado da Inglaterra. Esta gravata vermelha está espantando Sintra (*O PRIMO BASÍLIO/MINISSÉRIE*, 2007)

As paisagens iniciais referem-se à cidade de Sintra. Por meio das imagens atribuídas ao local e dos diversos discursos entre as personagens, a produção para a tevê buscou privilegiar a essência deste ambiente característico no romance de Eça, para linguagem audiovisual, pois esta cidade é o cenário inicial de romance para Basílio e Luísa, já que é nesse local que nasce o amor dos primos. “Aquilo começara em Sintra, por grandes partidas de bilhar muito alegres, na quinta do tio João de Brito,

em Colares” (QUEIRÓS, 1997, p.25). As estadias em Sintra traduziam-se, em geral, por grandiosos passeios, a natureza sempre turística, ou de intenção amorosa.

Os passeios por Setais ao luar, devagar, sobre a relva pálida, [...] vendo o vale, as areias ao longe, cheias de uma luz saudosa, idealizada e branca: [...] ouvindo o rumor fresco e gotejante das águas que vão de pedra em pedra; as tardes na várzea de Colares, remando num velho bote, sobre a água escura das sombras dos freixos (QUEIRÓS, 1997, p.25)

A escolha do ambiente é importante, pois evidencia o olhar e o foco atribuído para a produção televisiva, podendo ressaltar que do geral, do amplo se chega ao particular, ao íntimo. O olhar do diretor Daniel Filho passa por Portugal, mas não se detém somente nele, ele se desloca para a casa, para o campo, para a rua, para o interior das residências, evidenciando nestes espaços o íntimo, o privado compartilhado por esta sociedade portuguesa do século XIX.

Este olhar guiado do espectador evidencia desde a abertura e o início da minissérie, uma intencionalidade organizada do discurso narrativo audiovisual, pois a narrativa não apresenta a história em *'media res'*, como no romance, o diretor opta por eliminar os flashbacks e as voltas ao passado das personagens, assim a narrativa passa a ser contada seguindo uma ordem cronológica definida, traçando uma linearização dos acontecimentos narrados em uma ordem temporal cronológica que parte do início e término do namoro entre os jovens primos, e o encaminhamento de Luísa para vida adulta.

Ao concentrar as cenas entre as personagens principais, a marcação temporal é constante e regular, propiciando ao receptor a convivência e identificação com os dramas por elas vivenciados. Tanto que nas primeiras cenas já estamos a descobrir o namoro entre primos.



Figura 41 - Quinta de Colares.



Figura 42 - Namoro entre os primos.

Os encontros entre Basílio e Luísa seguem os passos do texto, os espaços ocupados pelas personagens na minissérie são os sugeridos por Eça. Desse modo a questão temporal no audiovisual está associada ao dinamismo das ações na diegese⁸⁴, que passa a basear-se no suceder do entorno narrativo, no qual privilegia as cenas do cotidiano destas personagens, impulsionando as ações da narrativa. O tempo em *O primo Basílio* audiovisual é o presente, e o espaço se articula à ação, auxiliando nesta marcação temporal. O texto na televisão será reestruturado em sucessivos presentes que o constituirá, permitindo ao telespectador que acompanhe o desenvolvimento narrativo e a progressão temporal. Suely F. V. Flory e Lucia C. M. M. Moreira, em *Uma leitura do trágico na minissérie Os Maias: a funcionalidade dos objetos na trama ficcional* (2006) apontam para esta questão ao afirmarem que:

[...] a construção fílmica, por outro lado, tem no espaço, uma dimensão ampla e complexa. Estabelece-se uma relação isomórfica com os objetos, as paisagens, os figurinos e as dimensões e relações espaciais do mundo real. O espaço em movimento na minissérie oferece um suporte ao desenvolvimento da sucessão temporal da narrativa, pois a cada espaço corresponde um tempo específico [...] (FLORY; MOREIRA, 2006, p. 52).

Esse diálogo entre espaço e tempo na adaptação foi bem concretizado, pois como já dissemos antes, na narrativa televisiva é o espaço que se revela com maior destaque na construção da estrutura audiovisual, mediante estratégias inerentes à linguagem imagética composta por movimentos diversos de câmera, luz e cor, somada a elementos de ordem sonora (sons variados e trilha musical), que despertam sensações, expectativas e significação, permitindo ao espectador maior fluidez na progressão da diegese; já que por meio destas mudanças de cenários, lugares, paisagens e sons, imprimem-se visões verossímeis do cotidiano das personagens e da trama que se desenrola diante dos olhos dos espectadores.

A partir desta assertiva, faz-se necessário encaminharmos nosso olhar para os espaços internos de um lugar burguês, direcionando-o mais precisamente para intimidade de uma residência de cunho estritamente familiar e a significações diversas camufladas em seus cômodos, além de ampliar nossa guinada para as redondezas, da casa de Jorge, percorrendo assim a rua da Patriarcal, com sua vizinhança à espreita, ávida por qualquer nova informação.

⁸⁴ De acordo com o *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, o termo diegese refere-se a uma “instância representada do filme, ou seja, o conjunto de denotação fílmica: a própria narrativa, mas também o tempo e o espaço ficcionais implicados na e por meio da narrativa [...]”. (AUMONT; MARIE, 2003, p. 78).

3.2 A composição da casa burguesa: o espaço interno doméstico e espaço público

Se na narrativa livresca tem-se de imediato o acesso ao interior da casa burguesa, este interior logo é colocado em oposição ao espaço da rua onde mora o casal Jorge e Luísa. Ao longo da narrativa, muitas serão as referências à vizinhança marcada pela aparência repugnante, pela sujidade e pela decrepitude, ressaltando a importância que este espaço desempenha na simbologia da história. Como salientado, Eça, em *O primo Basílio*, caminha para descrição e significação efetiva dos ambientes e dos espaços sociais nos quais as personagens estão inseridas; isto é relevante, pois, quando em um texto estão anunciadas diversas informações para descrever o que motiva determinada ação de uma personagem, este fato acaba por ser apresentado como um produto de múltiplos impulsos ou conflitos provenientes de diversos níveis da forma de sua composição, inclusive é de suma importância destacar o espaço que ela ocupa, tanto social, quanto físico.

Assim, o lar burguês de Luísa e Jorge está focalizado no romance em meio a uma riqueza de detalhes, articulando-se como um grande texto, que se lido com mais atenção, procura exemplificar e encenar a realidade burguesa oitocentista, aprisionada na decoração, na quantidade excessiva de móveis, nas divisões e na localização de seus cômodos e especialmente nos códigos de conduta do homem e da mulher. Este papel desempenhado pela estruturação da casa em uma cultura burguesa é muito significativo, pois a respeitabilidade social deste mundo burguês passa a existir a partir das relações estabelecidas no interior destas residências, estabelecendo o espaço doméstico como responsável por legitimar e creditar, o “senhor e a senhora de bem” no espaço público da rua.

Da casa parte o marido, nela permanece a mulher. Jorge é direcionado ao movimento e a luta diária exigidos pelo espaço da rua; Luísa é confinada a proteção e comodidade do lar, cabendo-lhe executar o script cultural de uma esposa portuguesa do período, configurando desse modo, os papéis sociais referentes aos gêneros praticados na sociedade burguesa oitocentista portuguesa.

Nestes padrões comportamentais, por ocasião do Brasil ter sido colonizado por Portugal, que também se estruturam as noções referente aos espaços domésticos e públicos no Brasil. Ao abordar a estrutura da casa brasileira, Roberto DaMatta (1997), aponta que no espaço da casa “as relações são regidas naturalmente pelas

hierarquias de sexo e das idades, como homens e mais velhos tendo a precedência” (1997, p. 91), e por isso, este espaço privado e controlador que é o lar burguês, torna-se para o homem um refúgio para as incertezas oferecidas por uma realidade imprevisível, acidental, e em desordem que é a rua, e assim, constantemente vigiado e guardado por Jorge, como registrado nas duas adaptações audiovisuais.

DaMatta (1997), marca esta cizânia entre rua/casa apontando que a primeira é regida pelo movimento, por imprevistos e ações diversificadas, ao passo que da segunda é esperado calma e harmonia. “Na rua se trabalha e na casa se descansa. Assim, os grupos que ocupam a casa são radicalmente diversos daqueles da rua” (1997, p.91). O traço distintivo do domínio da casa parece ser o controle das relações sociais, o que certamente implica maior controle em quem pode frequentar este ambiente, preferencialmente acessível para membros com pouco ou nenhuma distância social: “minha casa é o local da minha família, da minha gente ou dos meus” (DAMATTA, 1997, p. 93). Assim, a possessividade e o controle absoluto do homem governam os lares burgueses.

A rua representa o perigo, o descontrole. Há a presença constante e desconfortável da miserabilidade da classe baixa trabalhadora, que pelo viés do burguês, sempre está a ameaçá-los, com suas doenças, com a prostituição, com a degeneração e “pequenez” oriundas deste estrato social. Desse modo, somente a rotina doméstica que aprisionava o indivíduo em uma casa fechada, poderia resguardar a proteção e distanciamento destes problemas. O que tornam os espaços rua e casa antagônicos.

Desse modo, manter-se distante da rua e das pessoas que por ela mais que circundam é fundamental para a mulher de respeito do século XIX. Jorge, a todo custo procura afastar Luísa deste ambiente, repleto de enganação e trapaças. O lugar seguro para mulher é o controle do lar, e Jorge procura exercê-lo a todo custo, já que Luísa na perspectiva do marido “é mulher, muito mulher” (QUEIRÓS, 1997, p. 55).

Na **minissérie global**, o espaço destinado à rua e conseqüentemente à vizinhança será mais um ponto de contato entre a adaptação audiovisual e a obra matriz. O texto televisivo, diferenciando-se do escrito, em suas cenas iniciais privilegiam os espaços interiores das residências que interlaçaram a juventude de Basílio e Luísa, pontuando os ambientes nos quais começou e findou este namoro; além dos espaços que também de forma significativa foram fundamentais para o

cortejo e o pedido de casamento de Jorge para com Luísa. Inicia-se, então, com cenas do campo, a Quinta de Colares, a casa da mãe de Luísa na vila da Madalena e finalmente a casa de Jorge, em que Luísa vai morar depois de casada, todos estes ambientes são retratados como sendo saudáveis, limpos e confortáveis.

Porém, a rua é um ambiente que se diferencia entre estes cenários até então apresentados, e é neste espaço em que inicialmente Juliana aparece pela primeira vez na narrativa audiovisual, expulsa de seu antigo emprego por maltratar uma criança. A cena se desenvolve com Juliana já na rua ofendendo a ex-patroa, que está da janela aos gritos a atirar-lhe a trouxa de roupas e alguns de seus pertences, maldizendo-lhe sua existência. Ninguém quer ficar na rua, pois esta é sinônimo de exclusão.

A rua é o primeiro ambiente, na minissérie, que acolhe Juliana, e acostumada a ele, a então desempregada recolhe seus objetos com ferocidade e sai em retirada para a casa da enculcadeira “tia Vitória”, odiando cada vez mais sua condição servil. Acostumada a esta hostilidade, pois sempre esteve na casa dos outros, a servir, a personagem tem intimidade com o espaço referente à rua, convivendo desde criança com as questões sociais que regeu o seu tempo histórico, e com a clara percepção da encruzilhada de seu destino se não alterar a sua condição de “criada”, já que vivenciou esta fatalidade presentificada na existência de sua mãe.

O espaço referente à rua, aliado às descrições físicas e temperamentais das personagens Juliana e Luísa fornecem informações para marcação de elementos diferenciadores entre ambas. Enquanto uma é amarelada, magra, amargurada, conhecida como “tripa seca”, a outra em oposição tem a pele rosada, com curvas, alegre, conhecida como um “bom serzinho”, o espaço em que ambas aparecem pela primeira vez na narrativa também se vale desta oposição. Assim Luísa aparece no campo com amigas e cultivando a descoberta de seu primeiro amor, enquanto Juliana, desempregada, está mais uma vez sem teto. Esta é uma leitura que Daniel Filho agrega em suas produções no audiovisual, pois na adaptação fílmica há o contraste com Luísa desfrutando inicialmente de um espaço luxuoso como o Teatro de São Paulo, e Juliana, por sua vez, aparece pela primeira vez na narrativa fílmica, ajoelhada, limpando o chão da residência do então casal.

O olhar dirigido aos anglos de filmagem atribuídos a estas cenas são elementos que também contribuem de forma significativa e direcionam para representação do

histórico-social na estruturação das divisões e formações de valores, desempenho de papéis sociais e psicológicos das duas personagens. Luísa no plano horizontal de frente e Juliana no plano em *plongléé*, ambos filmado em panorâmica.



Figura 43 - Luísa na minissérie – Apresentação.

Figura 44 - Juliana na minissérie – Apresentação.



Figura 45 - Luísa nas cenas iniciais do filme.

Figura 46 - Cena inicial de Juliana.

A jovem Luísa, em plano de fundo, focalizada com suas amigas, cena da **minissérie**, sob uma perspectiva de filmagem em panorâmica no anglo horizontal de frente, em uma tomada objetiva, auxilia na compreensão de que a jovem está iniciando seu ingresso na vida social, em um processo de formação e construção de si para desempenhar o papel destinado à mulher na vida social daquele período, Luísa e suas amigas não estão em primeiro plano, ou seja, não estão ainda no foco da sociedade, ocupando este espaço apenas depois de casadas.

Na **adaptação filmica**, Luísa casada, acompanhada do marido, ocupa então o primeiro plano no quadro, o que significa que agora já desempenha o único papel destinado à mulher pela perspectiva abordada pelos textos, o de esposa, e por isso, atraí para si o respeito e os olhares da sociedade. Mantendo o anglo horizontal de frente sugere, uma perspectiva linear desta personagem, ou melhor, que ela se

enquadra e pertence aquele ambiente, e com tais comportamentos e padrões praticados por ela, sua condição de mulher respeitada na sociedade estará sempre preservada.

Juliana, por sua vez, ao iniciar sua aparição na **minissérie** é vista sob uma perspectiva de anglo em *pongleé*, ou seja, filmada de cima para baixo, no qual acentua sua “pequinês” em relação ao papel que desempenha no ambiente social: mulher, desempregada, solteira. Esta alternativa de anglo de filmagem tendencia a tornar o indivíduo ainda menor, “esmagando-o moralmente ao colocá-lo ao nível do solo, fazendo dele um objeto levado por uma espécie de determinismo impossível de ultrapassar, um brinquedo do destino” (MARTIN, 2006, p. 51). Esta perspectiva também é assinalada a partir da primeira aparição de Juliana, na adaptação **filmica**, retratada em plano de fundo, a personagem está ajoelhada, aproximando-se ao nível do chão, intensificando uma leitura que sugere para personagem uma condição aplicada ao um determinismo social: ser inferior e servir a vida toda.

O ambiente destinado à rua, na **produção da minissérie global**, se intensifica ao serem retratados os vizinhos de Jorge e Luísa. A cena inicial desta exposição se faz por duas senhoras: a estaqueira e a senhora Henriqueta, que comentam entre si a entrada de homens variados na casa de uma recente viúva, que mora nas proximidades: *“Eu vigio as luzes, dona Henriqueta, eu vigio”* (O PRIMO BASÍLIO/MINISSÉRIE, 2007), assim segue o discurso da estaqueira, que comenta sobre as luzes do quarto que se acendem e apagam com a chegada destes homens. Entre os assuntos está contemplada a chegada de Leopoldina à casa de Luísa: *“Veja lá é a segunda vez que vem este mês à casa do engenheiro. É uma mulher notória a Quebrais”* (O PRIMO BASÍLIO/MINISSÉRIE, 2007). Assim, a rua, transforma-se em um local onde se expunha e se vigiava a vida de todos. A casa de Jorge, por exemplo, era um ponto no qual se convergiam à maioria dos olhares sedentos por novidades, pois ali encontrava-se um típico lar burguês, e que por isso, mereciam toda atenção e vigilância. Ciente desta realidade, Jorge, personagem que procura proteger Luísa do contato com este ambiente de intriga, descreve a rua, como sendo:

[...] um horror de rua! Pequena, estreita, acavalados uns nos outros! Uma vizinhança a postos, ávida a mexericos! Qualquer bagatela, o trotar duma tipoia e aparecia por trás de casa vidro um par de olhos repolhudos a cocar. E era logo um badalar de línguas por aí abaixo, e conciliábulos, e opiniões formadas, e fulano é indecente e fulana é bêbada [...] (QUEIRÓS, 1997, p.50).

O microcosmo social que integra este ambiente hostil é formado por personagens secundárias que possuem algumas características específicas em relação ao vestuário e comportamento, que são mantidos na minissérie, como exemplo: a figura da estanqueira, uma “viúva”, sempre “vestida de luto” e com “xale tingido de preto”; a carvoeira um ser grande, “enorme de gravidez bestial”, cercada por “três pequenos meio nus”, todos de “cabelo esguedelhado em repas secas, a cara oleosa e enferruscada”; e o Paula, com sua loja de “trastes velhos” e um “calcanhar sujo” formam este conjunto popular que tragicamente representam a miserabilidade presente na certa Lisboa oitocentista que inspira a minissérie. Nesta esteira, Monica Figueiredo⁸⁵, ao tratar deste espaço ressalta que:

Essa vizinhança de “tremar” era justamente quem definia, dentro do microcosmo social que era a rua, o código de decência a que todos estariam subjugados se não quisessem correr o risco da exclusão. Era o olhar da vizinhança sobre a vida privada dos moradores que partia a aprovação que garantia a respeitabilidade ou não do indivíduo dentro do espaço público (FIGUEIREDO, 2011, p. 89).



Figura 47 - Rua Patriarcal - A carvoeira em seus filhos.



Figura 48 - Rua Patriarcal - A estanqueira e Sr. Paula.

A fim de se proteger deste espaço tão ofensivo que era a rua, o interior da casa de Jorge na Patriarcal, “tão honesta” na visão de seu proprietário, é marcada pela constante presença de janelas fechadas, com grossas cortinas e com vidraças que dificultam acesso ao externo. Assim, a primeira imagem que é descrita do interior da casa do casal é marcada por um calor extremo com tudo fechado para proteger-se do sol, além do calor é presente uma atmosfera bem delineada por meio da marcação

⁸⁵ FIGUEIREDO, Monica. *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção*. Rio de Janeiro. RJ. Editora Língua Geral, 2011.

espaciotemporal: “sala, julho, domingo”, além do tédio e a sonolência nos habitantes daquele recinto.

A sala esteirada, alegrava, com o seu teto de madeira pintado a branco, o seu papel claro de ramagens verdes. Era em julho, um domingo; fazia um grande calor; as *duas janelas estavam cerradas*, mas sentia-se fora o sol faiscar nas vidraças, escaldar a pedra da varanda; [...] nas duas gaiolas, entre as bambinelas de cretone azulado, os canários dormiam; [...] enchia toda a sala de um rumor dormente (QUEIRÓS, 1997, p.11).

Tanto se confirma o diálogo entre a minissérie e o texto escrito, que ao se percorrer os cômodos da casa do funcionário do Ministério sempre estão em evidências janelas fechadas, com vidraças e todas cobertas por cortinas, que somadas ao plano composicional referente ao espaço atribuído no audiovisual, contribuem para integração da atmosfera carregada daqueles ambientes. Destarte, na primeira oportunidade que Jorge possui para modificar alguns móveis e a decoração da casa, fruto da herança que recebera de sua tia, o enredo televisivo registra a compra de novas cortinas, sofá e tapete para o espaço da sala, confirmando a necessidade constante da burguesia de acumular status por meio de seus pertences. Assim, a sociedade burguesa oitocentista portuguesa do romance e da produção audiovisual em diálogo “é aquela onde a posse vai exprimir dali por diante o valor supremo” (PERROT, 1992, p.325).



Figura 49 - Acúmulo de objetos na casa burguesa. Figura 50 - Cortinas na janela.

Porém, a minissérie não centraliza nas janelas ou nas cortinas metáforas que sugerem aprisionamento ou imunidade em relação ao ambiente perigoso que era a rua, como nos é sugerido pela leitura de Monica Figueiredo ao romance de Eça. Elas estão ali como parte da decoração e de elementos marcantes e composicionais do cenário típico português oitocentista. Inclusive, a minissérie procura replicar por meio

das cores a descrição do ambiente através dos móveis característico daquela casa na Patriarcal. No romance, os elementos descritos para indicar este cômodo da casa são: “os estofos das cadeiras e as bambinelas eram de repes verde-escuro; o papel e o tapete com desenhos de ramagens tinha o mesmo tom [...], e entre as janelas o oval de um espelho [...]” (QUEIRÓS, 1997, p. 24), detalhes estes recuperados precisamente na cenografia⁸⁶.

Ao iniciar um percurso de análise sobre a casa de Jorge, em *O primo Basílio*, Monica Figueiredo atribuí as janelas uma função “anímica”, que se concretiza pelo movimento do abrir e fechar deste espaço, que se mantém fechado para todos aqueles que forem considerados íntimos daquele recinto, que possuam por assim dizer, passagem permitida por Jorge, por compartilhar dos pressupostos por ele considerado “honestos”, assim como a sua casa, já que com este isolamento, ocasionado pelo fechamento das janelas, manter-se-iam todos os presentes abrigados dos burburinhos oriundos daquele espaço.

Porém, longe do controle de Jorge, as janelas ao se abrirem, tornam-se elementos que denunciam a presença de pessoas estranhas àquele ambiente. Ao serem abertas, estas janelas permitem o diálogo com o público, corporificando deste modo, o exterior, “trazendo para o lar burguês a ameaça de uma realidade outra” (FIGUEREIDO, 2011, p.64), que diferente da monotonia privada da morada burguesa de Luísa, não se estagnou, e assim segue em constante movimento. As personagens que sinalizam esta possibilidade de contato e contribuem para a abertura destas janelas na casa do engenheiro de minas são Leopoldina e Basílio.

A partir do sugerido *pelo Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos*, escrito por Agripina Encarnación Alvarez Ferreira (2013), a janela ocupa na estrutura de uma casa um elemento de destaque, pois permite um “abrir para o mundo”, porque é por meio desta que o “sonhador sonha, medita, indo além da contemplação panorâmica percebendo que o mundo é grande, mas ele pode ser maior na medida em que se afasta do tempo horizontal que corrói a vida, a alma e o seu coração, dissolvendo-o no fluxo do tempo” (2013, p. 109), conceito que dialoga com a visão de mundo de Luísa, já que na ausência de Jorge, a jovem ousou ir além

⁸⁶ Nos extras do DVD, consta uma entrevista com o cenógrafo Mario Carneiro que ressalta a qualidade descritiva do texto de Eça, afirmando que: “Eça facilita muitas coisas, porque no livro dele ele descreve com uma minucia fantástica todos os ambientes todos os mínimos detalhes ele consegue transpor para o livro toda a atmosfera dos cenários” (*O PRIMO BASÍLIO/MINISSÉRIE*, 2007).

das possibilidades que lhe eram permitidas, e assim depois desse conhecimento de mundo adquirido, as janelas também passaram a denunciar a esposa do engenheiro como um elemento estranho àquele ambiente considerado “tão honesto”.

Desse modo, as janelas também se abrem para Luísa, quando esta resolveu compartilhar com Basílio e Leopoldina o seu espaço doméstico. Ferreira (2013) acaba concluindo que “temas tão particulares como a janela só adquirem seu pleno sentido se percebermos o caráter central da casa” (2013, p.109), caráter este, ressaltado na escrita de Eça, e na releitura feita por Daniel Filho, nos quais este espaço, casa, é carregado de simbologia.

Apesar de não se fixar neste recurso da janela como elemento segregador entre os diferentes ambientes, a minissérie procurou evidenciar nos pormenores alguns elementos significados do enredo, e optou por sugerir a representação da ideia de um espaço com janelas abertas para o primeiro almoço entre o casal, depois do retorno de Jorge, ou seja, depois de Luísa ter consumado seu envolvimento com seu primo. Desse modo, o narrador descreve tal ação: “nesse dia pela uma hora Jorge e Luísa acabam de almoçar, como na véspera da partida dele. Mas agora não pesava a faiscante inclemência da calma; *as janelas estavam abertas* ao sol amável de outubro [...]” (QUEIRÓS, 1997, p. 302).

Para esta cena, os adaptadores por meio da sugestão obtida pela iluminação, e gesto da personagem, indicam em Jorge um olhar e uma luz que indicaria a influência de luminosidade externa, oriunda da abertura de uma janela. As cenas seguintes reafirmam tal posicionamento, pois ao ser questionada sobre a presença de Basílio naquela residência, Luísa espanta-se e deixa cair ao chão pratos antigos da china, presentes que Jorge trouxera da viagem. Somados a esta ação, e à posição corporal de Luísa, a minissérie opta por acrescentar um fundo musical composto por um grave de cordas, que sugeriam ao momento narrativo tons de suspense, medo e tensão por parte da personagem. Tudo contribuindo para a ideia de que o espaço se modificara na ausência de Jorge, com a presença de Basílio.



Figura 51 - Recuperação por parte da minissérie das referências em relação ao espaço da sala no retorno de Jorge do Alentejo

Figura 52 - Luísa assustada.

A minissérie, no tocante à decoração e caracterização dos ambientes internos da casa do funcionário do Ministério, procurou ser mais fiel possível às descrições de Eça de Queirós, desse modo há também a presença excessiva de mobílias, de cores soturnas e monótonas, há releitura até nos quadros da sala onde convivem o casal. Como exemplo de decoração para quadros da sala, Eça agrega ao ambiente, “molduras douradas e pesadas de duas gravuras — a *Medeia de Delacroix* e a *Mártir de Delaroche*” (QUEIRÓS, 1997, p. 24). Estas gravuras retratam figuras femininas em situações ligadas ao infortúnio e a morte. A submissão da mulher em detrimento ao poder do homem. Em uma das cenas na sala destinada a cavaqueira com os amigos, é focalizado Jorge em primeiro plano e ao fundo a composição de um quadro que sugere a submissão da mulher. Dialogando assim com a composição que Eça traz originalmente para o seu romance.



Figura 53 - Imagem de uma mulher rezando.

Considerado um fator histórico-cultural, a quantidade de móveis e decoração destes ambientes simbolizam avanços na escala social das personagens, como confirmado anteriormente. Além dos patrões, Juliana é outra personagem que compartilha deste posicionamento, pois quando ascende de quarto, exige para complemento da ação novas mobílias que se adequem ao seu novo padrão de vida, com isso são incrementados neste novo espaço: tapete novo, cômoda, cortina. Por meio de um espaço modificado, a personagem também adquire visibilidade. São as novas roupas e muitos outros acessórios que pelo olhar da vizinhança sugerem e legitimam a prosperidade da empregada.

Desse modo, Juliana procura transformar o seu novo quarto em um ambiente burguês, buscando com isso um lugar na sociedade, o que metaforicamente também servia para suprir a carência de espaço que sempre a acompanhou. Tanto que ela será o novo assunto da rua Patriarcal, a comentar sobre seu vestuário de luxo e o quarto novo na casa dos patrões: *“Uns trabalham, outros prosperam, não vê a situação de Dona Juliana”* (O PRIMO BASÍLIO/MINISSÉRIE, 2007), diálogo entre a carvoeira e seu Paula dos móveis. De posse desse novo espaço, a empregada decide usufruí-lo, deixando de realizar as tarefas mais pesadas, passando mais tempo em descanso em seu quarto ou em passeios por Lisboa.



Figura 54 - Juliana usufruí de seu quarto.

Figura 55 - Vizinhança comenta sobre a ascensão de Juliana.

O deslocamento espaciotemporal ocasionado pela **adaptação fílmica** brasileira de 2007, não acompanha em alguns aspectos o diálogo com o livro e nem tão pouco com a minissérie, no que tange ao espaço social e físico vivenciado pela rua perturbadora na Patriarcal, assim como a vizinhança que a compõe. Nesta nova leitura de Daniel Filho, assinala-se a opção da não composição do microcosmo de

personagens secundárias que caracterizam este ambiente no livro, e tão pouco há sugestão da janela como espaço de ligação entre os universos mundanos (associados à sujidade e as personagens que corporificam o externo) e a possível contaminação do respeitado lar burguês. Assim, nesta nova adaptação, os enfoques contextuais históricos e sociais da Portugal oitocentista são redimensionados para outros aspectos referentes ao Brasil, dos finais dos anos de 1950, especialmente aos hábitos de uma classe média paulistana.

Desse modo, a rua da casa de Luísa não apresenta mais aquele perigo e nem tão pouco a necessidade de uma separação entre estes ambientes, como são evidenciados no livro e na minissérie; é interessante notar também, que o espaço não demonstra atraso, nem indicações de ser um local onde se predomina uma lentidão, nem a miserabilidade social. Há sempre um fluxo, por meio dos carros e pessoas que por ali circulam. Atrelado a esta cena, está presente o desenvolvido da cidade paulistana, e a exposição do grande mercado econômico que ela já representava, tanto que Basílio apenas está na cidade para negócios exercendo a função de representante comercial de uma marca francesa de automóvel.

Em relação ao ano encenado e o contexto histórico-social do final dos anos de 1950, a rua e a casa trazem um elemento significativo cultural: a dependência financeira e social da mulher. Pois, como evidenciado pelo casal protagonista, é o homem quem sai para o trabalho e a esposa, fica em casa, cuida do lar, ocupando assim um único espaço a ela destinado: o doméstico. Porém, o que se diferencia nesta nova leitura de Daniel Filho é que Luísa, apesar de depender exclusivamente do marido e se deter ao lar, não se anula totalmente como sujeito, como percebido no texto oitocentista, uma vez que depois de casada, a personagem, no romance, perde sua identidade e passa a ser tratada por apelidos infantilizados pelo marido como exemplo: “pombinha”, “filha” ou pelos amigos, como Sebastião, para quem Luisinha representa “um passarinho amiga do ninho [...], um serzinho louro e meigo” (QUEIRÓS, 1997, p. 14), e socialmente torna-se apenas “a mulher do funcionário do Ministério”, indicando assim sua anulação como indivíduo.

A assertiva de que Luísa mantém sua identidade apesar de casada com o agora engenheiro se confirma na adaptação fílmica, quando no retorno de Basílio à casa de Luísa, as vizinhas da personagem anunciam sua morte, e neste contexto, a jovem é

tratada por seu nome: “*Dona Luísa [...], Parece que sofria dos nervos tadinha*” (PRIMO BASÍLIO/FILME, 2007), comprovando desse modo sua existência social.



Figura 56 - Perspectiva da rua a partir da casa de Luísa.



Figura 57 - Marido sai para o trabalho e a mulher permanece na residência.

Diferente do logradouro de sua residência, outro espaço referente à rua adquire significação na adaptação fílmica. Em busca do Paraíso, direcionada agora por Basílio, Luísa começa a movimentar-se por espaços públicos que antes não integravam o seu percurso. A rua em frente ao “ninho de amor” dos amantes é um exemplo, pois por meio deste espaço se percebe o contraste entre a personagem e as demais figuras que cercam aquele recinto. Quando aparece pela primeira vez naquele ambiente, a personagem tem a percepção de que o local não é o mais adequado para os encontros. Esta rua sugere desde sua apresentação o caráter popular e promíscuo daquela relação. Porém ao subir as escadas em direção ao quarto, Luísa se firma nas promessas de Basílio e assume para todos que compartilham daquele espaço, a postura de amante, já que todos os elementos ali expostos contribuía para tal entendimento.

Para tal assertiva, recorre-se à perspectiva sobre o compartilhar de espaço assinalada por Paulo A. Soethe, na qual “figurar o espaço é tematizar condicionamentos recíprocos entre figuras humanas e seu entorno, mas também problematizar as relações, entre as figuras humanas, elas mesmas, a partilha de espaços comuns” (2007, p. 221). Tanto que ciente deste fato, Sebastião estranha a presença de Luísa por aquela redondeza e procura retirá-la o mais rápido possível daquele ambiente. Interessante pontuar, que pelo olhar do diretor atribuído ao perigo deste espaço público, nesta nova configuração e redirecionamento para São Paulo de

1958, tem-se agora não mais as ruas, pois a cidade cresceu, há áreas que estão em descontrole, bairros perigosos, e que por isso, devem ser evitadas por “senhoras de bem”.



Figura 58 - Luísa e o entorno do Paraíso.



Figura 59 - Encontro entre Sebastião e Luísa em frente ao Paraíso.

Assim assinala-se que o processo minucioso de descrição, e a iconicidade da imagem articulada por meio da palavra, estão presentes na narrativa de Eça, da qual, pode-se perceber a construção milimétrica deste lar burguês, que se estrutura no detalhe. Qualquer elemento ali presente não é gratuito, tem uma simbologia e significado. Estes ambientes relacionados ao interior da casa do engenheiro acenam marcações cruciais para o significado da narrativa, e ressaltam a importância do espaço doméstico, justificando o subtítulo no romance, e concebendo a este espaço, casa, a função de um grande texto escrito com a preocupação de desvelar a realidade burguesa aprisionada nos utensílios, nos móveis, na decoração e principalmente na representação social. E esta preocupação com os detalhes e com espaços representacionais de cada cômodo são indicados pelas duas adaptações. Deste modo, a cozinha, os quartos das empregadas e dos patrões, a área de serviço e a sala de visita são redimensionados conservando todos os índices propostos pelo texto oitocentista.

Vale ressaltar que as duas peças audiovisuais se diferenciam do romance, quando não conservam o caráter intruso de Luísa na nova residência, confirmado pela incisiva presença da mãe de Jorge, apesar de morta, em todos os ambientes que o texto escrito reitera. No romance, este espaço (casa) em que Luísa vai ocupar depois de casada está totalmente estruturado, definido, pronto para receber a presença de Luísa, que não tem poder nenhum de decisão sobre aquele ambiente. Monica

Figueiredo (2011) confirma a exclusão do desejo feminino na construção deste lar burguês, apontando a morada burguesa como um espaço predominantemente masculino, no qual as mulheres depois de casadas são ali alijadas. Na esteira de Michelle Perrot (1992), pontua-se que: “a escolha da decoração é muito mais masculina do que se imagina. Por ocasião do casamento, a casa é mobiliada pelo futuro genro e sua sogra, segundo os manuais do conforto doméstico” (PERROT, 1992, p. 126). A respeito deste padrão cultural burguês do século XIX, Arnould Hauser, em: *História Social da Literatura e da Arte* (1972) amplia este posicionamento pontuando o vazio e a necessidade de preenchimento do espaço neste lar burguês característico do período:

A burguesia, que requer a pretensiosa arquitetura do período, inspirada nos modelos grandiosos, mas ordinariamente vazia e inorgânica, que enche os seus interiores com mais caros artigos pseudo-históricos, mas frequentemente, de todo supérfluos, revela a sua predileção por um estilo de pintura que nada mais é além de uma agradável decoração das paredes, uma literatura que não passa de distração para os ociosos [...] (HAUSER, 1972, p. 943).

Nas leituras audiovisuais, Luísa tem um relativo domínio de escolha para móveis e decoração, negociando quando necessário a divisão do poder antes exercido exclusivamente por Jorge e sua mãe, neste aspecto a casa lhe pertence. Porém, o que é extremamente reiterado por estas novas produções é que apesar deste parcial controle em relação à decoração da casa, Luísa não tem nenhum poder de decisão naquele espaço, é seu marido exclusivamente que continua, assim como no romance, a decidir tudo em sua vida. Tanto que as passagens sobre a proibição da visita de Leopoldina à casa de Jorge recebem destaque em ambas produções.

Na adaptação fílmica (2007), a começar pela sala de visitas, pode-se notar que fora construído um cenário que caracteriza uma sala dos anos de 1950; espaço estruturado por móveis, objetos decorativos e utilitários, tudo que lembrasse um ambiente desse período. Dentre estes objetos, um merece destaque: o aparelho televisivo. Um dos primeiros modelos de televisão, este meio de comunicação propicia à narrativa uma ambientalização, pois nos inícios dos anos de 1950 a televisão começa a fazer parte da rotina das pessoas. O aparelho que consta na sala de Luísa é característico para época, pois é um modelo do período que ainda era preto e branco. Nessa cena podemos observar a ocorrência de uma das transmutações de significação, pois se na narrativa livresca, Luísa lia romances românticos para

preencher sua ociosidade, será a televisão na década de 1950 que preencherá esse vazio, leitura que será mais bem desenvolvida no capítulo a seguir.

Há ainda que ressaltar a construção de alguns ambientes que se diferenciam no espaço destinado à sala, da casa de Jorge e Luísa no filme, ambos marcados pela presença de diversos sofás, de um aparelho de som, lareira, móveis variados, números da revista *O Cruzeiro*, diversos adornos, piano, todos em diálogo com a atmosfera indicada pelo texto escrito e a releitura da minissérie, nos quais o exagero da mobília, objetos decorativos, tapetes, cortinas, muito incisivo nas linhas da narrativa, evidenciam a demarcação do status social daquele lar burguês. Assim o conceito permanece, porém é reformulado por elementos típicos do Brasil e da década de 1950.

Luísa, por meio deste cenário que compõe o espaço de sua casa, decide em diferentes momentos deslocar seus convidados por entre estes cômodos, indicando possíveis comportamentos para cada espaço. A primeira visita de Basílio, por exemplo, acontece em um espaço “social” da sala, bem amplo, com a presença da televisão, dos sofás, conotando um aspecto mais cordial, no qual as lembranças do passado de namoro são mencionadas. Há entre ambos uma proximidade, admiração por parte de Luísa, mas não o contato. Em outra visita, Basílio e Luísa, agora mais íntimos, dirigem-se para um espaço mais privado da sala, reservado pelo fechamento de porta feito por Luísa, no qual Basílio ao dançar com a prima percebe pela atmosfera deste espaço, a abertura para um beijo roubado.



Figura 60 - Ambiente mais social da sala de Luísa



Figura 61 - Ambiente reservado da sala de Luísa.

A disputa de classe e a ascensão da empregada exigem por parte do diretor um olhar específico em relação ao cenário e aos recursos audiovisuais. Para ilustrar

bem essa batalha pelo poder de ocupar os espaços limitados à patroa, as duas produções audiovisuais recorrem aos recursos da linguagem audiovisual, tais como: enquadramentos, planos diferenciados, anglos, movimentação de câmera e elementos de cenário que corroboram para segregação e divisão espacial. Uma cena que se destaca por esta transposição de lugares sociais e exploração dos recursos técnicos audiovisuais, acontece quando Juliana é advertida por Jorge sobre as más condições de uma roupa mal engomada. Furiosa, a empregada, espera a saída do patrão e põe-se aos gritos com Luísa:

- E não estou para aturar o gênio de seu marido, percebe a senhora? Se quer é arranjar quem me ajude.

Luísa disse simplesmente:

- Eu a ajudarei.

Tinha agora um resignação muda, sombria, aceitava tudo! Logo no fim da semana houve uma grande trouxa de roupa; e Juliana veio lhe dizer – que se a senhora passasse, ela engomava. Se não, não! (QUEIRÓS, 1997, p. 316)

O cenário para esta discussão nas duas adaptações audiovisuais é uma escada. **No filme**, a empregada encontra-se em degraus mais alto deste espaço indicando, com isso, um ar de superioridade. Nesta cena, Juliana é retratada em plano geral, todo o seu corpo está à mostra, em evidência, o que sugere um ato de dominação, enquanto a imagem de Luísa não é integral, está de costas, submissa (Figura 62). O anglo da fotografia de Juliana contribui para expressar sua ascensão, pois ao ser focalizada na vertical de baixo para cima, sugere-se de acordo com a linguagem cinematográfica, uma imagem “de superioridade, de exaltação e de triunfo, porque engrandece os indivíduos e tende a magnificá-los” (MARTIN, 2006, p. 51).

Em seguida, a câmera filma pela perspectiva da empregada o rosto de Luísa, que agora encontrasse no mesmo degrau da escada que Juliana. O anglo fotográfico desta cena: horizontal de frente, contribui para o conceito de que não há mais diferenciação entre as duas, que a empregada alcançou a patroa, conquistando ela o direito de possuir a palavra final (Figura 63). Por isso, pelo discurso, a empregada frisa novamente suas ordens para deixar evidente de quem é o comando naquela residência. Nesse processo, ocorre realmente a reconfiguração de papéis, a empregada passa a ser a dominante e a patroa a dominada. Assim, Eça procurou explorar o contexto histórico-social que perfazia a sociedade europeia do século XIX, dominada pela lógica de luta de classes, pelo conflito entre o rico e pobre, “o privilegiado e o oprimido, não conhec[endo] limites. Qualquer forma de poder tende a

autopreservação e a destruição dos opressores, ou de qualquer classe oprimida” (HAUSER, 1972, p. 924).

O uso do elemento escada neste momento da narrativa sugere as opções de leitura que Daniel Filho realizou sobre o espaço, e a importância de se agregar elementos que trouxessem com eles significação. Por meio da escada, tem-se a ascensão de Juliana, a verticalidade em que a personagem se apresenta neste momento da narrativa, sugerindo assim a reviravolta de seu destino, e a tão sonhada “independência”, pois de acordo com o *Dicionário de Símbolos*, uma escada representaria um,

símbolo por excelencia de la ascensión y de la valuación. Se refiere a la simbólica de la verticalidad, pero indica una ascensión gradual y em vía de comunicació de doble sentido, entre diferentes niveles. Todo progreso em valor, em observado Bachelard, se concibe como em subida’ toda alza se describe por em curva que va de abajo a arriba. La verticalidad es la línea de lo cualitativo y de la altura: la horizontalidade la de lo cuantitativo y la de la superficie. La altura es la dimensión de em ser visto desde el exterior. La escala aparece em el arte como el soporte imaginativo de la ascensión espiritual (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 455).



Figura 62 - Advertência de Juliana à Luísa.



Figura 63 - Luísa assustada com a postura de Juliana.



Figura 64 - Advertência de Juliana à Luísa - minissérie



Figura 65 - Luísa submissa às ordens de Juliana.

Dentro do contexto de produção de *O primo Basílio* – **minissérie**- pode-se assinalar que em 1988, os recursos referentes à técnica, iluminação e câmera eram mais limitados. Na cena da escada, em que Juliana repreende Luísa, o plano adotado é o *contra-plongléé*, no qual Juliana é retratada de baixo para cima, em uma simbologia que representa o agigantamento da personagem, enquanto Luísa é retratada de cima para baixo, como se representasse o olhar de Juliana, dominando Luísa, tirando-lhe o espaço, o que diminuía ainda mais o poder desempenhado pela então patroa naquele recinto. Em um plano em que aparecem as duas no mesmo enquadramento, Juliana, está em primeiro plano, no alto, com postura que sinaliza superioridade, enquanto Luísa, no inferior, com cabeça baixa em sinal de resignação, conota ares de submissão.

No início da narrativa, o espaço em que Luísa transitava referia-se apenas aos ambientes sociais da casa. **Na minissérie**, ao receber Juliana pela primeira vez, a patroa mostra-lhe todos os cômodos de seu convívio: as salas, seu quarto, o escritório e a cozinha, afirmando que “*Seu Jorge não tolera um grão de poeira sequer*”; e a cozinheira reitera o posicionamento sobre o que se espera dos empregados naquele recinto ao confirmar que “*o patrão é exigentíssimo com a goma*” (*O PRIMO BASÍLIO/MINISSÉRIE*, 1988). Desse modo, a adaptação televisiva procura evidenciar os espaços limítrofes, o comportamento e a relação dos patrões burgueses com seus empregados. Tanto que a exposição que Luísa faz de sua casa limita-se até à cozinha, a partir daquele local, caberia então à cozinheira apresentar à Juliana a área de trabalho e os quartos dos empregados, espaço até então desprezado por Luísa.

Esta ação não compõe o texto literário, ela se articula como um recurso lançado pelos adaptadores para registrar desde o primeiro momento a altivez de Luísa, em contraste com a submissão forçada de Juliana. Esta demarcação territorial da casa feita por Luísa apresentando os cômodos ressalta a oposição entre os ambientes destinados aos patrões e aos empregados. Reflexo disto é o conformismo expressado por Joana ao apresentar o restante da casa: a área de serviço e as acomodações para os empregados. Eça ressalta esta diferenciação entre estes espaços, tanto que pelo olhar do narrador, o quarto de Juliana, nos é apresentado da seguinte maneira:

O quarto era baixo, muito estreito, com o teto de madeira inclinado, o sol aquecendo todo o dia as telhas por cima, fazia-o abafado como um forno; havia sempre à noite um cheiro requentado de tijolo escandescido. Dormia num leito de ferro, sobre um colchão de palha mole coberto de uma colcha de chita; da barra da cabeceira pendiam seus bentinhas e a rede enxovalhada que punha na cabeça; ao pé tinha graciosamente a sua grande arca de pau

pintada de azul, com grossa fechadura. Sobre a mesa de pinho estava o espelho de gaveta, a escova de cabelos enegrecida e despelada, um pente de osso, as garrafas de remédio [...]. E o único adorno das paredes sujas, riscadas da cabeça de fósforos, – era uma litografia de Nossa Senhora das Dores por cima da cama, e um daguerreotipo onde se percebia vagamente, no reflexo espelhado da lâmina, os bigodes encerados e as divisas de um sargento (QUEIRÓS, 1997, p.58)

Juliana de princípio percebe a diferenciação dos ambientes entre patrões e empregados, apesar de calada, sua postura corporal e olhares denunciam tal posicionamento neste primeiro encontro com a casa de Jorge. Inserida nos espaços que lhe cabiam, Juliana aparece na cozinha, em muitas de suas conversas com Joana, a expor sua revolta por aquela diferenciação, afirmando odiar Luísa muito mais do que as antigas patroas e apontando o espaço ali destinado aos empregados como um fator decisivo: “nunca, nas casas em que servia, tinha tido um quarto pior, nunca!” (QUEIRÓS, 1997, p. 60). A minissérie marca bem a oposição entre estes espaços ao encadear uma sequência muito próxima destes ambientes: o quarto iluminado, arejado e limpo da patroa e a precariedade e sujidade das acomodações destinadas às empregadas. A fim de intensificar esta conotação, os adaptadores lançam mão de um rato no quarto de Juliana, sugerindo assim uma degradação maior daquele espaço que a princípio seria de descanso.



Figura 66 - Quarto de Luísa



Figura 67 - Quarto de Juliana

Sobre a estrutura da casa portuguesa em oitocentos, Eça procurou pontuar por meio de aspectos históricos o lugar ocupado pelos empregados neste período. Ao introduzir, Joana e Juliana nos andares superiores da casa, perto do sótão, consegue indiciar a realidade de exclusão e a condição precária vivenciada por estes trabalhadores. Na esteira de Michelle Perrot (1992) ressaltasse o lugar destinado aos

serviçais oitocentistas em Portugal, pontuando o sexto andar como espaço da rejeição:

Resta um derradeiro espaço de rejeição no imóvel burguês: é o sexto andar, para onde passaram a ser relegados os domésticos [...]. Situados na base da pirâmide social, não possuem direitos senão a um número mínimo que lhes permita estritamente a reconstituição da força de trabalho necessárias às longas jornadas de uma tarefa de Sísifo. Eles deverão, portanto, se contentar com pequenos cômodos arrumados no sexto ou sétimo andar dos opulentos imóveis. [...] quadro metros de área, sem aquecimento, refugos de mobília, um pote de água e latrina à moda turca em vão de escada, assim se apresenta de ordinário o aspecto destas celas (PERROT, 1992, p. 338-339).

A adaptação audiovisual televisiva procurou conservar esta estrutura, localizando a área de serviço, como um espaço acima dos andares sociais. Uma cena que evidencia esta organização é quando Juliana toma conhecimento de seu novo quarto. A área de serviço começa na cozinha, e por meio de uma escada de ferro em formato de caracol chegasse às acomodações dos serviçais. A minissérie registra a subida das duas empregadas pela escada, em um espaço reduzido e tortuoso, dificultado pelo movimento circular que o formato em caracol sugere, somado a este percurso está a mudança do ambiente evidenciada pela apresentação dos cômodos por Joana a Juliana, destinados a área de trabalho, demarcando deste modo a segregação dos espaços entre patrão e empregado.

Na **versão para o cinema**, por se deslocar para o Brasil dos anos de 1958, a estrutura da casa se modifica, e a alternativa lançada para representar esta divisão de espaço entre patrão e empregado foi a separação dos ambientes por um quintal de terra com divisórias feitas por uma cerca com arame e madeira, lembrando a estrutura que demarcou a divisão do Brasil colônia: a Casa-grande e a Senzala. Assim os cômodos destinados aos empregados permanecem fora do ciclo social, restringindo a parte de fora da casa: os fundos, na qual se encontram a área de serviço e o dormitório das empregadas, que se resume em um cômodo para abrigar Joana e Juliana que dormem em uma beliche.

A estrutura da casa brasileira, seus cômodos e sua divisão de poder mostra-se muito próxima a proposta por Eça, tanto as casas e os cômodos das duas adaptações audiovisuais permanecem em constante diálogos. A ressaltar os espaços exclusivamente femininos da casa: a cozinha e área de serviço, os quais apresentam-se nas duas adaptações como “um local separado do restante da casa e geralmente escondido [...], e a área de serviço ou as dependências das empregadas, em que

temos um espaço que relaciona, o trabalho, a pobreza e a marginalidade” (DAMATTA, 1997, p. 93).

Entre a casa de Luísa e o quarto das empregadas há um quintal de terra que delimita o lugar que deveria ser ocupado por Juliana e Joana naquela residência. Para além destas diferenciações há outro elemento que deve ser considerado em relação ao espaço ocupado pelos empregados naquele recinto: um galinheiro. Ao lado do banheiro de Joana e Juliana, encontra-se este galinheiro, que conota a percepção de que o mesmo espaço destinado às galinhas incide com usado pelas empregadas, transformando desse modo, este galinheiro em elemento simbólico de exclusão social, marginalizando aquele espaço.

Na esteira de Georg Lukács (1968), podemos pontuar que para concretizar-se em símbolo, um objeto deve adquirir “por si mesmo uma monumentalidade social, quando tem a função de imprimir a um episódio que em si é insignificante o selo de um grande significado social [...]. A metáfora aparece inchada de realidade” (1968, p. 53); e por este viés o galinheiro sugere a falta de importância atribuída ao espaço destinado aos agregados e sua completa exclusão social, tornando deste modo um elemento capaz de indiciar as diversas condições insalubres desta classe trabalhadora. Tanto é que ao ser informado de uma possível doença de Juliana, Jorge ressalta que deveria livrar-se logo da empregada, para que ela fosse morrer em outro lugar, passagens estas recuperadas por ambas as adaptações.



Figura 68 - Espaço destinado aos empregados

Figura 69 - Espaço destinados aos empregados

Com desenrolar da narrativa, o espaço referente à casa é um importante elemento de significação no texto, pois com a inversão dos papéis sociais, a geografia pré-definida do lar burguês, torna-se instável, e a patroa Luísa terá acesso pela

primeira vez a algumas áreas da casa que até então lhe eram desconhecidas; a exemplo do quarto dos engomados, o dos despejos e os aposentos das criadas, e assim, Luísa descobre que do espaço reservado aos empregados emanava “[...] um cheiro de mofo, de ratos e de roupa enxovalhada que a enjoou” (QUEIRÓS, 1997, p. 289).

O espaço da cozinha passa a ter mais destaque nesta troca de funções entre empregada e patroa. Ao decorrer da narrativa, Juliana via neste espaço, um campo amplo para suas queixas constantes de exploração, roubo e malquerença de Luísa. Este espaço também contribuí para a caracterização da cozinheira, Joana, que sempre aparece trabalhando e bem disposta na realização de suas tarefas. **Na minissérie**, os espaços destinados a esta personagem possuem elementos significativos importantes em diálogo com o texto de Eça. Assim como no livro, Joana ocupa livremente o espaço da cozinha, da rua e do seu quarto; porém uma noite, por conta da ausência de Juliana, que havia ido ao teatro, a cozinheira desempenha, a pedido de Luísa, o papel de criada de dentro, servindo desastrosamente os convidados na reunião da cavaqueira, e por tal atitude, Luísa é questionada. Ou seja, a personagem Joana não se encaixava em ambientes mais sociais e a sua presença desperta estranheza. Na narrativa, apenas uma vez ocupa verdadeiramente o espaço referente à sala da casa do funcionário do Ministério, quando Jorge comunica aos empregados o fechamento daquela residência.

Na **adaptação fílmica** esta divisão de espaço também é bem delimitada. Joana só aparece na cozinha limpando ou transitando pela área destinada aos empregados da casa, tanto que sempre usa a entrada na residência destinada a este fim.



Figura 70 - Personagem Joana na minissérie.



Figura 71 - Personagem Joana no filme.

Para personagem Juliana, depois da chantagem a Luísa, as tarefas domésticas não eram mais suas obrigações, assim o espaço referente à cozinha ou qualquer objeto que lhe lembrasse o serviço de casa tinha para a personagem outra significação. Vale ressaltar que este viés é reforçado em ambas as adaptações. Por isso, Juliana enfrenta a patroa ao se negar em encher de água um bule. Na frente do marido, amedrontada, Luísa chama a atenção da empregada que sairá mais uma vez e deixará toda atividade por fazer:

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

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

— Deite água nesse bule, vá!

Juliana não se mexeu. (QUEIRÓS, 1997, p.365)

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

[...] a força e a eficácia do símbolo serão tanto maiores quanto menos visível ele for de início, quanto menos fabricado e artificial ele parecer. É evidente, porém, que as possibilidades da expressão simbólica dependem do estilo e do contexto [...] o processo normal do símbolo é sempre fazer surgir uma significação secundária e latente sob o conteúdo imediato e evidente da imagem (MARTIN, 2006, p. 117)

Portanto, ao percorremos os espaços delimitadores da casa burguesa, verificou-se as potencialidades de representação que os espaços tanto físicos, quanto sociais daqueles ambientes desempenharam na formação e estruturação das relações espaciotemporais e socioculturais do texto de Eça, e redimensionados nas adaptações audiovisuais se propuseram de maneira geral a preservar a atmosfera do texto de origem.

Como exemplo de um verdadeiro sistema modelizante, a casa burguesa de Jorge, sugere questões referentes ao contexto histórico-social vivenciado pelos membros daquela sociedade portuguesa oitocentista. Ambas as adaptações recriaram alternativas para que se pudessem explorar por meio de uma linguagem audiovisual, este espaço tão bem estruturado pelas palavras de Eça, e conservar através dele todo arcabouço simbólico apresentado.

Por se manter fiel ao tempo histórico proposto pelo escritor, assim como a extensão e formato deste suporte, o espaço casa adquire **na minissérie** significativas referências e pontos muito próximos de diálogo com o romance, a partir de um cuidadoso movimento fílmico-narrativo das câmeras a propiciar os detalhes mais sutis das relações dos ambientes com as personagens, através da interpretação dos atores ou da simbologia adquirido pelo cenário naquela cena. Assim, a cozinha, a sala, os quartos, os espaços destinados exclusivamente aos empregados, todos adquiriram pelo olhar da equipe de realizadores, relevante importância para o desenvolvimento da intriga narrativa e uma efetiva contribuição para um melhor desenrolar da diegese, agora contada também pela televisão.

Confirmando aspectos referentes ao script cultural exigidos pelo período histórico, a oposição entre os espaços da casa/rua em consonância com burguesia/plebe são mantidas pela adaptação, a começar pelo pré-credito da minissérie que privilegia através de suas imagens: paisagens, igreja, castelos e construções históricas, um certo valor à tradição manifestado por meio de um olhar mais aristocrático, promovendo a partir da abertura uma relativa glamorização daquele Portugal, em que se viviam Luísa, Basílio, Jorge e todos os seus amigos mais próximos, e que portanto, não pertenciam à miserabilidade lisboeta retratada pela plebe presente nas ruas daquela capital.

Confirmando a dicotomia entre rua e casa, a minissérie conserva todo o conjunto de papéis sociais e ações que devem ocorrer exclusivamente em cada domínio, e que estão no bojo do texto de Eça. Repreender pessoas com as quais se possui maior envolvimento ou domínio é uma ação que deve acontecer no espaço privado da casa onde este tipo de intimidade pode ocorrer. Desse modo, é o no quarto do casal que Jorge repreende Luísa e aponta os problemas de se receber uma pessoa como Leopoldina em sua residência. O marido procura com esta ação manter o controle do espaço da casa e das relações que envolvem Luísa, mantendo o conceito de que quem manda naquele espaço/casa é sempre o homem.

A repreensão em público, também ocorre na minissérie. A rua é o local para se expor os conflitos políticos, pessoais e sociais, segundo DaMatta(1997). Juliana inicialmente é despejada à rua em gritos com a antiga patroa. O conflito de ambas é acessível a todos, confirmando a periculosidade, a instabilidade e o descontrole característico deste ambiente público, tudo manifestado nesta ação. A opção de

Daniel Filho em privilegiar uma leitura pelo ângulo da rua confirma que esta apresenta-se como discursos mais rígidos e indicadores de processos sociais. Para DaMatta o discurso da rua “é o idioma do decreto, da letra dura da lei, da emoção disciplinada que, por isso mesmo, permite a exclusão, a cassação, o banimento, a condenação” (1997, p. 19).

Verificou-se também que, na minissérie, a linearização dos acontecimentos narrados em ordem cronológica das ações, estruturou-se como uma forma de articular de maneira mais objetiva os conflitos a partir dos eixos de tempo-espço. Ao iniciar a história a partir do envolvimento entre os jovens primos, na Quinta de Colares, com as imagens de jardins e espaços internos amplos e aconchegantes, em uma glamourização deste espaço, a minissérie já indicava a opção por privilegiar em sua leitura uma elevação do estrato socioeconômico de suas personagens, e ao focalizar com destaque os interiores das residências burguesas, assinala uma orientação por parte do diretor Daniel Filho em privilegiar por meio destes espaços as relações íntimas, partindo do amplo, do geral em busca do particular, do interno, compartilhado como aceitável por aquela sociedade portuguesa do século XIX.

Viu-se também que, os espaços domésticos em contraste com o espaço público da rua privilegiaram a articulação entre questões socioculturais do período oitocentista, como: a dependência feminina, a divisão de estratos sociais e a validação do comportamento social exigido para legitimar-se como um “respeitado cidadão burguês”, procurando desse modo, aproximações com as orientações expressas pela narrativa do escritor português.

No tocante à **adaptação fílmica**, vale ressaltar que apesar de se apresentar deslocada de tempo e espaço originais da obra matriz, a produção fílmica conseguiu por meio de referências ao espaço da casa, demarcar as principais questões relativas ao espaço e tempo de *O primo Basílio*. Um dos aspectos de destaque foi à segregação entre patrões e empregadas: o espaço de separação, como já salientado, pelo o imenso quintal de terra e cerca de arame, pela diferenciação dos quartos, no qual o pequeno, afastado e escuro pertencia as duas empregadas, somando aquele ambiente ainda, a presença considerável de um galinheiro. Outros cômodos foram significativos e mantiveram diálogo com o texto eciano.

A cozinha, por exemplo, este espaço de disputa do feminino também foi mantido, assim como o comportamento resignado da personagem Joana e as

constantes reclamações, neste espaço, de Juliana. Além dos ambientes da sala e o quarto dos patrões, reconfigurados com móveis e elementos dos anos de 1958 no Brasil, como lugares arejados, limpos e aconchegantes, tudo procurando manter a atmosfera e a diferenciação de classes articuladas com a proposta por Eça de Queirós em seu romance português do século XIX.

Os espaços referentes ao Teatro Municipal e ao fotograma da casa lançados como alternativas no pré e pós-créditos da produção audiovisual para se compreender os espaços ocupados por Luísa e Jorge em um início glamoroso e sua derrocada final, articularam-se como chaves de leitura para metaforizar a existência destas personagens na narrativa, contemplando sua simbologia no espaço burguês.

A rua e a vizinhança de Luísa não possuíam mais o caráter invasivo percebidos na minissérie e no romance de Eça. Nesta nova releitura de Daniel Filho, com o crescimento da cidade de São Paulo, o diretor procura especificar a presença de áreas que são sujeitas a maior periculosidade, espaços que não devem ser ocupados e tão pouco frequentados por pessoas que queiram manter-se em determinado script sociocultural, como a estranheza e afastamento de Luísa por Sebastião das ruas próximas ao Paraíso.

Assim, o eixo de espaço-tempo em ambas as adaptações não se orientaram somente pela equivalência com o texto matriz, mas sim, funcionaram para ressaltar os posicionamentos das obras audiovisuais em novas releituras deste clássico português. Conservando as tramas narrativas, as adaptações audiovisuais recriaram *O primo Basílio* mantendo a história no século XIX ou deslocando-a para outro país e outra época. Tanto é, que a glamourização atribuída aos espaços presentes neste clássico português é um indicativo do prestígio que uma obra escrita por Eça de Queirós exerce. Ao se apresentarem como produções audiovisuais que estão “baseadas ou inspiradas em”, estas surgem ressignificadas pelos seus roteiristas e diretor, mas mantendo diálogos profícuos com o original; as alternativas lançadas se articularam “para adequá-los à uma das corrente ideológicas ou poetológica de sua época. [...] O mesmo processo básico de reescrita funciona [...] em outras formas de escrita, como adaptações para cinema e televisão” (LEFEVERE, 2007, p. 23).

CAPÍTULO IV Os meios de comunicação como pormenores representativos do espaço e tempo no audiovisual

Em *O primo Basílio*, romance de Eça de Queirós publicado em 1878, é possível reconhecer e estabelecer, por meio de elementos do cotidiano português do século XIX, uma preciosa fonte de informações que o inserem em seu espaço e tempo de escrita, confirmando assim, tratar-se de uma obra que engloba o extratextual: manifestado por elementos do contemporâneo, do dia-a-dia deste escritor e de seu leitor; no qual todas estas informações integram suas produções e contribuem para composição de sua ficção. Estes subsídios, apresentam-se no intratexto do romance, articulando-se como parte significativa da narração, da representação da realidade, gerenciados por critérios de verossimilhança.

Vários elementos podem comprovar esta assertiva, a iniciar pela própria constituição da temática e estratégias discursivas do Realismo-Naturalismo queirosiano, que em sua base procurou centralizar suas observações em esferas da vida familiar, econômica, cultural e social de seu tempo. Ao abordar sobre as estratégias narrativas do movimento Realista português Carlos Reis (2001), em *O Realismo e o Naturalismo: Ideologia, Temática, Estratégias*, pontua que:

A articulação de movimentos de narração com momentos de descrição permite alternar a representação de uma ação, quase sempre de implicações sociais, com a minuciosa descrição dos espaços em que esta ação decorre; na narrativa, a categoria personagem assume uma importância que permite, pela mediação da ficção literária, uma reflexão crítica sobre o homem e os seus problemas concretos; na narrativa, a categoria personagem pode, para mais, ser elaborada em conjugação com componentes profissionais, psicológicos, culturais e econômicos de modo que ela seja entendida como tipo. Assim se estabelece uma conexão mais estreita ainda com o mundo real que em primeira estância preocupa o escritor realista, fazendo-se da personagem tipo, como escreveu Luckács, uma síntese original que reúne organicamente o universal e o particular, nele convergindo todos os elementos determinantes, humana e socialmente essenciais, de um período histórico. (REIS, 2001, p. 21).

A partir das observações de Carlos Reis (2001), pode-se entender como Eça, por meio de seu estilo e estratégias de escrita, lançou mão da articulação narrativa, construção de suas personagens e espaços para indicar, coordenar e estreitar em seus romances, em especial: *O primo Basílio*, questões referentes ao momento histórico e sociocultural de sua produção. Para confirmação de tal assertiva, nesta etapa do trabalho discute-se, um elemento importante a ser considerado: *a produção jornalística oitocentista presente em O primo Basílio*, que pretende pelo viés apontado

por Carlos Reis, ser lida como ponto de partida para marcação de elementos referentes às categorias de *espaço e tempo no romance* e, conseqüentemente, em sua adaptação audiovisual televisiva e fílmica.

Os jornais e folhetins registrados pelo escritor integraram, em parte, o panorama cultural e factual da segunda metade do século XIX português. Dentre eles, aparecem citados em *O primo Basílio*, jornais como: *O Diário de Notícias*, *O Diário de Governo*; *O Jornal do Comércio*; *Jornal do Século*; *A Nação* e *A Revista Ilustrada*. Como forma de recorte para concentrar o estudo, apenas serão abordados o jornal *Diário de Notícias*, que, no processo de adaptação, é o único jornal que percorre toda a extensão da narrativa audiovisual televisiva; bem como, *O Diário de Governo*, importante para entender as nomeações e o espaço social e cultural de Jorge e do conselheiro Acácio.

Ao estabelecer um enredo, no qual as minúcias, os detalhes, as questões relativas ao espaço social e cultural são partes integrantes e indispensáveis, chaves para compreensão da narrativa, Eça revela a sua arte de escritor realista, aquela na qual se acumula, segundo Aniceta de Mendonça (1977), em uma “[...] parafernália diegética que alicerça a construção romanesca queiroziana”. Deste modo nada se esquiva do olhar atento de um observador “cuja retina fixa os mínimos pormenores, deles retirando os elementos com que vai tecendo um processo de relação entre a natureza e o homem, que caracteriza as suas ações, a sua cultura.” (1977, p. 10). Neste prisma, a relação do factual na ficção, assim como os pormenores em Eça, não podem ser menosprezados.

Como o *corpus* deste estudo refere-se também às produções audiovisuais, esta análise não se limita apenas à linguagem escrita de Eça e os recursos expressivos verbais por ele lançados para construção e caracterização de veículos ligados à imprensa oitocentista. O foco recai nos elementos textuais e visuais lançados pelo escritor, além de suas estratégias literárias, ao lançar mão da imprensa como um ícone de representação do cotidiano de Lisboa do século XIX, integrados neste viés à releitura que o diretor Daniel Filho emprega na funcionalidade cronotópica⁸⁷ destes

⁸⁷ Viés cronotópico lançado por Mikhail Bakhtin (1998) procura evidenciar a indissociabilidade, manifestada nas representações literárias, entre as categorias de espaço e tempo. Associaremos esta indissociabilidade a partir de uma leitura aos meios de comunicação presentes em ambas as adaptações.

meios de comunicação (jornal, televisão e revista) nas produções audiovisuais deste clássico português transcodificado para televisão e cinema.

Ao pensar em *Eça de Queirós*, mais precisamente no contexto histórico-social presente em sua vasta produção, deve-se a princípio, atentar-se para observação na qual Eduardo Lourenço, ressalta a contemporaneidade e o mimetismo na obra do escritor de *O primo Basílio*, traçada por meio de uma “temporalidade única desse momento histórico vital, cultural, está impressa, infiltrado no tecido de sua ficção e alimenta como sangue escrito cada linha do seu texto”. (LOURENÇO *apud* NERY, 2014, p. 168). Vê-se, a partir da constatação de Eduardo Lourenço, como o contexto histórico-social oitocentista alimentou e fez crescer os escritos do português e como *Eça* soube lançar mão deste conjunto de informações e índices simbólicos para propiciar verossimilhança e unicidade a sua massa narrativa. Em nossa leitura, os textos de imprensa foram elementos fundamentais nesta elaboração, e por isso, adquirem relevante destaque nas adaptações audiovisuais em estudo, porém antes de nomeá-los no audiovisual é preciso um pequeno percurso sobre a história da imprensa portuguesa na segunda metade do século XIX.

4.1 A imprensa e o século XIX português

O século XIX, sobretudo em sua segunda metade, período em que fora escrito o romance em análise, representa uma das fases mais ativas, do ponto de vista intelectual e literário, da história europeia. Nesse contexto, tem-se um Portugal “regenerado” da aguda crise enfrentada, principalmente pela independência do Brasil na primeira metade do século. Essa crise econômica e política iria resolver-se a partir de 1851, quando se iniciou o período histórico conhecido como Regeneração, cuja pretensão era a de reerguer Portugal com ênfase em melhorias materiais, particularmente nos meios de comunicação. Ao abordar este momento histórico, Abdala Junior e Paschoalin, em seu livro: *História social da literatura Portuguesa* (1985), assinalam também a formação de uma nova classe social, a denominada pequena burguesia citadina, que migra do campo para cidade a fim de desfrutar do progresso e dos melhoramentos materiais e sociais que lhes são proporcionados pelo desenvolvimento agrícola. Segundo os autores:

A política econômica desenvolvimentista seguida pelo regime liberal trouxe grande aumento da produção agrícola, beneficiando os proprietários da terra, que passaram a residir nas cidades. Em consequência, temos o crescimento

de uma classe média cidadina, de raízes agrárias, que veio somar-se à comercial, grupo social bastante beneficiado pelo desenvolvimento dos novos meios de comunicação (ABDALA JÚNIOR; PASCHOALIN, 1985, p. 99).

Conseqüentemente, os novos meios de comunicação, principalmente a imprensa, passam a ter também um crescimento a partir da segunda metade do século XIX. Um fator que contribuiu para o desenvolvimento e expansão destes veículos foram algumas ações ligadas à política e à liberdade de expressão, já que por muito tempo os jornais foram regidos por pesada censura. Por volta de 1851, com o fim da repressão aos jornais e a liberdade de imprensa, um grande número de periódicos começam a se estabelecer e circular em Portugal, especialmente em Lisboa e Coimbra, os grandes centros portugueses do século XIX. Sobre este aspecto Carlos Reis em *História da Literatura Portuguesa* (2001), confirma o desenvolvimento deste importante veículo de comunicação de massa recorrendo às palavras de Tengarrinha: “em meados do século, os jornais proliferaram, em geral associados aos diversos quadrantes políticos; só na década de 1870 mais de meia centena de periódicos vieram a público, o que é revelador de sua influência crescente na sociedade” (TENGARRINHA *apud* REIS, 2001, p. 128).

A partir deste novo cenário, visionários portugueses ligados à imprensa começam, então, a perceber o periódico como grande fonte de renda, não somente pela venda unitária ou por assinatura, mas sim por meio da publicidade. Este aspecto econômico se amplia a partir de novas maneiras de produção do jornal em grande escala, proporcionados pelo avanço e desenvolvimento de técnicas de impressão, já que nas primeiras décadas deste século a produção jornalística era feita quase em forma unitária, artesanal, devido a técnicas e maquinários ainda precários.

Somado a este período tecnológico, está também o fortalecimento da economia agrária, que regidos pelo assentamento de uma classe emergente, favoreceu o crescimento da produção literária. Este novo mercado passou então, a adquirir mais bens culturais: jornais, revistas, romances, transformando-se num público significativo e lucrativo, que buscavam nos jornais, cada vez mais noticiosos, na literatura, nos folhetins, a representação da realidade, as situações do cotidiano, da estrutura social, econômica, cultural e política. Como apontado na citação abaixo:

Além disso, a elevação do poder aquisitivo da classe média e um sistema de impressão em escala comercial propiciaram o alargamento do mercado consumidor. Se no classicismo tínhamos um público aristocrático, palaciano, agora este é mais amplo e precisava ser motivado para adquirir a obra de arte. Há, nesse setor, como no conjunto da sociedade, uma democratização da cultura. (ABDALA JÚNIOR; PASCHOALIN, 1985, p.07).

A preços acessíveis e em grandes tiragens, reinicia-se em Portugal uma expansão dos veículos ligados à imprensa. Por meio dos jornais populares, habilmente direcionados para este novo mercado consumidor, produzidos em linguagem clara e acessível, não promovendo nenhuma discussão, debate ou formação político-cultural, evidenciando apenas fatos importantes ou simplesmente interessantes do cotidiano local ou estrangeiro, transfigurado em um jornal informativo, e especialmente noticioso, configurava-se deste modo, os primeiros jornais portugueses da segunda metade do século XIX.

A partir do que aponta Jorge Pedro Souza é com esses jornais, de que o “*Diário de Notícias* é o primeiro expoente, inaugura-se, em Portugal, a fase do jornalismo industrial (a imprensa é vista como um negócio, como uma indústria semelhante às demais), que dará a matriz para os tempos vindouros”. (SOUZA, 2011, p.30). Somada à visão comercial da imprensa no século XIX, pode-se citar o que Marlyse Meyer aponta em seu artigo, *Voláteis e Versáteis: de variedades e folhetins se fez a chronica (1998)*, no qual transcreve excertos do prospecto de lançamento do jornal parisiense *Le Siécle*, a 1º de junho de 1836, em que o lucro era o principal incentivo para a fundação daquele jornal por Èmile de Girardin e Ductaq:

a primeira condição do sucesso de um jornal, deixando-se de lado qualquer questão de opinião, é estudar bem a direção do gosto geral para satisfazer constantemente suas móveis exigências [...]. Há épocas em que as questões políticas são as únicas que preocupam o leitor [...]. Há, pelo contrário, épocas menos ardentes, em que as questões governamentais deixam de absorver os espíritos, onde o público dá de bom grado parte de seus cuidados a outros assuntos [...] (MEYER, 1998, p. 116).

Por meio de um apanhado histórico, Souza (2011) em sua pesquisa: *Uma história do jornalismo em Portugal até ao 25 de Abril de 1974*, traça um percurso dos primeiros jornais que compuseram esta fase do jornalismo industrial em Portugal. Ao tratar do *Diário de Notícias* aponta como este periódico manteve-se próspero por muito tempo, sendo sua tiragem por volta de 50 mil exemplares-dia, número expressivo para a imprensa de Lisboa do século XIX, indicativo de aceitação e do fortalecimento do jornalismo industrial. Assinado pela Família Real, mas também lido pelo povo comum, o *Diário de Notícias* teve sua ascensão garantida, “com uma tiragem inicial de cinco mil exemplares, passados cinco anos já tirava 17 mil, cerca de um terço dos 50 mil exemplares de jornais que todos os dias saíam para a rua em Lisboa”. (CUNHA *apud* SOUZA, 2011, p.38), recorde para os parâmetros de Portugal

daquele período. Além do *Diário de Notícias* outros jornais compõem a fase industrial/comercial da imprensa periódica do período. São eles:

O *Jornal do Comércio*, como “o primeiro diário português que conseguiu manter-se dos seus próprios recursos e prolongar a existência”. Não é este, no entanto, o único exemplo de sucesso. São diversos os mencionados: o *Comércio do Porto*; *A Revolta de Janeiro* (jornal progressista saído em Junho de 1868 para celebrar a «Janeirinha», movimento de protesto contra os impostos); o *Diário de Notícias* (1865) que manteve o seu equilíbrio, sendo apenas noticioso, e inaugurou o sistema de anúncios acessíveis, o que deu óptimo resultado, [...] alheio a campanhas, continuou a atrair as atenções do público e a ser o preferido para a publicidade (SOUZA, 2011, p. 41).

Os jornais em *O primo Basílio* são um importante elemento de marcação espaciotemporal de seu período, já que todos citados no romance coexistiram e foram contemporâneos ao processo de escrita. Como bom observador e importante colaborador em diversos jornais, Eça lança mão desta experiência e articula em seu romance vários momentos significativos da trama por meio destes periódicos, ilustrando, assim, o quão noticioso eles eram, e a importante relação deste mecanismo na sociedade lisboeta do século XIX. Além de demarcar por intermédio desse veículo de comunicação, a posição social e a divisão de classes, na qual a ampla burguesa, preenchia o seu ócio com a leitura do jornal, enquanto a classe trabalhadora não teria a sua disposição estas horas para serem preenchidas, personificando deste modo as relações históricos-sociais, sugeridas pela indicação de quem naquela sociedade teria ou não acesso a este bem de consumo. Vejamos como estes aparecem na narrativa e a importância para o seu desenrolar.

4.1.1 A imprensa oitocentista no romance – uma leitura em pormenor

Como salientado, os jornais e folhetins registrados pelo escritor integraram o panorama cultural e factual do século XIX português, especificamente o período de escrita do romance, ocupando um papel de destaque na sociedade oitocentista portuguesa. Dentre eles, aparecem citados em *O primo Basílio*: *O Diário de Notícias*, *O Diário de Governo*; *O Jornal do Comércio*; *A Nação*, *A revista Ilustrada*, *O folhetim: a Verdade* e *o Jornal Século*. Todos contemporâneos e atuantes a Eça. A presença destes elementos culturais no romance, além de fortalecer a ficcionalização da realidade cultural daquele momento histórico, adquire também status de signo gerador de sentido, articulando-se como um objeto que participa da construção e formação do

espaço sociocultural. Por esse prisma recorre-se a Aniceta Mendonça que aponta a importância de objetos e pormenores na construção e significação de uma narrativa:

Esses objetos, símbolos, como os que têm indiscriminadamente classificados, possuem missão semelhante a um narrador/ narratário, organizam sistemas temporais na ação, balizam o tempo diegético dentro do tempo narrativo, falam do passado, do presente e marcam os lugares do futuro (MENDONÇA, 1977, p.23)

A partir desse pressuposto, pode-se pensar que o uso da imprensa no romance foi um recurso lançado pelo escritor, articulador de causa e efeito, a fim de adquirir proporções definidas no conjunto narrativo, funcionando como um signo gerador de significado, um elemento importante no desenrolar do enredo, um diferenciador e definidor de comportamento, estrato social e cultural. Um exemplo é a conversa informal entre o Conselheiro Acácio e seus amigos, em uma das reuniões de domingo na casa de Luísa, na qual a personagem afirma não querer honrarias e nem epitáfios em sua morte, mas sim, esperar por mensagens veiculadas na imprensa de homenagens e tributos pelos seus préstimos em vida. Pela fala de Acácio: “Se meus amigos entenderem que eu fiz alguns serviços tem outros meios para comemorar: lá tem a imprensa, o comunicado, o necrológico, a poesia mesmo!” (QUEIRÓS, 1997, p.41), a ênfase dada à imprensa, que aparece em primeiro plano, e os demais desdobramentos, demarcam, por assim dizer, o espaço de prestígio que os jornais ocupavam naquele momento histórico.

Por meio da constatação de que a imprensa ocupa um importante papel no contexto e enredo de *O primo Basílio*, somos direcionados pelo narrador a vivenciar e compartilhar das notícias presentes nestes veículos de comunicação de massa ficcionais, que interferem de maneira significativa em alguns momentos da ação narrativa, demarcando por assim dizer: momentos-chave.

A interferência narrativa do jornal, pelo viés dos objetos pormenorizados, dinamiza o enredo e o insere na ação com um elemento caracterizador carregado de significação, contribuindo assim, para composição de um perfil psicológico, espaciotemporal, cultural e social. O que acontece, por exemplo, com Luísa, ao nos ser apresentada, na primeira página do romance, o narrador insere, associada ao seu vestuário e comportamento, expresso por meio de gestos, um acessório importante para o desenrolar da narrativa e da própria estruturação da personagem: o jornal, mais precisamente a leitura do *Diário de Notícias*. A informação do jornal, e consequentemente a seção que ela habitualmente lia, o hábito da leitura, é um

complemento para sua caracterização, suas atitudes, perspectivas, sonhos e o desfecho trágico. “Ficara sentada à mesa a ler o *Diário de Notícias*, no seu roupão de manhã de fazenda preta, bordado a *soutache*, com largos botões de madrepérola; o cabelo louro um pouco desmanchado [...]” (QUEIRÓS, 1997, p.11).

Vê-se que a opção do escritor pelo jornal não é gratuita. Os periódicos, como já salientado, ajudaram a compor e formar novos aspectos socioculturais da sociedade portuguesa oitocentista. No plano narrativo, o jornal *Diário de Notícias* inicia o percurso de leitura da personagem Luísa, porém, ele não está associado apenas a ela, está ligado à maioria das personagens do enredo, que a partir de suas notas informam-se ou são as próprias notícias destes veículos. Como se pode perceber pelas palavras do Conselheiro Acácio: “Estive em Sintra, minha querida senhora. – e parando: - Não sabia? O *Diário de Notícias* especificou-o!” (QUEIRÓS, 1997, p.231).

Por meio da pesquisa realizada por Jorge Pedro Souza, pode-se perceber que entre o período que compreende a narrativa de *O primo Basílio*, o ano de 1876 a 1877, *O Diário de Notícias* foi um dos jornais de destaque, não só pelo número de assinaturas e vendas, mas também pela expressiva quantidade de anunciantes. De fato, desde sua criação, diferenciava-se dos outros, com sua proposta de trabalho, que já se fazia clara e objetiva. Sobre este aspecto, Souza confirma que este jornal:

Era diferente dos restantes jornais portugueses de então, nos conteúdos (noticiosos), no estilo (claro, conciso, preciso e simples), na forma, nomeadamente no aspecto (paginação a quatro colunas), na dimensão (que já era de jornal, sensivelmente semelhante aos atuais tabloides), e ainda no preço (dez reis por exemplar, menor ainda quando vendido por assinatura). A sua concepção era empresarial, buscando lucro nas vendas e na publicidade (logo no primeiro número, o jornal anunciava que se recebiam anúncios a vinte reis a linha) (SOUZA, 2011, p.30)

O próprio jornal procura intensificar o custo acessível, e seu aspecto popular. Logo no exemplar inaugural, 29 de dezembro de 1864, estampado na primeira página, em número especial, trazia-se na seção “*Ao Público*” a seguinte informação sobre a proposta e composição deste meio de comunicação:

O Diário de Notícias - o seu título o está dizendo - será uma compilação cuidadosa de todas as notícias do dia, de todos os países, e de todas as especialidades, um noticiário universal. Em estilo fácil, e com a maior concisão, informará o leitor de todas as ocorrências interessantes, assim de Portugal como das demais nações, reproduzindo à última hora todas as novidades políticas, científicas, artísticas, literárias, comerciais, industriais, agrícolas, criminais e estatísticas, etc. Eliminando o artigo de fundo, não discute política, nem sustenta polémica. Registra com a possível verdade todos os acontecimentos, deixando ao leitor, quaisquer que sejam os seus princípios e opiniões, o comentá-los a seu sabor. Escrito em linguagem decente e urbana, as suas colunas são absolutamente vedadas à exposição

dos atos da vida particular dos cidadãos, às injúrias, às alusões desonestas e reconvenções insidiosas. É pois um jornal de todos e para todos - para pobres e ricos de ambos os sexos e de todas as condições, classes e partidos (SOUZA, 2011, p.31)

Outras inovações e novas propostas surgiram por meio do *Diário de Notícias* na imprensa portuguesa. A publicação de números especiais aos seus leitores foi uma delas, como por exemplo, o primeiro exemplar em 1864. Esta alternativa rendeu grande aceitação do público, o que possibilitou expressiva venda dos jornais, que crescia consideravelmente a cada ano. Outro elemento muito lucrativo, já implantado nos jornais europeus foi à introdução do folhetim na imprensa lisboeta, que passa a configurar neste jornal a partir dos anos de 1870, sendo *O Mistério da Estrada de Sintra*, de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, a primeira publicação.

Este novo espaço no jornal faz aumentar o público leitor, explorando assim uma grande parcela do mercado editorial: as mulheres. Percebendo este considerável mercado consumidor, o espaço destinado ao folhetim cresce, amplia-se aos interesses ligados aos assuntos femininos, à literatura, à moda, ao entretenimento, e estas novidades passam a compor as páginas deste veículo. Segundo Marlyse Meyer, neste novo espaço,

[...] vale-tudo suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e de monstros, se propõe charadas, se oferece receitas de cozinha ou de beleza; aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém-saídos, o esboço do Caderno B, em suma (MEYER, 1998, p.114).

A partir destas informações é possível pensar o porquê de Eça de Queirós lançar mão deste jornal para trazer as informações que circularam em *O primo Basílio*. Um exemplo que pode ser citado e encaixa-se com o proposto pelo jornal é o retorno de Basílio de Brito a Portugal, e também, a partida do banqueiro Castro para França. Luísa tem acesso a estas informações por meio da leitura no jornal. É este meio de comunicação que inicialmente possibilitará à personagem reviver lembranças de seu passado, por meio do retorno de sua paixão juvenil mal resolvida: Basílio; como também o embarque do banqueiro para Paris, estava então, a escapar-lhe uma das últimas alternativas para a solução de seu problema de chantagem com a empregada. Em *O primo Basílio*, o *Diário de Notícias* veicula:

Deve chegar por estes dias a Lisboa, vindo de Bordéus, o Sr. Basílio de Brito, bem conhecido de nossa sociedade. S. Ex.^a que, como é sabido, tinha partido para o Brasil, onde se diz reconstituíra a sua fortuna com um honrado trabalho, anda viajando pela Europa desde o começo do ano passado. A sua volta à capital é um verdadeiro júbilo para os amigos de S. Ex.^a que são numerosos (QUEIRÓS, 1997, p.14)

Lia maquinalmente o *Diário de Notícias*, quase sem compreender, quando uma notícia, no alto da página, lhe deu um sobressalto: Parte além de amanhã para França o nosso amigo e conhecido banqueiro Castro, da firma Castro Miranda & Cia. Ex^a. Retira-se dos negócios da praça, e vai estabelecer-se definitivamente em França, perto de Bordéus, onde comprou ultimamente uma valiosa propriedade (QUEIRÓS, 1997, p. 347)

Nota-se, ao percorrer o livro, que as notícias veiculadas pelo jornal são carregadas de um caráter de polidez, de elogios, sendo breves, curtas, em uma linguagem estritamente acessível, caracterizando bem a intenção noticiosa do jornal. Souza em sua pesquisa apresenta notícias verídicas veiculadas pelo *Diário de Notícias* entre os anos de (1864 a 1867), informações estas que lembram as veiculadas na ficção. Por exemplo, ato de regresso ao país por alguma personalidade portuguesa, segundo o jornal: “Chegou ao Porto, vindo de Baião, o Sr. general Lobo d’Ávila, irmão do Sr. ministro da Fazenda, e do qual a imprensa tem-se ocupado ultimamente” (SOUZA, 2011, p.34). Também podem ser associadas às notícias da ficção, os elogios a espetáculos, o grande sucesso de uma apresentação cultural no país ou no mundo, segundo o jornal:

A Mocidade de Mirabeau, delicada produção do ilustre autor dramático francês o Sr. *Aylie Langié*, que tão aplaudida tem sido no teatro do Vaudeville, de Paris, acaba de ser representada com brilhante êxito no teatro *Scribe*, de Turim. À segunda representação, diz a Itália, assistiu a melhor sociedade daquela capital. Os artistas foram muito vitoriosos (SOUZA, 2011, p. 33)

A notícia verídica sobre a produção de *Aylie Langié* dialoga diretamente com a apresentada na ficção. Ao comentar sobre Ernestinho Ledesma e sua peça em cinco atos intitulada: *Honra e Paixão*, o narrador de *O primo Basílio* traz ao conhecimento do leitor a veiculação da crítica apresentada pela imprensa do período. Os jornais: *Diário de Notícias* e *O Século*, representantes importantes do jornalismo oitocentista, e o Folhetim: *A Verdade*, formatados no romance como os jornais portugueses da época, seguem a linha dos elogios e amabilidade, confirmando deste modo, um fio condutor que aproxima e reflete na ficção de Eça de Queirós os moldes da imprensa portuguesa do século XIX.

Assim tinham lido nos jornais. O *Diário de Notícias* dizia mesmo que o “autor chamado ao proscênio no meio do mais vivo entusiasmo, recebera uma formosa coroa de louros”. O SAVEDRA do *Século* tinha-lhe dito: o amigo é o nosso Shakespeare! O Bastos da *Verdade* tinha afirmado: és o nosso Scribe! (QUEIRÓS, 1997, p. 418).

Outro registro apontado por Eça relacionado à imprensa oitocentista é o livro oficial: *Diário do Governo*, que aparece três vezes ao longo da história. Este

informativo refere-se às folhas oficiais em que se registravam todas as informações pertencentes à administração daquele período histórico. Segundo Martins, foi em “1834, que a folha oficial denominou-se Diário do Governo” (1942, p. 37), ocupando-se então “da publicação das leis” e nomeações e honrarias governamentais. Um exemplo no romance é a nomeação do Conselheiro Acácio: “Foi por esse tempo que, num sábado, o *Diário do Governo* publicou a nomeação do Conselheiro Acácio ao grau de cavaleiro da ordem de S. Thiago atendendo aos seus grandes merecimentos literários [...]” (QUEIRÓS, 1997, p.323). Ao tratar de assuntos ligados à aristocracia, ao controle, o conselheiro Acácio novamente recorre-se ao *Diário do Governo* para manter-se informado: “De manhã certificara-se com regozijo no *Diário do Governo*, que a família real passava sem novidade [...]” (QUEIRÓS, 1997, p. 440). Associado à austeridade, o *Diário do Governo* aparece na narrativa, no escritório de Jorge. Os exemplares empilhados, somados a outros elementos presentes no gabinete sugerem ao ambiente um certo grau de formalidade, poder e controle. Este informativo está veiculado ao universo masculino, já que só é mencionado na presença de Jorge e Acácio.

Retomando os aspectos dos objetos pormenorizados e lendo este informativo como um representante do pormenor, do detalhe em *O primo Basílio*, recorreremos a função de objeto apontado por Aniceta de Mendonça, para quem “um objeto tem funções actanciais ou representa um gesto que quantifica a intensidade da significação” (MENDONÇA, 1977, p. 15). Por este caminho, atente-se à descrição do ambiente (escritório de Jorge), uma passagem em que o *Diário do Governo* é mencionado, e o quão significativo sua presença, somados aos outros elementos, para simbologia de formalismo, austeridade e conservação de poder e controle da personagem Jorge:

A mesa, com um antigo tinteiro de prata que fora de seu avô, estava ao pé da janela; uma coleção empilhada de *Diários do Governo* branquejava a um canto; por cima da cadeira de marroquim escuro pendia, num caixilho preto, uma larga fotografia de Jorge; e sobre o quadro duas espadas encruzadas reluziam (QUEIRÓS, 1997, p. 49)

Assim pontua-se que o *Diário de Governo* é um elemento narrativo que contribui para caracterização de ambientes e personalidade. Desse modo, as representações de jornais e imprensa associadas ao século de escrita do romance, incluindo também os hábitos culturais alimentados pelo mercado livreiro, os gabinetes de leitura do século XIX, na ficção representada pela assinatura de romances feita por

Luísa: “Era *Dama das Camélias*. Lia muitos romances; tinha uma assinatura, na Baixa, ao mês” (QUEIRÓS, 1997, p. 17), além da menção da coleção *Biblioteca das Damas*, ajudam a assinalar e legitimar o tempo e espaço percorrido pelo conjunto narrativo de *O primo Basílio*. Pode-se destacar dentre eles: *O Diário de Notícias*, percorrido pelas mãos de Luísa, Jorge, Conselheiro Acácio, Castro, Leopoldina; O jornal *O Século* e o escritor Svedra nos muitos elogios a Ernestinho e sua produção; *O Diário de Governo* e a relação com Jorge e Acácio; todos, transfigurados em objetos ficcionalizados ao integrarem as teias narrativas do romance, e pela linguagem de Eça, articulados por meios de suas características e propriedades realistas, auxiliam na verossimilhança e unicidade narrativa. Trançados no enredo como um fio de verossimilhança e contemporaneidade, os mecanismos de comunicação de massa, representam entre outras coisas, a delimitação espaciotemporal da escrita queirosiana, confirmando assim o talento e precisão do escritor português, que conseguiu adequar vários elementos significativos de seu contexto histórico-social à necessidade da ação narrativa.

Por este viés, a produção televisiva de *O primo Basílio* procurou seguir, na esteira da fidedignidade, o texto de Eça. Produzida no final dos anos de 1980, seu enredo e direção seguiu cautelosamente todas as pistas lançadas pelo escritor para construção de um ambiente português do século XIX. Por meio de pesquisas referentes a cenários, a trilha sonora, a figurino, reavivou nesta produção o contexto histórico social de Portugal oitocentista. Somado a todos estes artefatos está um componente importante, que contribui para o bem contar audiovisual: o uso consciente dos pormenores ecianos. Por meio da funcionalidade deste pormenor, pode-se compreender como o cotidiano oitocentista foi expresso, articulado por meio do relato de costumes e hábitos que estão atrelados normalmente às questões referentes ao tempo, ao espaço e às sociabilidades adjacentes.

A partir deste prisma procuraremos apontar como a imprensa portuguesa dos oitocentos serviu de objeto para ilustração das categorias de espaço e tempo na adaptação audiovisual televisiva, já que ela forneceu subsídios para o desenvolvimento social e cultural no século XIX, integrando por assim dizer, como afirma Flora Sussekind (1987), um novo processo de mediação, que contribuiu na influência direta de questões e novos posicionamentos referentes à escrita, à

literatura, à arte, ao cinema e ao comportamento social, integralizando, assim, um processo midiático veiculado pelos:

modernos meios de reprodução, impressão e difusão coletiva de imagens técnicas, textos, vozes e reclames. E que imprimiam, então, na técnica e na sensibilidade literária, novas formas de compreender o tempo, o personagem, a narração, a subjetividade. E o próprio ato de escrever, passível igualmente de constante mediação mecânica: a das máquinas de escrever, popularizadas e largamente anunciadas em revistas e folhetos [...] (SUSSEKIND, 1987, p. 94).

Este novo espaço apontado por Sussekind, articulado por novas perspectivas propiciadas pelo desenvolvimento de um amplo horizonte técnico, começa a esboçar suas ramificações a partir de meados da década de 70 do século XIX, a iniciar-se pelas modernas formas de reprodução e impressão, que interferiram significativamente nos processos de produção e feitura dos jornais, como já salientado, o que contribui para a fomentação e reprodução cultural portuguesa. A própria literatura obteve, por meio dos jornais, divulgação e promoção; e a verdadeira incrementação de hábitos de leitura na sociedade burguesa oitocentista articulou-se devido a estes novos meios de mediação, entre ele a imprensa periódica.

4.2 - O *Diário de Notícias* no enredo televisivo

Diferente do livro, a trama desenvolvida na minissérie não inicia com as personagens Jorge e Luísa casados. Primeiro, lança mão da infância da protagonista, para que o telespectador consiga entender melhor o seu envolvimento com o primo, e a importância que esse passado exerce sobre a jovem. As cenas de abertura da minissérie global, como já salientado, é um ponto interessante a se pensar quanto se trata do espaço e tempo na adaptação de *O primo Basílio*. Repleta de casarões de época, ruas com granito, apresentados sobre uma trilha sonora tipicamente portuguesa, procura situar o telespectador no ambiente oitocentista português. Neste primeiro momento, o cenário principal é a Quinta de Colares de propriedade “dos Brito”, a família de Basílio. Neste local, floresce o amor entre os primos: Luísa Mendonça e Basílio de Brito. Entrelaçados pelo enredo, os primos iniciam um namoro, que logo é cerceado por questões econômicas. A família de Basílio decreta falência e o jovem vê-se obrigado a reconstituir sua fortuna longe de Portugal. Inicialmente, a partir deste episódio é que o pormenor jornal adentra a narrativa audiovisual e começa a desempenhar importantes funções na trama.

Em diálogo com Laura, personagem interpretada por Denise Fraga, Luísa tem a notícia, que a firma do pai de Basílio “*Bastos e Brito*” decretara falência, e que o jovem iria para o Brasil reconstituir fortuna. A amiga de Luísa obtém tal informação por meio da leitura dos jornais. Atente-se à passagem que caracteriza a cena:

Laura: Pois te garanto que foi a falência o seu tio João de Brito.
 Luísa: Não pode ser, é um homem de muitas posses.
 Laura: Esta nos jornais, a firma *Bastos & Brito*. E comentam que Basílio vai partir em busca de fortuna.
 Luísa: Partir?
 Laura: Para o Brasil. (O PRIMO BASÍLIO/MINISSÉRIE, 2007).

Sendo assim, são primeiro os jornais que anunciam à Luísa a partida de seu amado. A cena se inicia com rajadas de trovões, e muita chuva, tudo envolvendo uma atmosfera lúgubre. Em sua casa, na sala, a desenhar um coração na janela, é que Luísa recebe a notícia da partida de Basílio. O espaço, no caso, homólogo, contribui e intensifica os sentimentos de tristeza que tomarão conta da personagem. Logo ocorre uma elipse, já aparece Basílio comunicando a prima de seu afastamento.



Figura 72 - Espaço homólogo. Luísa sabe da partida de Basílio para o Brasil



Figura 73 - Basílio comunica sua partida

Adversidades a parte, os jovens decidem, apesar da distância, continuarem juntos, interligados por cartas, Basílio no Brasil e Luísa em Portugal. O tempo passa e as cartas tornam-se cada vez mais raras, até que anunciam o fim do relacionamento. A jovem Luísa sofre, fica em reclusão, até que conhece Jorge e, depois de um tempo, decidem casar-se. Compromissado com o emprego, Jorge, precisa ausentar-se para realização de trabalhos na região do Alentejo. Luísa ficará sozinha pela primeira vez após três anos de casamento. O cenário e a focalização de Luísa ao saber da partida do esposo, revelam mais uma vez o jornal como companheiro da jovem, pois é ele que está à disposição da protagonista para os momentos de solidão.

Na manhã do anúncio da partida de Jorge, Luísa é informada a partir da leitura do *Diário de Notícias* do retorno de Basílio de Brito a Portugal. Esta cena corresponde à apresentação inicial de Jorge e Luísa no romance. Luísa está a enrolar os cabelos e concentrar-se na leitura do jornal, enquanto Jorge aprecia a leitura de um livro. Na adaptação televisiva, o casal reúne-se à mesa de café da manhã, Jorge comenta o caminho que percorrerá em sua viagem ao Alentejo, e Luísa posiciona-se a ler as notícias no jornal, a descrição detalhada que abre a narrativa livresca, referente aos gestos, às nuances do figurino, os acessórios, neste caso: os miúdos anéis de rubi são habilmente recuperados pela minissérie e transcodificados para a linguagem audiovisual.

Nesta passagem, o periódico *Diário de Notícias* adquire uma função significativa, ele é o companheiro de Luísa, pois ao sair da mesa e acompanhar o marido pela casa, a personagem o carrega consigo, despede-se, volta a lê-lo e a partir disto comenta em receber o primo na ausência do marido. O jornal nesta sequência adquire maior evidência, pois é ele quem noticia o retorno do primo, e por isso, seu contato direto com a esposa do engenheiro.

O tratamento técnico e artístico atribuído a esta cena também colabora para leitura que estamos desenvolvendo. A focalização do jornal em primeiro plano, o que possibilita com clareza revelar seu nome, indica a preocupação e o cuidado da produção audiovisual em retratar a imprensa do período. A partir do conjunto de fotogramas que ilustram esta passagem, pode-se perceber a nitidez com que o jornal é revelado ao telespectador.



Figura 74 - Luísa informa-se sobre a chegada do primo Basílio a Portugal



Figura 75 – Jornal *Diário de Notícias*

Assim como no romance, o periódico não está apenas associado à personagem Luísa, ele compõe a vida social e cultural da sociedade lisboeta; Jorge também é registrado informando-se pelo jornal, pois é ele quem manuseia o periódico na mesa do café. Assim como o banqueiro Castro, que em uma cafeteria, ponto de encontro e de negócios, passa o tempo a informar-se pelas notícias veiculadas pelo *Diário de Notícias*, que novamente tem seu nome evidenciado para o telespectador. Outras personagens também o fazem: Leopoldina comenta a chegada de Basílio, anunciada pelo jornal, assim como o Conselheiro Acácio.

Desse modo, pode-se perceber o quanto o jornal *Diário de Notícias* fazia parte do cotidiano lisboeta e quanto era prestigiado. Para ilustrar esta faceta ficcional, tal qual o livro, a minissérie recupera a fala em que o conselheiro diz que prefere honrarias na imprensa, a cerimônias em sua morte. Ao abordar sobre o processo de adaptações de obras literárias para linguagem para o cinema, Frederic Sabouraud (2010), assinala a necessidade de escolhas para o bem fluir do enredo no audiovisual, e ressalta como estas eleições apontam o ponto de vista de seus idealizadores. O jornal *Diário de Notícias* foi uma destas escolhas, na aproximação do espaço e tempo histórico do romance e da minissérie.

Trabajar la relación con el tiempo del relato al adaptar la obra literaria al cine significa hacer elecciones y, de esta manera, afirmar también un punto de vista, recomponer la obra en función de la lectura personal y singular que se haya hecho de la misma. (SABOURAUD, 2010, p. 29)

Juliana é outra personagem que lança mão do prestígio de se ler jornal. Ao estabilizar-se socialmente na narrativa, isto é, frequentar o Passeio Público, ir ao teatro, estabelecer-se em seu novo quarto com suas comodidades, além do poder de delegar as tarefas domésticas na casa de Luísa, e com isso poder sair aos passeios, torna-se, de certa maneira, a proprietária do espaço social de esposa antes ocupado por Luísa, adquire, portanto, o direito de desempenhar a prática mais comum de uma senhora respeitada da burguesia lisboeta para preencher o tempo vazio ocasionado pelo ócio: a leitura.

Juliana agora pode deleitar-se à tarde com a leitura do jornal. A empregada começa, pelo poder da chantagem, a ter acesso cada vez maior aos bens de consumo, tais como: roupas íntimas, vestidos, lenços, chapéus, o que a faz, de certa maneira, ascender socialmente e a projetar-se; por consequência, busca também consumir bens culturais, manifestado nesta passagem pelo jornal, que passa a configurar um ícone simbólico de posição social. A empregada, a partir dos pertences

usurpados da patroa, partirá para a execução de uma vingança de cunho histórico-social, alimentada por uma fome que guarda a memória de séculos de espoliação, de exclusão e de abusos.



Figura 76 – Leitura como fuga ao o ócio.

Pela adaptação audiovisual apenas o jornal *Diário de Notícias* passa a compor o enredo de *O primo Basílio*, talvez por seu caráter popular e noticioso, como já salientado. Outros periódicos não são mencionados na produção televisiva, a começar pelo *Diário de Governo*. No enredo audiovisual, as nomeações antes restritas a este informativo, passam a integrar uma coluna do *Diário de Notícias*, sendo assim, a nomeação do Conselheiro Acácio é noticiada em uma destas colunas. Jorge é quem a lê, depois que Luísa atira o jornal ao chão, ao saber da partida definitiva do banqueiro Castro para Paris. A notícia da partida adquire destaque, é feita em primeiro plano, a câmera é posicionada em plano fechado, em close, proporcionando ao telespectador que participe da leitura ao mesmo tempo em que Luísa. O recurso de close para a visualização da notícia é uma alternativa lançada pelo diretor para materializar a dramaticidade e o desespero sentidos pela personagem.

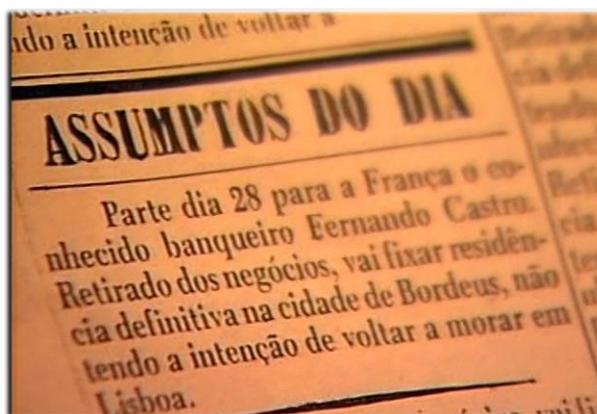


Figura 77 - Partida do banqueiro Castro - Plano fechado



Figura 78 - Luísa e a descoberta da partida do banqueiro

Desse modo, a comunicação por meio do jornal da partida do banqueiro, reorganizada para a televisão, isto é pela tecnologia audiovisual, supõe igualmente o emprego do sentido: visão tanto da personagem ficcional ao ler, quanto do telespectador em efetiva interação, que acompanha de perto o sofrer e desespero de Luísa, possibilitando assim maior identificação com a experiência encenada. A partir da sequência em que a esposa do engenheiro passa a ser focalizada na leitura do jornal, já fragilizada por realizar todas as tarefas domésticas, em seu semblante começa a aparecer expressões associadas ao desespero, e o jornal a enquadrar o primeiro plano da ação. Este periódico novamente adquire função decisiva, uma vez que é o meio responsável por noticiar a partida do banqueiro. Segundo Marcel Martin, em *Linguagem Cinematográfica* (2006), “a acuidade da representação realista do mundo pelo cinema é tal que o écran pode fazer viver sob nossos olhos os objetos inanimados” (MARTIN, 2006, p.49). Assim, toda ação dramatúrgica, posicionamento e enquadramentos, cenários e acessórios, trilha sonora, tudo contribui para despertar e interagir os sentidos do espectador com o espaço e o respectivo momento de angústia vivido pela personagem. Por esta perspectiva, Solange Wajnmam e Silvia Jardim (2010) apontam que:

O figurino, assim como o cenário, as falas e gestos dos atores, vão se articulando de maneira a construir uma mensagem idealizada por produtores, roteiristas, diretores, figurinistas e cenógrafos. Esta mensagem bombardeia os sentidos do telespectador que se sente parte ativa do processo comunicacional, cada um vê, interpreta e participa de acordo com a sua formação cultural (WAJNMAM; JARDIM, 2010, p. 219).

A partir desta constatação pode-se afirmar que a linguagem empregada pela minissérie não difere da que Eça registrou em seu romance, uma vez que o foco mantém-se interligado nas duas produções. Isto é, quando a centralidade está nos

ambientes, ou nos objetos, como se pode verificar na cena do anúncio da partida de Castro pelo jornal *Diário de Notícias*, o pormenor articula-se na produção televisiva, adquire destaque, e assim como no romance passam a ser “cunhados de uma personalidade específica no que representam, mesmo na sua imobilidade” (MENDONÇA, 1977, p. 23). Desse modo, a expressão descritiva e analítica do verbo em *Eça*, passa a configurar por meio da linguagem técnica e artística no audiovisual.

A fim de manter-se coerente ao seu enredo, as cenas que contam com o envolvimento de outros jornais que compõem a narrativa são modificadas. A começar pela substituição do convidado do conselheiro Acácio, que se transfigura de um importante jornalista, colaborador do periódico *O Século*, para um amigo do Ministério de Minas. Além desta opção, *O Jornal do Comércio*, meio pelo qual Sebastião se informa da noite de ópera no São Carlos, é substituído pelo *Diário de Notícias*; assim como também a coroação e elogios a Ernestinho Ledesma, passam somente a figurar neste periódico.

Em relação à supressão de veículos da imprensa e ao acondicionamento de algumas cenas, como é caso da infância de Luísa ao antecipar seu envolvimento com Jorge, deve-se ter claro que os objetos em estudos pertencem a universos diferentes, e podem ser discutidos e ampliados em muitas dimensões cada qual com sua especificidade, sendo a interpretação do elaborador a válvula que direciona o conteúdo. Dialogamos diretamente com Patrice Pavis (1999), que pontua que todas as estratégias tanto textuais, quanto artísticas são permitidas e aceitas, assim os: “cortes, reorganização da narrativa encenação dramática em alguns momentos fortes, acréscimos e textos externos, montagem e colagem de elementos alheios [...] em função do discurso da encenação” (PAVIS, 1999, p. 10), do bem contar literário e também audiovisual.

Ao traçar um pequeno percurso histórico da estruturação da imprensa oitocentista portuguesa pode-se perceber o quão importante este mecanismo foi para o desenvolvimento social do período, marcando profundamente os padrões socioculturais da sociedade portuguesa, propiciando em suas páginas: informação, notícia, difusão de ideias, aspectos referentes ao entretenimento, moda, literatura, cultura e frivolidades. Sendo assim, estes meios passam a ser vistos como registros, fontes históricas, articulados como mediadores das relações com o ambiente físico, histórico e sociocultural. Sendo possível por seu intermédio, abordar questões e

princípios de uma época, uma cultura ou determinado grupo social, a partir da investigação de seus usos e conseqüentemente suas apropriações, indicando assim comportamentos, ideologias e fases de determinado período da História.

Dentro deste parâmetro, por fim, se confirma que a minissérie global soube orquestrar em seu enredo este importante veículo de comunicação de massa: *O Diário de Notícias*, conservando na narrativa televisiva os momentos-chave em que o periódico foi articulado no romance, com isto, legitimando e estabelecendo importantes aspectos da vida cultural e social da burguesia lisboeta do século XIX.

Desse modo, é possível afirmar que a imprensa foi um recurso que possibilitou mostrar a contemporaneidade do momento, por meio do tempo e espaço narrativos, fator imprescindível e indispensável nas estratégias discursivas do realismo queirosiano; e apesar do fato de se ter apenas uma gazeta representante da imprensa periódica oitocentista, a produção televisiva conseguiu manter-se fiel ao enredo e articular por meio do jornal, o espaço e tempo oitocentista proposto por Eça, transfigurados nesta adaptação para televisão.

4.2.1 – Revista *O Cruzeiro* e Televisão – Novos meios de entretenimento

A quinta versão para telas do cinema do clássico português de *O primo Basílio*, desenvolve-se em São Paulo dos anos de 1958. A adaptação fílmica procurou, apesar do deslocamento de época e país, introduzir ao telespectador, com destaque para o enredo, os dramas e os elementos característicos do universo eciano, ao adaptar uma das obras significativas desse escritor português.

Ao iniciar as produções do filme *Primo Basílio*, e promovendo o recém-lançamento em formato de DVD da minissérie global produzida em 1988, pela Globo Marcas, Daniel Filho em conversa com a protagonista da minissérie Giulia Gam, encena que sua nova produção não poderia referir-se ao tempo histórico da obra de Eça, pois este trabalho, ele como diretor já havia realizado. “*Giulia, o que eu fiz naquela época já está feito. Não tenho como fazer de novo. Eu fiz sabe, o melhor que eu achava. Eu estudei e fiz! Não poderia eu refazer aquilo, porque aquilo está pronto, aquilo é único, não tem como ser refeito.*” (O PRIMO BASÍLIO/MINISSÉRIE, 2007)⁸⁸.

⁸⁸ Esta fala do diretor consta nos extras da minissérie/entrevistas, lançada pelo Globo Marcas em 2007.

Desse modo o diretor e produtor assinala que pretendia percorrer por outros cenários, sua releitura do clássico português.

Em processo de divulgação e lançamento de seu trabalho, Daniel Filho esclarece a opção por introduzir no Brasil, em São Paulo e no final da década de 1950, o enredo de sedução de Basílio a Luísa. Na entrevista concedida ao site “*cinema e vídeo*” (www.cinemaevideo.com.br), o diretor comenta que o convencionalismo paulistano foi um dos elementos-chave para esse deslocamento.

Tem vários motivos. Cinquenta é a década da mudança feminina. A pílula passou a ser usada no Brasil em 1962, a mulher custou a emplacar esse costume. Até com iPod foi mais rápido (risos). E a escolha de São Paulo foi porque o Rio de Janeiro – de Néelson – era uma cidade praiana, libertária, peito aberto, perna aberta [...] era outra história. Em qualquer outra cidade, a história seria diferente. São Paulo era mais convencional, fechada. Era quatrocentona, ainda tinha os títulos: conde, príncipe [...] a classe média era subdividida em pobre, remediada (que era aquela que tentava ser média)⁸⁹.

A cena de abertura do filme ilustra com precisão a cidade de São Paulo e seu glamour de cidade próspera através do Teatro Municipal. O jogo de câmera lançado pelo diretor para ilustrar essa primeira tomada do filme é muito importante para situar o espectador no novo universo em que a adaptação fílmica atuará. As pessoas focalizadas neste ambiente⁹⁰ parecem ostentar suas riquezas, posição social, como se possuíssem “títulos de nobreza”, isto é percebido através do vestuário, das joias, da postura em cena, tudo personificando a visão do diretor de uma sociedade convencional na qual prevalece a ostentação e o jogo das aparências, a questão do *parecer* em relação ao *ser*⁹¹, recriando por meio de ressignificação uma tentativa de correspondência com o cenário proposto por Eça, da Lisboa do século XIX.

⁸⁹ Resposta de Daniel Filho ao site *cinema e vídeo*. Disponível em: www.cinemaevideo.com.br. Acesso em 07 de agosto de 2010.

⁹⁰ De acordo com o dicionário Houaiss, a palavra ambiente se originou do latim *ambiens*, e, que tem como significação original aquilo ‘que rodeia ou envolve por todos os lados e constitui o meio em que vive’. Outra definição é a presente na *Grande Enciclopédia Larousse Cultural*, que no âmbito da Literatura, aponta o termo correspondente como ‘conjunto de particularidades de um meio social, natural ou histórico em que situa uma ação de uma narrativa’. Já para Ozíres Borges Filho, no livro: *Espaço e Literatura: Introdução a Topoanálise* (2007), o ambiente define-se como a soma de cenário ou natureza mais a impregnação de um clima psicológico. O que vale ressaltar nestas definições é que todas estão preenchidas de tempo, fator importante para este trabalho. Devido a esta estreita ligação entre o espaço e tempo, seja ele cronológico ou psicológico, que se estabelece no ambiente, este elemento é um fator de interesse. Neste caso, as três definições se complementam e são lançadas como possíveis leituras nesta etapa do trabalho.

⁹¹ O enredo do romance é marcado pelo jogo de aparências, entre o parecer e o ser. Seria importante na sociedade portuguesa do século XIX ter uma boa reputação, gozar de boas amizades e prestígio social. Segundo Beatriz Berrini: “importa também parecer religioso, não sendo necessário, socialmente, ter crenças sinceras. Importa dizer-se liberal, conservando-se na prática constitucional e monárquico.

Os diálogos que se desenvolvem dentro deste espaço entre Jorge e Sebastião contribuem para confirmar a grandiosidade desta cidade, pois ao se referirem à nova capital brasileira, Brasília, que na narrativa passa a ser construída com o auxílio de Jorge, a opinião de Sebastião evidencia a cidade de São Paulo como grande polo industrial e de extrema importância para o desenvolvimento do país. “*Tô construindo a cidade, a nova capi!*” afirma Jorge, imediatamente responde Sebastião: “*Se é para mudar a capital devia trazê-la aqui para São Paulo que é a locomotiva desse país [...]*” (PRIMO BASÍLIO/FILME, 2007).

Outro enlace do enredo que confirma a grandiosidade da cidade como polo de desenvolvimento é a presença de Basílio, que vem a São Paulo para oficializar a abertura de uma fábrica de automóvel francesa⁹². Após o encontro dos primos na escadaria do Teatro Municipal, Jorge, Luísa e Sebastião, comentam sobre seu retorno ao país.

Jorge- Basílio é um primo de Luísa.
 Luísa- Ele veio montar uma fábrica aqui no Brasil.
 Sebastião- Nosso escritório está cuidando da parte jurídica é da “*Wedsrove*”.
 Luísa- É uma marca francesa (PRIMO BASÍLIO/FILME, 2007)

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

Aparentar fidelidade e respeito pelo casamento, ocultando possíveis amores ilegítimos aos olhos da sociedade” (1982, p. 48).

⁹² Este elemento é importante, pois contextualiza a narrativa no final da década de 1950, pois com seu Plano de Metas, o então presidente Juscelino Kubitschek, procurou modernizar o país. Dentro do plano de modernização estava o desenvolvimento industrial. Com o slogan 50 anos em 5, o presidente propiciou subsídios para este crescimento. Foi Juscelino Kubitschek, presidente empossado em 31 de janeiro de 1956, que deu o impulso necessário à implantação definitiva da indústria automotiva, ao criar o Geia - Grupo Executivo da Indústria Automobilística. Em 28/9/1956, foi inaugurada, em São Bernardo do Campo, no ABC Paulista, a primeira fábrica de caminhões com motor nacional da Mercedes-Benz. Juscelino Kubitschek compareceu à cerimônia. O Brasil chega ao final de 1960, com uma população de 65.755.000 habitantes e um total de 321.150 veículos produzidos desde o início da implantação do parque industrial automotivo. Mais de 90% das indústrias de autopeças foram instaladas na Grande São Paulo. E foi no Estado de São Paulo que ficou instalado o maior parque industrial da América Latina, dando um importante impulso para o rápido crescimento econômico paulista. A revolução automotiva da década de 1950 trouxe ao Estado paulista tecnologia de ponta, empregos, desenvolvimento industrial e uma nova relação de capital-trabalho, com o crescimento e fortalecimento dos sindicatos de classes. Disponível em: http://www.saopaulo.sp.gov.br/conhecasp/historia_republica-industria-automobilistica Acesso em 14/02/2014

Dentre os objetos que compõe o novo ambiente revelado pela adaptação audiovisual, merece destaque nesta etapa do trabalho, o aparelho televisivo, pois os jornais na narrativa fílmica não adquirem grande relevo e expressividade como a que foi atribuída na minissérie. No caso da transposição fílmica, eles aparecem apenas como objeto de cena, e assim outros elementos da narrativa acabam por ser mais relevantes para o desenrolar da história. Como exemplo, as cenas do café da manhã de Luísa em sua casa, e o recebimento de flores e cartões de Basílio. O foco na cena está na reação e emoção da personagem ao receber os presentes do primo. O jornal, neste caso, é simplesmente ilustrativo, apenas compõe o cenário. Assim, como o jornal é ilustrado na passagem em que Basílio aguarda Luísa no Paraíso.



Figura 79 – Basílio lendo o jornal.



Figura 80 - Jornal apenas compõe o cenário.



Figura 81 - Destaque da sala de Luísa: aparelho televisor



Figura 82 - Juliana preenchendo o ócio com a programação da televisão

A reconstrução de época feita pela equipe de produção da película procurou agregar elementos que fizeram parte do final da década de 1950 no Brasil, e principalmente na cidade de São Paulo. O ambiente paulistano foi bastante

significativo no campo cultural e para o incremento de tecnologias da comunicação, especialmente para o desenvolvimento da televisão⁹³: “Em 18 de setembro de 1950 foi inaugurada a TV- Tupi Difusora de São Paulo, a primeira emissora da América Latina. Entramos aí oficialmente na era da televisão” (SALLES, 1988, p. 11).

Para caracterizar esta década que consolidou o surgimento da televisão no Brasil, Luísa, como pertencente à classe média paulistana, possui em sua sala um aparelho televisor. Esta opção do diretor declina para ressaltar uma modificação no comportamento social de uma época, pois a televisão representaria no século XX, o mesmo papel que fora representado pelo jornal no século XIX: se antes eram os folhetins a grande produção artística, e por sua vez a mais popular, que buscava atrair um número significativo de leitores, as novelas, no século XX, tomaram para si tal função.

Enquanto na Europa do século anterior, o livro foi o grande produto de ficção dirigido para as massas, no Brasil esse é o papel ocupado pela televisão no século XX. Tanto que Juliana, ao se portar como patroa, recorre como forma de distração a este aparelho para se preencher suas horas de ociosidade. A fim de gerar verossimilhança à trama, o programa a que Juliana assiste quando é descoberta por Jorge, é considerado o primeiro musical produzido para televisão brasileira, realizada na Rede Tupi-Difusora de São Paulo em 1950⁹⁴.

Outro elemento considerado pela equipe de produção do filme como um possível meio para distração e preenchimento do ócio para as mulheres paulistanas dos anos de 1958 foi o semanário: *O Cruzeiro*. Revista que fez muito sucesso desde seu lançamento em 1928, e que depois de consolidada chegou na década de 1950 a produzir mais de 700 mil exemplares semanais. No artigo: *A História das revistas no Brasil: Um olhar sobre o segmentado mercado editorial (2010)*, Íria Catarina Queiróz

⁹³ A cidade de São Paulo foi um grande polo para o desenvolvimento da televisão brasileira, sendo que foi nesta cidade em 21 de dezembro de 1951 que foi ao ar a primeira telenovela brasileira: “*Sua vida me pertence*”, escrita por Walter Foster. Em São Paulo, no ano de 1952 foi inaugurada a TV Paulistana, que lançou em 1953, um dos grandes sucessos do telejornalismo nacional: *O Repórter Esso*. Neste mesmo ano inaugura-se na cidade mais uma estação de televisão: TV Record de São Paulo. Projetos estes que evidenciavam a grande participação da cidade no desenvolvimento das comunicações no país. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/tvano50/dec50.htm>. Acesso 15/02/2014.

⁹⁴ Primeiro musical produzido ainda em 1950 pelo diretor Cassiano Gabus Mendes para a Rede Tupi-Difusora. Foi gravado na sede da emissora em São Paulo, e contou com participação de: Hebe Camargo e Ivon Cury, grandes personalidades da Televisão e Rádio da época. Foi exibido dentro do *TV na Taba*, considerado o primeiro programa exibido pela Tupi, depois de sua inauguração ocorrida nos saguões dos Diários Associados.

Baptista e Karen Cristina Kraemer Abreyu abordam o sucesso deste semanário, destacando para isso o seu formato. Segundo as autoras:

[...] O *Cruzeiro* apresentava matérias jornalísticas sobre temas nacionais e estrangeiros, textos primorosos bem diagramados, apresentando boas fotos e ilustrações. A receita da revista pode ser decifrada: uma resenha do noticiário semanal nacional e internacional com muito material fotográfico, literatura, reportagens sobre locais exóticos e quase desconhecidos da flora e fauna nacionais, colunas que abordavam um grande espectro de assuntos. (BAPTISTA; ABREUY, 2010, p.07)

Na adaptação fílmica, a revista *O Cruzeiro* compõe o cenário e espaço referente à casa de Luísa. Há exemplares espalhados pela sala e no quarto da jovem. Ao receber o primo, na sala, nota-se a presença de inúmeros exemplares da revista em cima da mesa de centro. Em uma cena específica a revista adquire conotação de destaque, pois é a ela, além de outros afazeres, como tocar piano, deitar-se no sofá, que Luísa recorre para passar o tempo na espera da visita de Basílio. Ao folhear a revista, o ângulo e enquadramento proposto pelo diretor capta a angústia da personagem manifestado no manusear deste objeto. Assim, a cena procura evidenciar o sentimento da protagonista.



Figura 83 - Luísa folheando a revista *O Cruzeiro*. Figura 84 – *O Cruzeiro* ambientando o cenário.

Desse modo, podemos notar que o semanário *O Cruzeiro* e o *aparelho televisor*, com uma programação televisiva específica, já que os programas transmitidos pela televisão da sala de Luísa são frutos de produções da década de 1950, auxiliam na visualização e personificação deste Brasil, contribuindo assim para a leitura do espaço e tempo no filme. Esses elementos são relevantes, já que contribuem para confirmação do comportamento social e cultural de uma determinada

sociedade, sendo elencados nesta análise como parâmetros para ler esse período da história do país.

É importante frisar que a programação televisiva, assim como a revista *O Cruzeiro* são lançados nesta leitura como representantes de entretenimento disponíveis ano de 1958 na versão de *O primo Basílio* para cinema. Vale ressaltar o uso que estas personagens lançam destes meios de comunicação: o preenchimento do ócio ou para promoção de catarse. Diferentemente do livro e da adaptação em minissérie, o texto fílmico não incorpora as funções exercidas pelo jornal de articulador da ação nestes meios de comunicação citados. Eles são registrados como elementos de verossimilhança e que confirmam as relações espaciotemporais do final da década de 1950 na trama fílmica.

Em se tratando das relações espaciotemporais e seus pormenores significativos, Mikhail Bakhtin em *Estética da criação verbal* (1997), resalta a importância de se ler o tempo e o espaço em todos os elementos possíveis. Segundo, o russo é necessário habilidades para se apreender o tempo e conseqüentemente lê-lo por meio do espaço, “e, simultaneamente, para perceber o preenchimento do espaço como todo em formação, como um acontecimento [...] Aptidão para ler em tudo – os indícios da marcha do tempo” (BAKHTIN, 1997, p. 243). E por esta perspectiva que este estudo sobre a relação espaço e tempo nas adaptações brasileiras de *O primo Basílio*, caminham para um percurso final, intensificado, na medida em que procurou compreender como Eça de Queirós pode ser lido e revalidado nos mais diferentes tempos e espaços presentes em ambas as adaptações audiovisuais brasileiras, direcionando neste momento, nosso olhar para as alternativas referentes aos meios de comunicação como elementos cronotópicos capazes de possibilitar uma leitura integrada entre espaço e tempo nas releituras concebidas a partir da direção de Daniel Filho.

4.3 Jornal e televisão: elementos cronotópicos na ficção de Eça e nas adaptações audiovisuais de Daniel Filho

O escritor Eça de Queirós, dentro de seu projeto ideológico e estético, lança mão em suas produções de determinados objetos que podem ser lidos como referências ao espaço e ao tempo simbolizando fortes índices de representatividade.

Neste contexto, ressalta-se como já salientado, a produção jornalística do período oitocentista português, que se faz presente e atuante no romance *O primo Basílio*, e que compõe explicitamente o espaço-tempo nesta produção. Nela, o autor reitera por meio do jornal passagens cruciais para o desenrolar e conseqüentemente para o processo de significação na narrativa, agregando ao periódico noções espaciais e temporais, potencializando assim sua carga semântica nos campos referentes aos valores sociais, históricos e econômicos, possibilitando a este elemento uma existência própria dentro de sua obra, como se ele pudesse “*respirar por si*”⁹⁵.

A passagem referente ao retorno de Basílio a Portugal, reconfigurado na **minissérie**, é um exemplo em que o elemento jornal possibilita visualizar uma faceta de sua função cronotópica, já que “o tempo e o espaço se fundem num todo indissolúvel, tanto no nível do enredo romanesco como no das imagens isoladas” (BAKHTIN, 1997, p.270), e neste caso, a junção entre um tempo passado e o presente, com sua marca temporal configura-se inscrita pelo jornal. A reação de Luísa ao manusear o jornal e se informar da chegada de Basílio, traz em si uma tensão, pois diferente do livro, a adaptação televisiva já nos apresentou neste momento da narrativa, o envolvimento entre Luísa e Basílio na adolescência, a construção desse amor, e todo o sofrimento da personagem pelo fim do namoro. Vale ressaltar, como já salientado, que foi primeiro através do jornal que Luísa soube da partida de Basílio para o Brasil, e conseqüentemente o rompimento. Ao saber do retorno do primo, por este mesmo veículo, acarretam-lhe recordações e emoções; pelo modo como administra a notícia de seu retorno pode-se perceber que Luísa ainda nutre total admiração pela figura de seu parente.

Assim nos é mostrado pela minissérie o conhecimento de Luísa em relação à chegada de Basílio. Acompanhada pelo marido, em sua casa, no café da manhã, a jovem ao ler o jornal, expressa-se da seguinte maneira:

- Olha só! É o primo Basílio que chega. – Ouve: “Deve chegar por estes dias à Lisboa, O Sr. Basílio de Brito, muito conhecido da nossa sociedade. Após ter reconstituído sua fortuna no Brasil, anda viajando pela Europa desde o começo do ano passado”.

⁹⁵ Beatriz Berrini lança mão desta expressão para designar os espaços que segundo ela possuem vida própria no enredo de *O primo Basílio*. Ao analisarmos a questão da imprensa oitocentista na minissérie pode-se perceber que o jornal ‘*Diário de Notícias*’ adquire relevante significação, propiciando desse modo a este meio de comunicação vida própria, sendo muitas vezes ele quem orienta a tomada de decisão de algumas personagens. Segundo a autora, “*no Primo Basílio* ter-se-ão aspectos da cidade de Lisboa com vida própria, por assim dizer, ou seja, conhece-se a ópera de São Carlos, o Passeio Público em noite de benefício, [...] Os ambientes de Lisboa estão estreitamente ligados ao entrecho, sem dúvida, mas também respiram por si” (BERRINI, 1982, p. 35).

- Depois de sete anos, Basílio em Lisboa.
- Parece que viajou muito. Estava morando em Paris. Já pensaste que vida de aventuras! (*O PRIMO BASÍLIO* MINISSÉRIE, 2007)

A questão temporal nesta passagem adquire destaque na fusão entre espaço e tempo, pois de acordo com Bakhtin: “o princípio condutor do cronotopo é o tempo” (1988, p.312), e pode-se perceber que o tempo passado e presente de Luísa se fundem, por meio desta notícia veiculada pelo jornal, registrando assim, “a marca nitidamente visível do tempo inscrita no espaço, a união indissolúvel do tempo do acontecimento ao lugar concreto de sua realização, o vínculo substancial que liga os tempos (o presente ao passado)” (BAKHTIN, 1997, p. 262). É por isso, que podemos concordar com Bakhtin, quando ele afirma em que há momentos na literatura, e por extensão, também presentes em outras artes, em que é nítido o significado figurativo dos cronotopos: “[...] neles o tempo adquire um caráter sensivelmente concreto [...] graças justamente à condensação e concretização espaciais dos índices do tempo – tempo da vida humana, tempo histórico” (1988, p. 355); neste caso específico: o tempo de experiências e vivência da personagem Luísa.

A minissérie por meio de seu enredo, introduz aos telespectadores um tempo cíclico para notícia do retorno de Basílio a Portugal, assim este tempo é totalmente articulado a partir da percepção de espaço e tempo que circunda a personagem Luísa. De acordo com sua fala, pode-se perceber até aquele momento, antes do café da manhã com o esposo e a leitura do jornal, que se fez percorrer por sete anos a ausência de contato com o primo. As ações que marcaram este tempo cíclico iniciaram-se com o afastamento e rompimento com Basílio na adolescência, o sofrimento e recolhimento por este término, o processo de cura e libertação, o cortejo de Jorge e conseqüentemente um novo namorado, a realização do casamento, o anúncio da partida do marido para Alentejo, e por fim o retorno de Basílio a Portugal notificado através das linhas do *Diário de Notícias*.

É a leitura do jornal que mergulha a personagem neste tempo, que se apresenta pelas marcas visíveis do espaço através da leitura, do olho, que visualiza a notícia do retorno do primo. Bakhtin chama atenção para questões relacionadas ao ver, e conseqüentemente do ler, das ações que percorrem através do ato de olhar. Segundo, o russo: “Os sentimentos externos, as emoções internas, as especulações e os conceitos abstratos se concentram em torno do olho que vê, como centro, como

primeira e última instância. Tudo que é substancial pode e deve ser visível” (1997, p.245).

Desse modo, podemos afirmar que o jornal, carregado de carga semântica possibilita na produção televisiva de *O primo Basílio*, um eixo de expressividade e simbologia, que lhe proporciona, neste contexto, maior dimensão. Em contato com outros signos, no caso, o olhar e o contexto particular envolvidos na leitura de Luísa, esse signo nos permite tracejar a marcação espaciotemporal desta personagem, exercendo esta função em outros momentos da narrativa. Vale ressaltar, como exemplo, a passagem em que a jovem, pelo jornal, é informada da partida do banqueiro Castro, que pela complicação do enredo seria seu único meio para livrar-se da chantagem que a oprimia. Este momento também foi recuperado pela minissérie, contribuindo para o conceito que “é no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos. Pode-se dizer que a eles pertence o significado principal gerador do enredo” (BAKHTIN, 1998, p.355). Desse modo, o cronotopo assume o seu significado temático e figurativo, propiciando ao tempo e ao espaço um caráter perceptível na figura expressa pelo jornal na minissérie.

Por esta perspectiva podemos destacar este objeto como um elemento capaz de despertar em Luísa o contato com o seu tempo passado e presente, além de registrar as marcas referentes ao tempo no entorno do espaço desta personagem, como já salientado, o que contribui para “indissolubilidade” entre as categorias espaciotemporais, fazendo jus a percepção cronotópica desse objeto: “Em arte e em literatura, todas as definições espaço-temporais são inseparáveis uma das outras e são sempre tingidas de um matiz emocional” (BAKHTIN, 1998, p.349).

Esse procedimento que compõe o espaço e tempo literário e consequentemente o da minissérie, ambos, associados ao jornal e principalmente à sociedade que lhes cerca, auxilia na construção de uma contextura ideológica. Contextura esta que dialoga com a proposta e projeto de Eça de Queirós e consequentemente do diretor Daniel Filho na televisão, que se propôs em sua produção a dialogar com o texto original do escritor português. Em entrevista sobre a minissérie, o diretor ressalta a preocupação no trabalho dos roteiristas em aproximar o máximo possível, a adaptação do universo eciano. Segundo palavras do diretor, foi absolutamente seguindo o livro conforme estava escrito que se teceu a adaptação: “[...] era uma adaptação difícil porque não queríamos mexer uma sílaba ou cena que

o livro tivesse. Gilberto Braga fez um estudo grande sobre todos os Eças de Queirós junto com Leonor Basséres” (*O PRIMO BASÍLIOMINISSÉRIE*, 2007). Por esta perspectiva vale assinalar o que aponta Bakhtin:

O domínio da literatura e, mais amplamente, da cultura (da qual não se pode separar a literatura) compõe o contexto indispensável da obra literária e da posição do autor nela, fora da qual não se pode compreender nem a obra nem as intenções do autor nela representadas. A relação do autor com as diferentes manifestações literárias e culturais assume um carácter dialógico, análogo às inter-relações entre os cronotopos do interior da obra (BAKHTIN, 1998, p. 360)

Ao se referir ao imbricamento entre espaço e tempo, traço marcante na história da literatura, Mikhail Bakhtin, em *Questões de Literatura e Estética, particularmente no capítulo “Formas de tempo e de cronotopo no romance (Ensaio de poética histórica)”*, conjectura a respeito da ideia de cronotopo, que segundo ele é a “expressão da indissolubilidade de espaço e de tempo” (1998, p. 211). O termo, empregado por Einstein na elaboração da teoria da relatividade, estende-se, no estudo do teórico russo, à literatura e às artes. Este diálogo interartístico sempre esteve na pauta de Bakhtin, pois, como aponta Robert Stam, no livro: *Bakhtin – Da teoria literária à cultura de massa* (1992), o russo, procurou defender em seus escritos “a inter-relação de séries múltiplas: a série literária, a série de outros textos ideológicos e a própria história”; Para Bakhtin, “cada enunciado concreto, seja ele prático ou poético, é um ato social, no fundo um evento histórico, mesmo que infinitesimal” (STAM, 1992, p.26), solidificando por meio deste conceito, a conexão de todas as expressões artísticas com a literatura. Ressaltando, assim, pelo olhar deste trabalho as conexões entre as duas adaptações audiovisuais e o seu correspondente literário.

Ao se discutir as noções de cronotopo, o autor segue amparado pela assertiva de que a literatura assimilou de maneira complexa o tempo e o espaço bem como o indivíduo histórico que se revela nessas duas categorias. Sua tese se baseia na ideia de que cada sociedade, dadas as suas condições históricas, assimilou parte dessa realidade criando desse modo os gêneros textuais. Para Bakhtin, a literatura “refrata o conjunto do horizonte ideológico do qual ela própria faz parte. Refrata os discursos circundantes de outras esferas ideológicas, e por sua vez incide sobre esses outros discursos⁹⁶” (STAM, 1992, p.23). Para solidificar seu argumento e justificar sua opinião, Bakhtin:

⁹⁶ Lançamos mão da argumentação articulada por Robert Stam para determinar a relevância do cronotopo na literatura, pois em sua visão, Bakhtin aponta o fenômeno literário como sendo

insiste igualmente na natureza histórica de tais conceitos, no fato de que, em épocas diferentes, combinações diferentes de espaço e tempo foram utilizadas a fim de moldar a realidade externa. A mais paradigmática expressão de cronotopos passados encontram-se em textos literários. Uma vez que moldam mundos inteiros, os autores são inelutavelmente forçados a empregar as categorias organizadoras dos mundos que eles próprios habitam (HOLQUIST; CLARK, 2004, p. 296).

Pela ótica abordada, podemos concluir que o conceito de cronotopo funcionaria, portanto, como operador da assimilação do tempo e do espaço históricos pela literatura, evidenciando as inter-relações estabelecidas entre o conteúdo temático, expressão estética e ideologia, por meio de um “sistema modelizante”, que contribui para o restabelecer de conexões entre literatura e história. A partir dessa assertiva, uma das principais funções do cronotopo seria estabelecer possíveis elos com a realidade cotidiana, ou seja, propiciar espaços de hibridização da realidade representada com a realidade que representa. Por isso, afirma Bakhtin:

A grande forma épica (a grande epopeia), que abrange também o romance, deve proporcionar uma imagem de conjunto do mundo e da vida, deve refletir o mundo e a vida por inteiro. O romance deve apresentar uma imagem global do mundo e da vida pelo ângulo de uma época considerada em sua integridade. Os acontecimentos representados no romance devem, de um modo ou de outro, substituir toda a vida de uma época. É nessa aptidão para fornecer um substituto ao todo da realidade que reside sua substancialidade artística (BAKHTIN, 1997, p. 263).

Neste contexto podemos relacionar o aparelho televisivo, **na produção fílmica** e abordar sua faceta cronotópica, uma vez que desempenha papel significativo no contexto espaciotemporal na casa de Luísa, e conseqüentemente, na sociedade em que ela se insere. O aparelho televisivo compõe o cenário da sala, e mesmo quando desligado é focalizado como um objeto central para aquele ambiente, pois como salientado, a década de 1950 no Brasil foi marcada pelo surgimento das estações de televisão e conseqüentemente da programação televisiva que ocupava cada vez mais o espaço doméstico, o lazer e preenchimento do ócio.

Há no enredo fílmico duas cenas importantes para compreensão deste novo comportamento. Nelas o aparelho de tevê pode ser lido como um signo simbólico de poder, pois por meio dele pode-se delegar na cena quem possui autoridade na casa, quem detém o controle, e por isso pode gastar suas horas de frente ao aparelho. Com

determinado simultaneamente pelo o que lhe é extrínseco e intrínseco. “O fenômeno literário, como qualquer outro fenômeno ideológico, determina-se simultaneamente de fora (extrinsecamente) e de dentro (intrinsecamente). De dentro, é condicionado pela linguagem e pela própria literatura, e de fora, pelas outras esferas da vida social” (STAM, 1992, p.23).

isso determina-se também quem é o empregado, privado deste comportamento por não possuir o tempo livre necessário, devido às tarefas da casa.

O exemplo refere-se à Luísa e Juliana. Em uma tarde, depois da saída de Jorge para o trabalho, sem tarefas para realizar, Luísa está a assistir televisão em sua sala, uma telenovela⁹⁷, quando de repente, Juliana aparece na sala para anunciar a chegada de Leonor. Luísa muito contrariada parte em direção ao aparelho, desliga-o, para receber sua amiga. Observa-se a partir desta sequência narrativa, a intenção de resgatar fragmentos referentes a comportamentos de determinada época, no caso, o final dos anos de 1958 em São Paulo. Por este ângulo, o aparelho televisor é usado como elemento principal, já que ele está em evidência para ilustrar o comportamento de Luísa.

Nesta cena, pelo elevado grau de representação, o objeto adquire conotações de signo ideológico, e auxilia, portanto, a construir a imagem comportamental de determinados indivíduos daquele período. No caso, quem possuía uma condição de vida melhor, poderia se dar ao luxo de ter em sua residência um aparelho televisor, e passar as tardes com a programação televisiva⁹⁸.

De acordo com Bakhtin, “um cronotopo como categoria conteudístico-formal determina (em medida significativa) também a imagem do indivíduo na literatura; essa imagem sempre é fundamentalmente cronotópica”. (1998, p. 211). Por esse viés, o aparelho de televisão consegue reproduzir e intensificar a imagem de um indivíduo desta época, ressaltando também as questões referentes ao estrato social, especialmente se ampliarmos a cena para contexto do filme, no qual, Juliana, de posse das cartas, e por meio de chantagem adquire poder sobre Luísa e começa a dominar a casa, tornando-se, a nova patroa. Como tal, exerce o seu direito ao ócio, recorrendo à programação televisiva como forma de ocupar o tempo.

⁹⁷ A novela registrada pelo aparelho de televisão é uma versão de “*Vende-se um véu de noiva*” de autoria de Janete Clair. Não é a novela original é uma versão feita exclusivamente para o filme, no qual atuaram os atores: Mabel Cezar e Jorge Luís Cardoso.

⁹⁸ Nos primeiros dez anos da TV brasileira, o aparelho televisor ainda era um artigo de luxo. Em 1954, existiam 12 mil aparelhos no Rio e em São Paulo; em 1958, eram 78 mil em todo o país. (PATERNOSTRO, 1987, p. 13).



Figura 85 - Luísa ocupando o espaço destinado aos empregados.



Figura 86 - Juliana ocupando o espaço destinado aos patrões.

Esta cena é o momento chave para estabelecer as relações de divisão de classe, e auxiliar na marcação espaciotemporal, que o aparelho televisivo aciona no contexto de releitura, pelo viés do diretor. A sequência narrativa inicia-se com a chegada de Jorge a sua casa, e com o fato de surpreender Juliana na sala assistindo televisão, enquanto Luísa lavava as roupas no quintal. Pelo discurso das personagens nota-se o descompasso e estranheza que essa ação provoca:

Jorge: Formidável! Posso saber o que significa isso?

Juliana: Ai, Doutor! O senhor sabe, eu estava aqui arrumando, e de repente me deu uma tontura, eu achei que fosse cair. Estou aqui para descansar um pouco (*PRIMO BASÍLIO/FILME*, 2007).

Ao conversar com Luísa, o marido recrimina a ação com tom de indignação: “Você lava a roupa enquanto ela assiste televisão” (*PRIMO BASÍLIO/FILME*, 2007), e por tal atitude, imediatamente, Jorge pede a demissão de Juliana. Por convenção social, é sempre a mulher quem deve tratar dos assuntos domésticos, então cabe à Luísa a conversa com a empregada: “Que história é essa de ficar vendo televisão enquanto eu faço o serviço” (*PRIMO BASÍLIO/FILME*, 2007). Observa-se neste contexto, que o aparelho televisivo é lançado como signo ideológico para designar a posição social e as funções exercidas por cada membro na rotina da casa.

Neste contexto, dentre a multiplicidade de cronotopos literários privilegiados pela visão de Bakhtin, o cronotopo relativo ao tempo histórico, é o que melhor se adapta à perspectiva proposta por este trabalho, pois se refere à história e aos modos de vida e costumes, de todas as instituições e das sociedades em geral. Esse tempo histórico abarca consigo o espaço, e carrega os desígnios mais complexos dos homens, das gerações, das épocas e classes sociais.

É neste diálogo que a presença explícita, no espaço físico narrativo de determinados objetos, como: o jornal e o aparelho televisor, funcionariam como geradores de verossimilhança às obras adaptadas, reafirmando seu contexto intra e extratextual. As duas adaptações brasileiras de *O primo Basílio*, na direção de Daniel Filho, se valem destes mecanismos de comunicação, no caso o jornal ‘*Diário de Notícias*’ na minissérie, e no filme a “própria televisão”, para atribuir indícios de verossimilhança a suas produções, articulando-se como elos entre a realidade representada e a realidade que se representa, em um constante processo de releitura. Afinal, todos esses objetos existiram e fizeram-se parte do cotidiano das pessoas de cada época representada, e se articulando como elementos cronotópicos, foram resgatados nas adaptações audiovisuais não como simples reflexo ou uma cópia, mas, como elementos com potencialidades de representação e significação, tornando-se signos ideológicos. Ao pensarmos em Bakhtin podemos afirmar este posicionamento, pois segundo o autor:

[...] teremos os sinais visíveis, mais complexos, do tempo histórico propriamente dito, as marcas visíveis da atividade criadora do homem, as marcas impressas por sua mão e por seu espírito: cidades, ruas, casas, obras de arte e de técnica, estrutura social, etc. O artista decifra nelas os desígnios mais complexos do homem, das gerações, das épocas, dos povos, dos grupos e das classes sociais (BAKHTIN, 1997, p. 243)

Desse modo, é possível afirmar que a relação existente entre tempo e espaço, ampliada pelos objetos cronotópicos lançados nas narrativas do livro, filme e minissérie, torna-se dinâmica e organicamente construída por seus respectivos autores, pelas obras e conseqüentemente por seus leitores na medida em que todos se inserem em um quadro de comunicação dialógica, no qual o “tempo se projeta no espaço e só é apreendido tão somente nas temporalidades representativas da cultura” (MACHADO, 2010, p. 208). O que intensifica ainda mais os objetos representados, jornal e televisão, uma vez que todos compõem e possuem relativa representatividade no campo cultural de uma sociedade. Por esta leitura recorre-se novamente à Irene Machado (2010) que em seu argumento defende que Bakhtin procurou entender a transformação e movimentação de todo sistema cultural por meio da indissociabilidade entre espaço e tempo que não se restringe apenas ao âmbito da semiose verbal, como também, abarca todo sistema de experiências culturais da humanidade. Nesta perspectiva, a ideia central de cronotopo se ampliaria, articulando-se por meio de

[...] uma metáfora conceitual que sustenta o edifício teórico de Bakhtin e que contribui para a compreensão das transformações do espaço-tempo não apenas no âmbito da semiose verbal. Cronotopo se firmou como uma categoria que define não apenas o *continuum* espaço-tempo, mas a semiose de diferentes sistemas de signos que enfrentam a difícil tarefa de representar a continuidade da experiência por meio de signos discretos da cultura. Da semiose verbal de onde emerge, o cronotopo orienta a compreensão da comunicação na cultura de sistemas audiovisuais, audiotáteis e dos sistemas virtuais que constroem as relações de espaço-tempo em composições arquitetônicas imprevisíveis, desafiando todo nosso conhecimento sobre as condições da própria natureza humana. O cronotopo é uma forma de compreensão da experiência (MACHADO, 2010, p. 212).

Desse modo, os objetos citados se expandem, não se restringindo somente a compor um cenário, eles são carregados de representação, revelando assim, suas facetas cronotópicas, o que lhes possibilitam, segundo Machado (2010) manifestar valores referentes à percepção de experiências associados como signos culturais. Dialogando, com o proposto por Irene Machado recorre-se ao livro: *Por que estudar a mídia?* (2002), de Roger Silverstone, no qual o autor aborda uma proposta de estudo que visa compreender a mídia como parte de uma “*textura geral da experiência*”, que de acordo com ele refere-se “aqueles aspectos da experiência que tratamos como corriqueiros e que devem subsistir para vivermos e nos comunicarmos uns com os outros” (p.13). Com este posicionamento, o autor lança mão ao se referir à mídia, de muitos aspectos que englobam a vida em uma sociedade, potencializando a inter-relação ocasionada pelo imbricamento espaciotemporal nestas conexões.

Assim sendo, o jornal e televisão, integram um campo de contato e representação (da e na) vida social do universo de Eça e do diretor Daniel Filho, por artifícios associados ao conceito de cronotopo. Estes objetos em cena são possíveis geradores de experiências, tanto para a personagem, quanto para o leitor, que ao compartilhar da narrativa, pode por meio desta se identificar. Ao abordar esta questão em seus estudos, ilustrando como exemplo o ato de assistir a programas televisivos ou a leitura de jornais, ações e objetos lançados como releitura nas adaptações, Silverstone comenta que,

Ligar a televisão ou abrir um jornal na privacidade de nossa sala é envolver-se num ato de transcendência espacial: um local físico identificável – o lar-defronta e abarca o globo. Mas tal ação, ler ou ver, possui outros referentes espaciais. Ela nos liga aos outros, a nossos vizinhos, conhecidos e desconhecidos, que estão simultaneamente fazendo a mesma coisa. No entanto, compartilhar um espaço não é necessariamente possuí-lo; ocupá-lo não nos dá necessariamente direitos. Nossas experiências dos espaços midiáticos são particulares e amiúde fugidias (SILVERSTONE, 2002, p.24).

Por esta perspectiva, podemos relacionar os objetos em análise como configuradores de ações cronotópicas no enredo televisivo e fílmico, o que possibilita diferentes leituras e estudos sobre as obras de adaptação literária audiovisual e seus respectivos recursos para dialogar com a obra matriz. Finalizando esta discussão recorre-se ao que propôs Irene Machado sobre as manifestações cronotópicas: “Pode-se afirmar sem risco de generalização que onde houver projeção de tempo no espaço [...] haverá a possibilidade de compreender o tempo como dimensão do espaço gerador, portanto, de manifestações cronotópicas” [...] (MACHADO, 2010, p. 221).

Considerações Finais

Ao traçarmos um percurso que buscou percorrer a relação entre as categorias de espaço e tempo lançadas nas duas produções audiovisuais brasileiras de um romance canônico português do século XIX, que dirigidas pelo mesmo diretor, e produzidas em formatos e contextos diferentes procuraram pelo tratamento narrativo e contexto semiótico, correspondências e simbologias com a obra matriz. Apresentando-se de forma explícita e discursiva sua relação com o texto-fonte, estas duas produções podem ser analisadas, pelo viés apontado por Julia Sanders (2006), Robert Stam (2006, 2008) e Linda Hutcheon (2013) como uma adaptação.

As correspondências referentes às categorias narrativas de espaço e tempo lançadas pelas adaptações audiovisuais, foco deste trabalho, permitem através de seu tratamento processual, metodológico e ideológico atribuir para cada produção audiovisual uma perspectiva de classificação que parte dos apontamentos de Deborah Cartmell revalidados por Julia Sanders (2006), nomeando como *transposição* a adaptação em minissérie, e para adaptação filmica caberia o conceito de *comentário*.

Por *transposição*, Sanders (2006) via Cartmell, pontua toda prática de transformação de um texto matriz em sua transcodificação para outro suporte procurando neste processo o mínimo de interferência aparente, apresentando-se por meio de equivalências audiovisuais ou sonoras, no caso específico do cinema e da televisão, que buscariam o mais próximo possível corresponder “a essência” do texto adaptado.

Ao nos referirmos à minissérie *O primo Basílio*, assinalamos o processo de *transposição* ancorado em Sanders via Cartmell (2006), pois este se apresenta na maior parte das ações narrativas que compõe a produção televisiva; citamos a precisão dos diálogos das personagens, a reprodução e simbologia dos espaços e ambientes presentes na adaptação, as relações entre tempo e memória, tempo histórico-social, bem como os elementos referentes ao figurino, maquiagem, os cenários exteriores da casa, da rua; soma-se a direção das cenas, interpretação dos atores, do cuidado com a iluminação, trilha sonora, aspectos técnicos e tantos outros detalhes de produção. Percebe-se, nesta produção, a preocupação em manter-se correspondente aos princípios que nortearam o autor do romance, Eça de Queirós.

A minissérie procurou equivalentes da linguagem televisiva correspondentes para tornar o universo de *O primo Basílio* romance acessível ao universo teleficcional. Houve a preocupação em se manter as referências sociais e políticas de época que possibilitaria um maior vínculo entre a minissérie e o texto matriz inspirador. Porém vale ressaltar que produzida 110 anos depois de sua publicação, em país, contexto e mídia diferentes, este redirecionamento textual acarretou em modificações no tratamento dado a certos temas, adequação à ideologia e poética a partir do surgimento de novas preocupações por parte do adaptador, articulando deste modo, em um produto autônomo: *O primo Basílio*, minissérie.

A definição de comentário, de acordo com Sanders (2006) via Cartmell, aponta para a transcodificação de um texto que ao ser redimensionado para outra mídia sofre alterações na reorganização de sua narrativa, arquitetada a partir de uma maior manipulação do *mise-en-scène* revalidada pelos processos de alternância, redução ou adição. Há, nestas releituras, modificações consideráveis nos aspectos geográficos e históricos-sociais, alterações e reorganizações de cenas e contextos apresentados por esta nova produção.

Na linha teórica de Sanders (2006) via Cartmell, o filme *Primo Basílio* (2007) configura-se como *comentário*, pois estrutura-se em uma leitura que Daniel Filho procurou atribuir ao triângulo amoroso de Luísa, Basílio e Jorge. Desde a concepção do projeto filme, Daniel Filho, ressalta a opção de trilhar um caminho que conduziria a relação de amor e adultério entre estas personagens deslocadas agora para o século XX e vivenciada no Brasil. Para tal, houve a manipulação e a reconfiguração espaço-temporal da narrativa, aproximando o enredo para o contexto histórico sociocultural brasileiro dos anos de 1958, mais precisamente na cidade de São Paulo.

O diretor Daniel Filho assinala conhecer bem os anos em que se reconfigura esta nova narrativa de *Primo Basílio*, pois de acordo com sua entrevista⁹⁹, ele afirma recuperar neste ambiente paulistano de 1958, toda a experiência presente em sua memória, pois vivera neste período os auge de seus 21 anos. Nesta perspectiva, aparecem o glamour do Teatro Municipal de São Paulo, a dependência feminina ainda presente no final da década de 1950, o contexto histórico da expansão do Brasil no mandato do presidente Juscelino Kubitschek, somados aos elementos referentes ao

⁹⁹ No extra que compõe o DVD, nas entrevistas, Daniel Filho compartilha que os anos de 1958 foram os melhores de sua vida, e por isso, os guardara na memória reavivando muitos aspectos deste período no filme.

figurino, maquiagem, a direção das cenas, interpretação dos atores, do cuidado com a iluminação, trilha sonora, aspectos técnicos e tantos outros detalhes que compuseram a produção.

O filme procurou equivalentes da linguagem cinematográfica correspondentes para recriar a partir de uma leitura particular de Daniel Filho, um universo ficcional brasileiro, com ênfase para as relações de amor e traição vivenciadas na narrativa de *O primo Basílio*, priorizada quase que exclusivamente em ambientes fechados, como os interiores de uma casa, ou Teatro Municipal de São Paulo ou de hospital, por exemplo. Assinala-se, nesta nova produção, a redução das tramas secundárias, modificações de aspectos geográficos, históricos-sociais e culturais pelo deslocamento espaciotemporal, alterações e novas interpretações para algumas cenas e contextos, exemplificado pelo espaço em que ocorreu o primeiro reencontro entre os primos, direcionando, assim, esta produção para definição de *comentário*.

Neste íterim, vale ressaltar que ambas produções compartilham o desejo de correspondência com o texto fonte. Em nenhum dos casos se observou uma vontade de negar, criticar, cancelar ou de outro modo alterar substancialmente o conteúdo narrativo da obra literária, podendo assim afirmar que há de certa maneira, uma homenagem a este texto canônico que, como salientado na introdução, mantém com seus leitores/espectadores profundas ligações. As modificações que ocorrem por parte das adaptações audiovisuais podem ser lidas como atualizações ou releituras que Daniel Filho procurou lançar para aproximar o espectador brasileiro e até mesmo o português contemporâneo deste clássico da literatura portuguesa oitocentista.

As adaptações audiovisuais de *O primo Basílio* conectam a interface entre literatura, cinema e televisão, por meio da organização de uma narrativa complexa e múltipla que perfaz o romance, o filme e a minissérie, tornando-se objetos de inúmeras leituras e sucessivas fruições, não se esgotando em si mesmas e ensejando as mais variadas interpretações, intensificadas principalmente quando esta passa a ser revisitada em outro suporte pelo mesmo diretor.

O primo Basílio em suas versões literária, cinematográfica e televisiva apresentam-se como fenômenos artísticos, pois produzem por meio de suas linguagens específicas formas de expressão de significados simbólicos e sociais na diversidade das suas matérias de expressão, viabilizando este desejo oriundo da arte em propiciar visibilidade a determinadas experiências dentro de um contexto

espaçiotemporal, visibilidade essa que acaba sendo sugerida pela linguagem literária (romance) e mostrada pela linguagem audiovisual (minissérie e filme).

Eça de Queirós atribuiu em sua obra ênfase a plasticidade estética a partir do escrito, por meio de diálogos e de uma construção imagética e significativa auxiliadas muitas vezes pelas categorias de espaço e tempo, nas quais amplia suas significações na narrativa, atrelando estas descrições em uma permanente dinâmica de causa-efeito na organização das ações de suas personagens. Estas ações são articuladas por meio do uso verbal em que se favorece a contemplação do acontecimento, com a construção de cenas que convergem em significados implícitos ou explícitos permeados a partir das relações entre o espaço em sua correspondência temporal. Daniel Filho, por sua vez, orientou-se pelas indicações do escritor português e procurou representar por meio de equivalência tais cenários e espaços, tais diálogos e percepções, tais sentimentos e reações, calcado pela lógica e aparato linguístico e icônico próprios do cinema e da linguagem televisiva, em que a intuição imaginária suscitada pela leitura do texto verbal ganhou a condição e os contornos de uma percepção sensível e concreta no audiovisual.

Ecoando Flory e Moreira (2006) por meio de seu estudo sobre a configuração dos objetos-personagens que se articularam na narrativa de *Os Maias* e os apontamentos de Georg Lukács (1968), e que ressaltamos em nosso trabalho, a relação de indissolubilidade entre a narração e a descrição, pois pode-se atribuir a narração, a responsabilidade pela mobilização de eventos, capazes de deslocar os objetos no tempo e espaço, conferindo-lhes movimento e sopro de vida. E por esta manobra, estabelece uma ligação estreita entre narração e descrição, da qual o cenário, em sentido lato, surge em primeiro plano, com todo o potencial simbólico dos objetos que o compõem, como pudemos analisar na configuração da casa de Jorge e Luísa e sua divisão de cômodos, a oposição em relação ao espaço da rua, assim como os Teatros em ambas adaptações e os demais espaços elencados.

Deste modo, podemos assinalar que as duas produções audiovisuais fizeram ressaltar o valor intrínseco da ficção queirosiana. A adaptação de Daniel Filho em parceria com o roteiro de Gilberto Braga e Leonor Básseres, na minissérie (1988), o tratamento artístico da matéria verbal, o processo fílmico, o processo linguístico-estrutural privilegiado, possibilitando-nos leituras e interpretações de interesse sempre renovado, pela singularidade e atualidade de sua fecunda produção artística,

exemplificados também pela segunda adaptação do mesmo diretor, tornando-se *Primo Basílio* (2007), agora com a roteirização de Euclydes Marinho, em um excelente exemplo para a evidenciar a importância e o prestígio deste escritor de literatura portuguesa e sua contemporaneidade.

Ademais, o destaque atribuído às categorias de espaço e tempo em nossa análise confirmaram nossa hipótese de que ambas adaptações apesar de processos de atualização para melhor compreensão do seu público alvo e ressignificação por meio de autoria mantiveram a filiação ao texto de Eça e se preocuparam em privilegiar o reconhecimento por parte de seus espectadores da obra matriz, por meio de um enredo que mostrou-se coeso, visando atender as expectativas do imaginário de uma audiência presumida, que conhecem a narrativa de *O primo Basílio* em livro.

Procuramos demonstrar ao longo dos quatro capítulos as alternativas lançadas por cada produção audiovisual para ressignificar o conteúdo simbólico da obra matriz ou alterá-lo em processo de autoria, a partir da leitura das categorias de espaço e tempo no audiovisual. A iniciar-se pela atitude discursiva de se nomearem como obras homônimas ao texto fonte. Lançando mão do caráter discursivo da adaptação, ambas as produções audiovisuais assinalam seu compromisso com o texto de Eça de Queirós, trazendo em seus paratextos: créditos iniciais, quanto nas capas dos DVD's as informações: *baseado na obra de Eça de Queirós* (filme) e *da obra de Eça de Queirós* (minissérie) demarcando, por assim dizer, a correspondência com as linhas queirosiana e a homenagem ao texto fonte.

Pode-se notar que a minissérie procurou, por meio de sua capa, abordar os aspectos histórico-sociais valendo-se de elementos veiculados ao espaço e tempo histórico que integram a obra de Eça e o contexto empreendido pelo autor no século XIX. Tais figuras se apresentam na forma da estátua de D. Pedro IV e o Rossio.

O projeto gráfico em DVD do filme sugeriu um viés de erotismo e sedução exercidos pelo primo para reconquistar Luísa, o que de certa maneira diferenciou a produção fílmica do significado de adultério que Eça compartilhava para o século XIX, presente na edição de setembro a outubro do periódico *Farpas* do ano de 1872. Tem-se, nesta concepção, a leitura particular que o diretor Daniel Filho concebeu a esta nova produção, situada no Brasil do século XX, materializando assim, um possível direcionamento proposto pela película.

No primeiro capítulo enfatizamos na esteira de Linda Hutcheon (2013) a dupla articulação das adaptações de *O primo Basílio*, na qual se faz dupla ao tratar a adaptação não apenas como uma entidade formal, mas também como um processo que sofre interferências de natureza humana e, conseqüentemente, de subjetividades em diferentes contextos. Por isso, apresentamos as adaptações audiovisuais em seus contextos de produção, suas configurações físicas e expositivas; incluindo a trajetória de seu autor e diretor; e por fim a adaptação como um processo de recepção e intertextualidade a partir do espectador, pontuando as dimensões sociais e comunicativas destes meios de comunicação e suas contribuições traçados pelo diálogo formativo e intertextual com seu receptor.

Nesta linha, assim como assinala Hutcheon, este trabalho preocupou-se com os modos de engajamento entre texto e leitor/espectador e, a partir do estudo das transferências entre um modo para o outro, pontuamos as adaptações de *O primo Basílio* nas vertentes de processo e de produto. Já que concordamos que a dúplici demarcação da adaptação como uma transcodificação extensiva e particular (produto), e também como re-interpretação criativa e intertextualidade palimpsésica (processo), é uma perspectiva viável para se apontar as várias dimensões do fenômeno mais amplo de análise para um texto adaptado.

A capacidade intrínseca aos textos artísticos de se referirem não apenas ao seu universo restrito, mas de dialogarem com o todo do cotidiano e os mais variados modelos culturais é o que possibilita a ressignificação de cada obra e sua ampliação de potencial simbólico no momento de sua interação com seu espectador/leitor. Este “*continuum* espacial” do texto artístico ancorado em Iuri Lotman (1978) é o lugar das ações, onde é reproduzido o mundo do objeto, ordenado segundo um certo plano, que intervém enquanto linguagem, expressando outras relações não espaciais do texto.

Podemos assinalar, a partir de nossas constatações, que o espaço representado nas adaptações audiovisuais em estudo, configurou-se como mensagem em sua materialidade, alicerçado por sua própria presença, cuja simbologia ultrapassou o simples papel de elemento decorativo do cenário, do espaço ficcional e indicaram intenções de Eça e de Daniel Filho. A partir destas constatações que se norteou o segundo capítulo.

Tem-se em *O primo Basílio* - romance, a modelização de um objeto ilimitado: a realidade; retomando toda a vida representada no seu conjunto, pelo seu próprio

espaço – o espaço textual, que não apresenta propriamente a sociedade, mas encena-a, com intenções já pré-estabelecidas. Assim, temos o universo claustrofóbico de Luísa, que é evidenciado, na Lisboa do século XIX, em um ambiente restrito e, que no entanto, poderia representar simultaneamente o destino de qualquer mulher oitocentista.

O universo ficcional apresentado por Eça é bem particular. A crítica queirosiana era feita sobre pessoas que conviviam com o autor na sociedade lisboeta do século XIX, referindo-se, assim, a um contexto histórico-social definido e contemporâneo ao escritor, representados por uma encenação de Portugal, Lisboa, Realismo/Naturalismo português, século XIX, calcados naquela determinada burguesia. Quando estes elementos precisaram ser redimensionados para outros suportes e contextos, a modelização que atinge estas novas produções artísticas (duas peças audiovisuais) se convergiram para o contexto nelas inserido, transformados pela manipulação e a ideologia de cada nova concepção apresentada. Este procedimento de modelização artístico, intensificou-se por meio das diversas possibilidades de leitura e interpretação sugeridas pela corrente dominante de uma linguagem e estética fílmica e televisiva, compartilhada pelo padrão Globo de produções.

Neste sentido, pode-se ver, por parte das transcódificações globais de *O primo Basílio* uma certa “promoção” da posição social daquelas personagens. Os ambientes internos das residências, os castelos e as belas paisagens na abertura da minissérie, o Teatro de São Carlos, o Teatro Municipal de São Paulo, os figurinos de ambas produções, o namoro de Luísa e Basílio na minissérie, o carro na garagem, o telefone e o aparelho televisor no filme, tudo contribuindo para um certo enaltecimento do estrato social e da posição socioeconômica destas personagens, que no livro são apresentadas em uma posição social e financeira mediana. Logo, há pela ótica dos adaptadores um redirecionamento da vida daquelas personagens, corroborado com a opção das adaptações pela não equivalência de ambientes que priorizassem a clausura e ou escapismo para literatura vivenciados pela personagem Luísa no romance.

Por isso, vale ressaltar que cada produção é sempre um todo independente, com uma totalidade de significação, contendo elementos diversos, integrados e motivados reciprocamente, e, como totalidade estrutural, elementos complementares

devidamente hierarquizados que influem na reorganização da mensagem de cada texto, como percebidos pela manipulação e redirecionamento poetológico a partir do padrão Globo. Podemos afirmar que cada obra realizou determinadas possibilidades do romance em si, oferecendo modos de construção ou de apresentação, encontráveis, sob formas análogas, como por exemplo, a estruturação do tempo por meio da memória, que percorrerá o primeiro reencontro entre os primos e foi apontado como um recurso lançado em ambas adaptações.

Vê-se, neste momento narrativo, o relacionar-se da personagem Luísa com o tempo, pois ao rever Basílio, neste reencontro surpresa, o seu passado conflituoso (um primeiro amor, a partida de Basílio para o Brasil e o trauma de um rompimento repentino), o atual presente (tédio, ociosidade), e a expectativa do futuro (admiração, somadas à presença e instabilidade em relação à permanência do primo), compõe o panorama de tempo momentâneo vivenciado pela personagem. Ocorre, nesta ação, a presentificação de seu passado por meio da memória, a atenção do presente, e expectativa do futuro.

Desse modo estrutura-se a arte da memória, estratégia lançada por Basílio, para reconquistar ou até mesmo causar instabilidade emocional na prima. Esta se faz no uso do tempo acumulado, pois permanece guardada, até o instante em que se revela, em um momento ocasional no qual o espaço passa ser deslocado para o tempo, “a coincidência entre a circunferência indefinida das experiências e o momento pontual de sua recapitulação” (CERTEAU, 1998, p. 158) que estruturam o resplendor da “*memória na arte da ocasião*”, relacionado assim, as categorias de espaço e tempo replicadas nas três versões de *O primo Basílio*.

O espaço de *O primo Basílio* é conhecido do espectador, pois por se tratar de um episódio doméstico, focaliza o interior da casa burguesa, enfatizando os microcosmos ali existentes, nos quais os papéis sociais moldam-se como bem definidos, muito próximo do ambiente retratado pelas novelas e produções audiovisuais. Com isso, as descrições destes ambientes no romance e nas adaptações audiovisuais não passam despercebidas pelos espectadores, e lançam-se como recursos para seus adaptadores, que por meio de intenções e subjetividades pré-estabelecidas, condicionam nelas ações das personagens em um entrelaçamento de espaço e tempo ficcionais, que impulsionam o desenvolvimento da narrativa, como notou-se na tabela comparativa entre os espaços nas três obras de *O primo Basílio*.

No terceiro capítulo a configuração entre espaço e tempo perpassa pelos apontamentos de DaMatta (1997) que entrelaça o conhecimento destas duas categorias para compreensão de uma sociedade. O interessante é que este autor aborda estas relações a partir de uma perspectiva nacional, articulada pela análise destas categorias na formação das estruturas brasileiras. Assim, a estruturação da casa, a partir de seus cômodos e suas divisórias foi privilegiada neste trabalho, pelo viés de uma ótica nacional, que levou em consideração todo o processo de colonização oriundos de Portugal, e os processos históricos ocorridos em nosso país.

Quando temos a casa brasileira de Jorge e Luísa, no filme, com um imenso quintal que segrega a parte dos empregados e a dos patrões, somados a presença do galinheiro no espaço ocupado por Juliana e Joana, estamos tratando dos espaços referentes a simbologia de estrato social que nos condiciona desde a colonização: a Casa-grande e Senzala que integram o passado de escravidão e exploração vivenciados no Brasil, e que contribuíram na composição de nossa formação cultural. Estes surgem na narrativa fílmica como elementos reconfigurados portadores de uma mensagem que demarcam a identidade e a contextualização deste texto canônico português efetivamente redimensionado para um espaço brasileiro.

A minissérie, por sua vez, procurou seguir as orientações da casa burguesa presentes no texto de Eça, dividindo-a em andares e cabendo aos empregados o espaço precário do sótão. Soma-se, a este aspecto, uma cena que conota autoria e intencionalidade por parte dos adaptadores, a inclusão de um rato no quarto de Juliana, momento chave da narrativa, pois visto da perspectiva da empregada, materializa a expressão de exclusão ocasionada a partir do espaço a ela destinado. Este rato, mostrado em primeiro plano pela produção audiovisual, personifica a miserabilidade dos ambientes que cercam os empregados no lar burguês oitocentista.

Portanto, ao percorrermos os espaços delimitadores da casa burguesa, verificou-se as potencialidades de representação que estes espaços tanto físicos, quanto sociais desempenharam na formação e estruturação das relações espaciotemporais e socioculturais do texto de Eça, e redimensionados nas adaptações audiovisuais propuseram-se, de maneira geral, a preservar a atmosfera do texto de origem. Como exemplo de um verdadeiro sistema modelizante, a casa de Jorge sugere questões referentes ao contexto histórico-social vivenciado pelos membros daquela sociedade portuguesa oitocentista. Ambas as adaptações

recriaram alternativas para que se pudesse explorar por meio de uma linguagem audiovisual, este espaço tão bem estruturado pelas palavras de Eça, e conservar através dele todo arcabouço simbólico apresentado, somados ainda a marcas de autoria do diretor e sua equipe.

Vistos como pormenores representativos das categorias de espaço e tempo, os meios de comunicação: jornal, televisão e revista *O Cruzeiro* são base de análise do quarto capítulo. Procurou-se apresentar este recursos de comunicação que permeiam a narrativa de *O primo Basílio* como elementos que articulados pela sua funcionalidade cronotópica auxiliaram na delimitação temporal e espacial das produções audiovisuais deste clássico português transcodificado para televisão e cinema.

As categorias referentes ao espaço e tempo presentes no jornal *Diário de Notícias* e na programação da televisão dos anos de 1958, assumiram nas adaptações audiovisuais a qualidade de intervenientes na ação, contribuindo pelo olhar do diretor na simbologia dos diálogos, na linguagem dos cortes ou planos evidenciados e também pelo gestual das personagens, um viés metafórico, contribuindo para a criação, em diversas passagens narrativas, da atmosfera necessária para o desenvolvimento da ação dramática.

Esta tese, visou tecer contribuições para os estudos de Literatura a partir das relações entre as categorias narrativas de espaço e tempo redimensionadas para a linguagem audiovisual, ressaltando um viés que privilegie à compreensão e a importância dos produtos televisivos e fílmicos, materializados a partir das adaptações de obras literárias. Visto como uma prática de reescrita intertextual, as adaptações audiovisuais de *O primo Basílio* recriam-se a partir de um texto literário canônico, transformando-se em outras vertentes de diálogo, agora permeado por estéticas e intenções diferentes, que as tornam autônomas. E nos cabe ressaltar, que este diálogo intertextual passa a fomentar ainda mais a literatura e as relações interartes, da qual estas recriações produzidas para estas mídias, ampliam as possibilidades de compreensão e conhecimento deste autor e seu contato com o leitor/espectador; e de maneira alguma visa substituir a leitura do texto literário, apenas o projetar.

Retomando André Lefevere (1992) podemos considerar as adaptações de *O primo Basílio* como uma obra artística que pela manipulação da reescrita e o meio inserido é capaz de exercer poder e divulgação cultural, domínios estes presentes nos

meios de comunicação. Porém, ressalta-se que o poder atribuído a tais produções corresponde com o sinalizado por Foucault, no qual “ele não só pesa sobre nós como uma força que diz não, mas que ele atravessa e produz coisas, induz prazeres constrói conhecimento, produz discurso (FOUCAULT *apud* LEFEVERE, 1992, p. 34).

REFERÊNCIAS

1 – Corpus:

QUEIRÓS, Eça. **O Primo Basílio**. 18. ed. São Paulo: Ática, 1997.

Filmografia:

O PRIMO BASÍLIO. Direção: Daniel Filho. Interpretes: Marília Pêra; Tony Ramos; Marcos Paulo; Giulia Gam e outros. Roteiro: Gilberto Braga e Leonor Basséres. Direção de Fotografia: Edgar Moura. Figurino: Beth Filipecki. Produção de Arte: Cristina Médicis. Direção musical: Roger Henri. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 1988 - 2007. 3 DVD's (10h. 24 min.).

Primo Basílio. Direção: Daniel Filho. Interpretes: Gloria Pires; Reinaldo Gianecchini; Fábio Assunção; Débora Falabella e outros. Roteiro: Euclides Marinho. Música: Guto Graça Mello. Direção de fotografia: Nonato Estrela. Figurino: Marília Carneiro. São Paulo. Lereby Produções, 2007. 1 DVD (120 min.).

2 – Geral:

Dissertações e Teses:

ARAUJO, Renata A. de Freitas. **O primo Basílio: funcionalidade e ironia do espaço**. 2010. 103 f. Dissertação (Mestrado em Letras). IBILCE – UNESP- São José do Rio Preto, 2010.

BARBIERI, Claudia. **Arquitetura de palavras- Espaço e espacialidade em A Capital! De Eça de Queirós**. (2008). 175 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). UNESP- Araraquara, 2008.

CORREIA, Carlos A. **Da palavra escrita a linguagem audiovisual: O primo Basílio e sua adaptação fílmica**. 2010. 167 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem). UFMS, Campo Grande, 2010.

FRANCISCO, Eva Cristina. **O primo Basílio: Narrativa literária à fílmica**. 2010. 129 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade de Marília (UNIMAR), Marília, 2010.

FRANCO, Raquel Alves. **Literatura e cinema no universo queirosiano: Duas adaptações cinematográficas de O crime do Padre Amaro**. 2009. 159 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

MAZIERO, Aline Cristina. **A saga na TV: a tradução de O tempo e o vento em minissérie**. 2013. 167 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2013.

MENEZES, Lucciane Michelle de. **Leitura e Sociedade: um estudo de O primo Basílio de Eça de Queirós**. 2010. 113 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2010.

PAIVA, Élica Luiza. **Da obra literária à minissérie televisiva: um estudo da transcodificação da decadência moral da personagem Luísa do romance O Primo Basílio de Eça de Queirós**. 2006. 88 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade de Marília (UNIMAR), Marília, 2006.

OLIVEIRA, Raquel Trentin. **A configuração do espaço: uma abordagem de romances Queirosianos**. 2008. 200 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2008.

SCOPARO, Tania Regina Montanha Toledo. **O crime do padre Amaro: do romance ao filme**. 2008. 174 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade de Marília (UNIMAR), Marília, 2008.

SOUZA, Rosiane Silva de. **Quando a literatura bate à sua porta. O primo Basílio no texto e na tela**. 2013. 103 f. Dissertação (Mestrado em Letras). PUC - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

VICENTE, Kyldes Batista. **Os episódios da vida romântica: Maria Adelaide Amaral e Eça de Queirós na minissérie “Os Maias”**. 2012. 287 f. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

Referência Geral:

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

ABREUY, Karen Cristina Kraemer; BATISTA, Íria Catarina Queiróz **A História das revistas no Brasil: Um olhar sobre o segmentado mercado editorial**. 2010. Disponível em www.bocc.ubi.pt Acesso 20/05/2013.

AVELLAR, J. C. **O chão da palavra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

AUMONT, Jacques, MICHEL, Marie. **A imagem**. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santouro. 7 Ed. Campinas-SP: Papyrus, 2002.

_____. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro. 2ª Ed. Campinas, SP: Papyrus, 2003

_____. **A Análise do filme**. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2009. (p. 110- 117).

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. Forma de tempo e de cronotopo no romance: Ensaio de poética histórica. In: **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Unesp, Hucitec, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BALOGH, Anna Maria. **O discurso Ficcional na TV: Sedução e Sonho em Doses Homeopáticas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

_____. Conjunções – disjunções – transmutações: da literatura ao cinema e à TV. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. Minisséries: temos novidade no front. In: DUARTE, Elizabeth Bastos, Castro Maria Lilia Dias de (orgs). **Televisão: entre mercado e a academia**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006. (p. 91-99).

_____; Maria Cristina Palma MUNGIOLI. Adaptações e remakes: entrando no jardim dos caminhos que se cruzam. In: LOPES, Maria Immacolata V. de. BORELLI, Silvia Helena S.; JACKS, Nilda; MUNGIOLI Maria Cristina P.; SOUZA, Maria Carmem Jacob (org.). **Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas**, por São Paulo: Globo, 2009.

BARBIERI, Claudia. Arquitetura literária: Sobre a composição do espaço narrativo. In: **Poéticas do Espaço Literário**. FILHO, Ozíres Borges; BARBOSA, Sidney (orgs). São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2009. (p. 105- 126).

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fonte, 2004. (p. 33-42).

BELLO, Maria Rosário Luppi. **Narrativa literária e Narrativa ficcional. O caso de amor de Perdição**. Fundação Calouste Gulbenkian. Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, 2005.

BERRINI, Beatriz, (org. geral, apresentação e Comentários). **Eça de Queiroz. Literatura e Arte, uma Antologia**. Instituto Português e das Bibliotecas. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.

_____. **Portugal de Eça de Queiroz**. Temas Portugueses. Imprensa Nacional – Casa da Moeda – 1982.

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

BUTOR, M. O espaço no romance. In: _____. **Repertório**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974. (p. 39-46)

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Perpesctiva, 1985.

CARMONA, Ramón. **Como se comenta um texto fílmico**. 7ª Ed. Madrid: Cátedra signo e imagem, 2010. (p. 33-60).

CARVALHAL, Tânia Franco. **Interação entre linguagens: A construção do imaginário**. Ilha do Desterro, Florianópolis. n. 45, p.117-134, jul./dez. 2003.

CASSETTI, Francesco e CHIO, Federico di. Análisis textuales. In:_____. **Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y practicas de investigación**. Barcelona: Paidós, 1999. (p. 248-308).

CERTEAU. Michel. **A invenção do cotidiano: Artes de fazer**. 3ª Ed. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1998.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução: Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

CITELLI. Adilson. **Palavras, os meios de comunicação e educação**. São Paulo: Cortez, 2006.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **A casa & a rua**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIMAS, A. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1985.

ECO, Umberto. **Lector in Fábula**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **Apocalípticos e integrados**. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. (p.7-15).

FEITOSA, Rosane Gazolla Alves. **Eça de Queiroz: realismo português e realidade portuguesa**. São Paulo: HVF Arte & Cultura; CERED/UNIP, 1995.

_____. **Espaço Literário Cronotópico da Ficção Queirosiana**. Revista TRICEVERSA, Assis-SP: v.2, n.1, maio-out.2008. (p.69-78).

_____. **A ficção Queirosiana nos Espaços Públicos de Lisboa**. Revista Patrimônio e Memória. Assis-SP. v. 5, 2009. (p. 11-29).

_____. **Espaços públicos emblemáticos na ficção queirosiana**. Revista da ANPOLL (Online), v. 26, 2009. (p. 267-281)

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. **Dicionário de imagens, símbolos, Mitos, termos e conceitos Bachelardianos**. Londrina: Eduel, 2013.

FERREIRA, Joaquim. **História da literatura portuguesa**. 3ª ed. Porto: Domingos Barreira, 1971.

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

FILHO, Daniel. **O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FILHO, Ozíres Borges. **Espaço & Literatura. Introdução à toponálise**. Franca, SP: Ribeirão gráfica e Editora, 2007.

_____. Espaço, Percepção e Literatura. In: FILHO, Ozíres Borges, Barbosa, Sidney (org). **Poéticas do Espaço Literário**. São Carlos – SP: Editora Claraluz, 2009. (p. 167-189).

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: As categorias de pessoa, espaço e tempo**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1996.

FISKE, John. **Television culture**. New York: Routledge, 1987.

FLORY, Suely F. V. **Entre textos e código, uma leitura da abertura de Os Maias: do romance à minissérie**. Comunicação & Veredas, São Paulo: Editora Unimar, v.1, 2002. (p. 64-79).

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

“**Folhetim Irresistível**”. Veja, São Paulo. P. 142-144, 10 de agosto de 1988.

FRANCHETTI, Paulo. O Primo Basílio - [texto de apresentação à edição anotada da obra, pela Ateliê Editorial]. In: **O primo Basílio/episódio doméstico**. Edição comentada e anotada por Paulo Franchetti. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. (p. 9 – 44).

GAUDREAU, Andre; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora UNB, 2009

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro, LTC, 2012.

GERARD, Genette. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução grupo de alunos da Pós-graduação UFMG. Belo Horizonte: Faculdade de Letras UFMG, 2006.

_____. **Paratextos Editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia/SP: Ateliê, 2009.

GOMES, Márcia. **Ficção Seriada Televisiva e Adaptação Obras Literárias: as idéias no fluxo das mídias**. Natal- RN. INTERCOM (2008).

_____. **Telenovelas, Aprendizagem de Conteúdos Sociais e Entretenimento. Estudos de Sociologia**. Revista do Programa De Pós-Graduação em Sociologia da UFPE. v.11. n.1 e 2. 2009. (p. 143-160).

GUERRA DA CAL, Ernesto. **Linguagem e estilo de Eça de Queiroz**. Lisboa: Aster, 1953. (p. 25-39).

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias. In: Pelegrini, Tânia et. al. **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: SENAC; Instituto Itaú Cultural, 2003.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. Tradução: Walter H. Geenem. 2ª ed. São Paulo: Mestre Jou, 1972. (2 tomos).

HOLQUIST, Michael & CLARK, Katerina. **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução: André Cechinel. 2ª Ed. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Tradução de Mariana Appenzeller. 9 ed. Campinas, SP: Papirus, 2005.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001.

LEFEVERE, André. **Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária**. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru- SP: EDUSC, 2007.

LIMA, Isabel Pires de. Fulgurações e Ofuscações de Eros – O primo Basílio-. In: MINÉ, Elza (coord). **150 anos de Eça de Queirós**. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, USP, 1997.

_____. **Retratos de Eça de Queirós**. Porto: Campos das Letras, 2000. (p.65-72).

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LOPES, M. I. V.; BORELLI, S. H.; RESENDE, V. R. **Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade**. São Paulo: Summus, 2002.

LOTMAN, Iuri. O problema do espaço artístico. In: **A estrutura do texto artístico**. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978. (p. 359-374).

LUKÁCS, Georg. Narrar e descrever, In: **Ensaio sobre literatura**. Tradução Giseh Vianna Konder. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. (p. 47-99).

MACHADO, Irene. A questão espaço-temporal em Bakhtin: cronotopo e exotopia. In: PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Org.) **Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010. (p. 203-234).

_____. **Narrativa e combinatória dos gêneros prosaicos. A textualização dialógica**. Itinerários. Araraquara, N° 12, 1998.

MACIEL, Maria Esther. **A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século. In: MORAES, Dênis de (Org.). **A sociedade midiaticizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

_____. **Dos meios às mediações – Comunicação, cultura e hegemonia.** Tradução de Ronild Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** São Paulo: Brasiliense, 2006.

MARTINS, R. **Pequena História da Imprensa Portuguesa.** Cadernos Inquérito, Série G – Crítica e História Literária, vol. XV. Lisboa: Editorial Inquérito, 1942. (p.36- 40).

MCFARLANE, Brian. Backgrounds, Issues, and a New Agenda. In: **Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation.** Clarendon Press, Oxford University Press: Oxford, 1996. (p. 1-30)

MCLUHAN, Marshal. **Os meios de Comunicação como extensões do homem.** Tradução de São Paulo: Cultrix, 2005.

MENDONÇA, Aniceta de. **O Primo Basílio, romance exemplar do realismo queirosiano.** Revista de Letras. Assis-SP: v.14. 1972. (p.72-85).

_____. **Da descrição aos objetos: personagens nos romances de Eça de Queirós.** Revista de Letras. Assis-SP: v.19, 1977. (p.9-38).

MEYER, Marlyse. Segunda fase do romance-folhetim (1851-1871) -Rocamboles, “a ilíada de realejo”. In: **Folhetim: uma história.** São Paulo: Cia das Letras, 1996. (p. 85-106)

_____. Voláteis e versáteis: de variedades e folhetins se fez a chronica. In: **As mil faces de um herói canalha e outros ensaios.** Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998. (p. 109-196).

MOREIRA, Lúcia Correia Marques de Miranda. **Narrativas literárias e narrativas. Audiovisuais.** In: Suely Fadul Villibor Flory (org.) São Paulo: Arte & Ciência, 2005. Disponível em: http://www.unimar.br/publicacoes/n_01.pdf. Acesso em 20 de maio de 2012.

NERY, Antonio Augusto. **Eduardo Lourenço e a atemporalidade de Eça de Queirós.** Revista Letras, Curitiba, n. 90, jul./dez. 2014. Editora UFPR. (p. 165-179).

NUNES, Benedito. **O Tempo na narrativa.** São Paulo: Ática, 1988

_____. Tempo. In: **Palavras da Crítica. Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura.** Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PATERNOSTRO, Vera Íris. **O texto na TV - Manual de Telejornalismo.** São Paulo: Brasiliense, 1987. (p. 07-15).

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999. (p. 08-25)

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: CAMARGO, Luís (Org.). **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: SENAC São Paulo e Itaú Cultural, 2003. (p. 15-35).

PERROT, Michelle (org). **História da vida privada: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra**, vol 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

QUEIRÓS, Eça. **O Primo Basílio**. 18. ed. São Paulo: Ática, 1997.

_____; ORTIGÃO, Ramalho. **As Farpas – Crônica Mensal da Política das Letras e dos Costumes**. (Março 1872). Disponível em: <http://catalogo.bnportugal.pt/ipac20/ipac.jsp?session pdf> Acesso em 14 de abril de 2015.

_____. **As Farpas – Crônica Mensal da Política das Letras e dos Costumes**. (Setembro a outubro, 1872). Disponível em: <http://catalogo.bnportugal.pt/ipac20/ipac.jsp?session pdf> Acesso em 14 de abril de 2015.

REIMÃO, Sandra. **Leitores e telespectadores - algumas observações gerais sobre adaptações da literatura pra a televisão**. **Leitura: Teoria e Prática**. Campinas- SP: Editora da Unicamp, 1999.

_____. **Livros e televisão: correlações**. São Paulo: Ateliê, 2004.

REIS, Carlos. O Realismo e o Naturalismo: ideologia, temática, estratégias. In: REIS, Carlos. (Direção). **História da literatura portuguesa: o Realismo e o Naturalismo**. Lisboa: Alfa: 2001. v.5. (p. 15-25).

_____. **Eça de Queirós e a estética do pormenor**. In: Congresso de Estudos Queirosianos. IV Encontro Internacional de Queirosianos, v.1, Coimbra, 2000. Actas; Coimbra: Almedina; Instituto de Língua e Literatura Portuguesas/ Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2002. (p. 13-30).

_____. **Eça de Queirós em formato da Globo**. Revista Letras de Hoje, v.47. 2012. (p. 365-371).

_____; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988

RICOUER, Paul. **Tempo e narrativa** (tomo 1). Tradução Constança Marcondes Cesar. Campinas-SP: Papyrus, 1994. (p. 85-131).

RIBEIRO, José Alcides. **Correia Mercantil: gêneros jornalísticos, literários e muito mais...** Revista USP, São Paulo, v. 65. (mar- maio de 2005). Disponível em: http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S010399892005000200014&script=sci_arttext. Acesso em: 20 de janeiro de 2012.

SADLIER, Darlene J: Introduction: A short History of film melodrama. In: **Latin American Melodrama: Passion, Pathos, and Entertainment**. Illinois: University of Illinois, 2009. (p. 10-25).

SALLES, Mauro. A televisão no Brasil e no mundo pequeno estudo a título de prefácio. In: ALMEIDA, C. J. M. de; FALCÃO, A.; MACEDO, C.; (Org.) **TV ao vivo: depoimentos**. São Paulo: Brasiliense, 1988. (p.11-15).

SANTANA, Maria Helena. Crônica, crítica de costumes e sátira social. In: REIS, Carlos. (Direção). **História da literatura portuguesa: o Realismo e o Naturalismo**. Lisboa: Alfa: 2001. v.5. (p. 127 -154).

SANTO AGOSTINHO. **Coleção Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

SANTOS, Luís Alberto Brandão. **Espaços literários e suas expansões**. Revista Aletria. UFMG, v.15. Jan-Jun. 2007. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_15/ale15_lab.pdf Acesso em 20/10/2013.

_____, OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Espaço e literatura: Sujeito, tempo e espaços ficcionais: introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SARAIVA. José Antonio. Eça de Queiroz. In: SARAIVA, José Antonio. **História da literatura portuguesa**. 7. ed. Porto: Porto Editora, 1974. (p. 957-987).

SAUBOURAUD, Frédéric. **La adaptación: el cine necesita historias**. Barcelona: Paidós, 2010.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** Tradução de Milton Camargo Mota. São Paulo – SP. Edições Loyola, 2002.

SIMÃO, João Gaspar. **Eça de Queirós. Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. (Volume I).

SOBRAL, Filomena A. **Diálogos entre literatura e cinema: adaptação cinematográfica de narrativas queirosianas** (2010). Universidade Católica Portuguesa – Escola Superior de Educação Viseu/ Escola de Artes – centro de Investigação e Tecnologia das Artes – Citar. <http://repositorio.ipv.pt/bitstream/10400.19/498/1/Di%C3%A1logos%20entre%20literatura%20e%20cinema.pdf>

_____. **Adaptação de Os Maias na Televisão brasileira e portuguesa - Abordagem comparativa**. Revista Alceu - Revista de comunicação, cultura e política v.12, nº 23. Julho/Dezembro de 2011. (p. 20–33)

SOETHE, Paulo Astor. **Espaço Literário, Percepção e Perspectiva**. Revista Aletria. UFMG, v.15. Jan-Jun. 2007. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/1398/1496> Acesso em 20/10/2013.

SOUZA, Jorge Pedro. **Um inovador no jornalismo português oitocentista – Eduardo Coelho e o *Diário de Notícias***. Universidade Fernando Pessoa e Centro de Investigação Media & Jornalismo. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-pedro-um-inovador-no-jornalismo-portugues-oitocentista.pdf> . Acesso em: 15 dez. 2011.

_____. **Uma história do jornalismo em Portugal até ao 25 de abril de 1974**. Universidade Fernando Pessoa e Centro de Investigação Media & Jornalismo. Disponível em: <http://bocc.ufp.pt/pag/sousa-jorge-pedro-uma-historia-do-jornalismo-1974.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2011.

_____. **A teorização do jornalismo em Portugal até 1974**. Universidade Fernando Pessoa e Centro de Investigação Media & Jornalismo. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-teorizacao-do-jornalismo-1974.pdf> Acesso em: 15 dez.2011.

STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Editora Ática, 2000.

_____. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas, SP: Ed. Papyrus, 2003

_____. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. Revista: Ilha do desterro – Florianópolis - SC, nº 51. Julho/dezembro, 2006. (p.19-53)

_____. **A literatura através do cinema. Realismo, magia e a arte da adaptação**. Tradução de Marie-Anne Kremer e Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte; Editora UFMG, 2008.

SUSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1987. (p. 89-143).

TENGARRINHA, J. **História da imprensa periódica portuguesa**. Lisboa: Portugalíia, 1966.

TESCHE Adayr. Gênero e regime escópico na ficção seriada televisual. In: DUARTE, Elizabeth Bastos, Castro Maria Lilia Dias de (orgs). **Televisão: entre mercado e a academia**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006. (p. 73-89).

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Tradução de Wagner Oliveira Brandão. Petrópolis- RJ: Vozes, 2001.

VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7ª ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas-SP: Papyrus, 2011.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et. al.(org.) **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: SENAC, Instituto Itaú Cultural, 2003.

WAJNMAN, Solange; JARDIM, Silvia Cristina. **Moda, campo não hermenêutico e materialidade da comunicação: por uma abordagem transversal em moda.** Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte - São Paulo – v.3, nº 3 dez. 2010 – Dossiê. (p.200-226).

WAJNMAN, Solange e MARINHO, Maria Gabriela S.M.C. **Minisséries históricas e comunicação por objetos. Notas sobre os figurinos e cenários de “Primo Basílio” e “Os Maias”.** Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação - ANIMUS - Revista Interamericana de Comunicação Midiática, V.10. nº 20, 2011. (p.102-119)

WAJNMAN, Solange e RODRIGUES, Mariana Christina de Faria Tavares. **A construção material da midiatização: estudo dos procedimentos técnico-expressivos das minisséries Primo Basílio e Os Maias.** Revista Famecos- Mídia, Cultura e Tecnologia. V. 19. nº 2. 2012. (p 496-510).

ANEXO A

Ficha técnica da produção fílmica - *PRIMO BASÍLIO*– 2007

Elenco:

Luísa - Débora Falabela
 Basílio - Fábio Assunção
 Jorge - Reynaldo Gianecchini
 Juliana - Glória Pires
 Sebastião - Guilherme Fontes
 Leonor - Simone Spoladore
 Joana - Zezeh Barbosa
 Túlio - Murilo Grossi
 Tia Vitória - Laura Cardoso
 Castro - Gracindo Júnior
 Policial - Anselmo Vasconcellos
 Amigo de Basílio - Nilton Bicudo
 Médico - Léo Wainer
 Vizinhas de Luísa - Ana Lúcia Torre e Maria Angélica
 Dona Rosa - Gláucia Rodrigues
 Atriz da Novela - Mabel Cezar
 Ator da Novela - Jorge Luiz Cardoso
 Dona Carmem - Beatriz Napolitani
 Moça Bela do Teatro 1 - Renata Kuplidowski
 Moça Bela do Teatro 2 - Bianca Bertolaccini
 Mulher de Túlio - Gisela Marques
 Hebe Camargo – A própria
 Ivon Curi – O próprio

Equipe Técnica:

Direção: Daniel Filho
 Produção: Daniel Filho
 Roteiro: Euclides Marinho
 Direção de Montagem: Diana Vasconcellos, ABC
 Direção de Fotografia/Cinegrafista: Nonato Estrela, ABC
 Distribuição: Buena Vista International
 Roteiro: Euclides Marinho, com colaboração de Rafael Dragaud, baseado em adaptação de Daniel Filho e Euclides Marinho de romance de Eça de Queirós
 Música: Guto Graça Mello
 Direção de Arte: Marcos Flaksman
 Figurino: Marília Carneiro
 Maquiagem: Ana Van Steen
 Edição: Diana Vasconcellos
 Direção Assistente: Cris D'Amato
 Direção de Produção: Luiz Henrique Fonseca
 Assistente de Produção Executiva: Cláudia Bejarano
 Coordenação de Pós-Produção: Sylvia Ramos
 Operação de Câmera: Gilberto Otero, Daniel R. Duran

Produção de Elenco: Ciça Castello, Marcela Altberg
Abertura e Cartaz: Fernando Pimenta
1ª Assistente de Direção: Tatiana Fragoso
2ª Assistente de Direção: Anita Barbosa
3ª Assistente de Direção: Flávia Guimarães
Continuista: Patrícia Alencastro
Preparação Corporal: Márcia Rubim
Pesquisa: Antônio Venâncio, Cia da Memória
Coordenação de Dublês: Javier
Assistência de Produção: Clara Machado, Mariana Lima
Produção de Locação: Rob Darwin
Assistência de Locação: Paula Jardim
Platô: Johnny Catrolli
Assistência de Platô: Ricardo Lemos, Alex Moura
Coordenação de Arte: Renata Otomura
Cenografia: Ricardo Ferreira
Assistência de Cenografia: Andréa Renck
Decoração de Set: Ana Anet
Produção de Objetos: Luiz Costa
Assistência de Produção de Objetos: Ricardo Mello
Contra-Regra: Chiquinho Pires
Assistência de Contra-Regra: Rafael José
Desenho Gráfico: Pedro Franco
Pintura de Arte: Hideraldo Peniche
Cenotécnica: Henrique Souza, João Fernandes, Korda Longa Cenografia
Efeitos Especiais: Maurício Bevilacqua
Assistência de Efeitos Especiais Gerson
Assistência de Figurino: Rô Nascimento, Sílvia Carolino
Produção de Figurinos: Antônio Araújo

ANEXO B

Ficha técnica da produção televisiva - *O PRIMO BASÍLIO* (1988) – Relançada em DVD pela *Globo Marcas* em 2007.

Autoria: Gilberto Braga e Leonor Bassères

Direção: Daniel Filho

Período de exibição: 09/08/1988 – 02/09/1988

Horário: 22h30

Número de capítulos: 16

Elenco:

Alexandra Marzo – Mariana

Alexandre Zachia

André Valli – Ernesto Ledesma

Ângela Rabelo – Raimunda

Beth Goulart – Leopoldina

Carmem Silva

Cláudio Mamberti – João Noronha

Denise Fraga – Natália

Eduardo Lago – Arnaldo

Ênio Santos – Paula dos Móveis

Fábio Sabag – Castro

Fafy Siqueira – Tia de Jorge

Giulia Gam – Luísa

Guida Viana

Guilherme Leme – Pedro

Henriqueta Brieba – Rita

Hércules

Humberto Catalano – Gouveia

Ibanez Filho

Isaac Bardavid – Artur

Jorge Chaia

Jorge Napoleão

José de Abreu – Julião Zuzarte

José de Oliveira

Lafayette Galvão – Alves Coutinho

Lídia Mattos

Louise Cardoso – Joana

Ludoval Campos

Marcos Paulo – Basílio

Marga Abi Ramia

Maria Cristina Gatti

Maria Lucia Dahl – D. Jojó

Marília Pêra – Juliana

Marilu Bueno – Dona Felicidade

Mirian Tereza – Helena

Nica Bonfim

Norma Geraldty – Henriqueta
 Oswaldo Louzada – Cunha Rosado
 Ovídio Abreu
 Paulo Guarnieri – Fernando
 Pedro Paulo Rangel – Sebastião
 Peter Wooley
 Raul Gazolla – Cocheiro
 Renato Consorte – Vicente
 Salma Samyr
 Sérgio Viotti – Conselheiro Acácio
 Suzana Kruber
 Thaís Portinho
 Thelma Reston – Gertrudes
 Tina Ferreira
 Tônico Pereira – Mendonça
 Tony Ramos – Jorge
 Turíbio Ruiz
 Ursula Canto
 Vic Militello – Carvoeira
 Virgínia Lemos
 Walney Costa – Visconde Reynaldo
 Zilka Sallaberry – Vitória

Equipe técnica:

Produção: Daniel Filho
 Diretor assistente: José de Abreu
 Produção executiva: Flávio Nascimento
 Direção musical: Roger Henri
 Cenografia: Mário Monteiro
 Direção de fotografia: Edgar Moura
 Figurino: Beth Filipecki
 Produção de arte: Cristina Médicis
 Assistente de direção: Olívia Guimarães Castro e Edgar Moura Brasil
 Coordenação de produção: Marco Antônio Cortez
 Continuidade: Virgínia Flores
 Equipe de maquiagem: Eric Rzepecki, Terezinha Nunes, Vânia Menezes, Elenice Castro e Aída Bianca Nino
 Equipe de produção: Evaldo Lemos
 Produção de arte: Sandra Alvim
 Pesquisa de arte: Silvana Estrella
 Consultoria de cenografia e comportamento cênico: Antônio Casimiro
 Direção vocal-interpretativa: Glória Beutenmüller
 Direção corporal: Nelly Laport
 Direção das cenas interpretativas da ópera: Carlos Wilson
 Pesquisa musical para as cenas e ensaios: Gilberto Braga
 Produção musical: Sérgio Carvalho
 Equipe de cenografia: Alfredo Pereira, Cecília Castro e Juliana Carneiro
 Produção cenográfica: Douglas Araújo e Ivo Carneiro
 Coordenação de cenotécnica: Ricardo Destor e Pedro Felix

Figurinistas assistentes: Ronald Cunha, Eliane Silveira, Bel Carneiro e Carla de Souza
Supervisão de execução: Carlos Gil
Supervisão de guarda-roupa: Letícia Lins
Fiscal de guarda-roupa: Solange Maria P. Queiroz
Contrarregras: Willian Amaral, João B. da Silva, Sérgio Hélcio Moraes e Manoel Ortiz
Camareiros: Alice Araújo, Diva da Silva Libanio, Ilma Rosalina, Jairo Pereira, Jairo Santana, Neusa Bastos, Tonia Grecco e Wagner N. Lopes
Efeitos especiais: Alair Q. Castro e Eduardo Marinho
Multimídia e trucagem: Ricardo Nauemberg e Baita
Editor: Sérgio Louzada
Direção de pós-produção: Reynaldo Boury
Câmeras: Custódio Santos Ferreira e José de Oliveira
Operação de edição: Mariano Mendes, César R. Malveira, César Carvalho e Paulo Correia
Operadores de VT: Joel Francisco de Lima Filho e Cláudio Henrique de Almeida
Operador de áudio: Luiz Carlos de Mattos
Assistentes de iluminação: Marcelo Yamada e Nilzo Fernandes
Auxiliares de câmera: Joel Jorge da Costa, Tupaci de Freitas Martinhão, Valquir Pereira e Altino do Nascimento
Auxiliares de iluminação: Carlos Alberto Valim, Daniel S. Santos, Fernando Arruda, Francisco Gonçalves, Humberto C. Aguiar, Jailton Botelho, Jorge Carlos Oliveira, José Luiz Fernandes de Souza, Walmir Cardoso e Walmir Policarpo da Silva
Operadores de microfone: Ricardo Inácio dos Santos e Carlos Alberto Pimenta dos Reis
Operadores de grua: Moacir Estevão da Cunha e Marcos Alves da Cunha
Técnico de manutenção: Luís Carlos Abraão
Engenheiro de áudio: Romeu Quinto Junior
Sonoplastia: Adirson Vieira
Supervisor de operações: Abílio Páscoa
Coordenação de operações: Aluizio Augusto e Pedro Paulo Couto
Efeitos sonoros: Leonardo Da Vinci
Retrospectiva: Luiz Carlos Maciel
Narração: Daniel Filho
Produção executiva: Flávio Nascimento
Direção de produção: Ruy Mattos

ANEXO C

Letra da música - “*Apelo*” - Vinícius de Moraes

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

Intérpretes no filme: Dick Farney e Claudete Soares.