

DO LIVRO AO FILME: CONSIDERAÇÕES SOBRE A RECRIAÇÃO DE OBRAS LITERÁRIAS A PARTIR DE ALVES & CIA, DE EÇA DE QUEIROZ

FROM THE BOOK TO THE MOVIE: CONSIDERATIONS ON THE RECREATION OF LITERARY WORKS BASED ON EÇA DE QUEIROZ'S ALVES & CIA

Ionara Conceição Lemos Pinheiro 1
Maria Lucilena Gonzaga Costa Tavares 2

Resumo: A proposta desta pesquisa é trazer em suas páginas estudos comparados e considerações sobre a relação entre literatura e cinema. Ressalta, ainda, o intercâmbio de procedimentos entre essas duas formas de expressão, examina a maneira pela qual a linguagem nascente do cinema tomou de empréstimo à arte literária muitos elementos, e discute alguns dos conflitos mais frequentemente associados ao processo de recriação, que em geral desafia as noções estabelecidas de autoria e hierarquização de bens e produtos culturais. Em sentido particular, estes escritos têm a pretensão de oferecer subsídios teóricos sobre as recriações de textos literários para cinema e televisão e apresenta possibilidades de tratamento do tema que não se limitam à simples verificação da fidelidade ou infidelidade do filme ou minissérie ao texto literário. Sendo Eça de Queiroz um dos autores em Língua Portuguesa que mais teve obras recriadas em produções audiovisuais e um autor que, através de sua narrativa precisa, sempre procurou transformar o leitor em verdadeiro espectador de imagens, é possível dizer que sua arquitetura literária é uma verdadeira troca de recursos mutuamente fecunda entre a literatura, o cinema e a televisão.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Recriação. Estudos comparados. Eça de Queiroz.

Abstract: The purpose of this research is to include in its pages comparative studies and considerations on the relationship between literature and cinema. It also highlights the exchange of procedures between these two forms of expression, examines the way in which the nascent language of cinema borrowed many elements from literary art, and discusses some of the conflicts most often associated with the process of recreation, which generally challenges established notions of authorship and the hierarchization of cultural goods and products. In a particular sense, these writings are intended to offer theoretical support on the recreation of literary texts for film and television and present possibilities for dealing with the subject that are not limited to simply checking the fidelity or infidelity of the film or miniseries to the literary text. As Eça de Queiroz is one of the Portuguese-language authors who has had the most works recreated in audiovisual productions and an author who, through his precise narrative, has always sought to transform the reader into a true spectator of images, it is possible to say that his literary architecture is a truly mutually fruitful exchange of resources between literature, cinema and television.

Keywords: Literature. Cinema. Recreation. Comparative studies. Eça de Queiroz.

- 1 Graduada em Letras (pela UFPA), Especialista em Literatura e suas Interfaces (pela UEPA) e Mestre em Educação e Cultura (pela UFPA). Atualmente é professora na Educação Básica na rede estadual do Pará. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3881248435324218>. ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-8763-313X>. E-mail: prof.ionaralemos@gmail.com
- 2 Doutora em Estudos Literários (pela UFPA), Mestra em Estudos Literários (pela UFPA) e Especialista em Linguística do Texto - Descrição do Português (pela UFRJ). É Professora de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Pará (UFPA), com atividade docente na graduação e pós-graduação. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9432855899972772>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8718-0494>. E-mail: lucilenacosta@gmail.com

Introdução

A literatura é um sistema cultural amplo e pode estabelecer diversas relações com outras artes. Com isso, a diversidade dos meios de comunicação e a hibridação de linguagens exigem um leitor que não se prenda à letra e que esteja aberto à diversidade de suportes pelos quais a literatura circula, bem como às suas combinações com outras artes.

Dessa forma, a proposta deste estudo é observar as relações existentes entre a narrativa literária e a narrativa audiovisual do cinema e estudar a prosa queirosiana à luz das teorias que aproximam a obra literária como expressão da sociedade, propondo, assim, um trabalho fundamentado nos comportamentos das personagens estudadas e nos traços estilísticos percebidos no romance *Alves & Cia*, de Eça de Queiroz.

Metodologia

No que diz respeito à metodologia a ser adotada neste trabalho, vamos considerar a pesquisa bibliográfica como processo teórico-metodológico, pois esta se mostra como a fundamentação metodológica mais adequada para as perspectivas que este estudo projeta e no qual se destaca o levantamento bibliográfico de autores/as e obras que irão fundamentar teorias, orientar caminhos e apontar possibilidades nessa pesquisa.

A pesquisa bibliográfica é desenvolvida com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos. Embora em quase todos os estudos seja exigido algum tipo de trabalho dessa natureza, há pesquisas desenvolvidas exclusivamente a partir de fontes bibliográficas. Boa parte dos estudos exploratórios pode ser definida como pesquisas bibliográficas. As pesquisas sobre ideologias, bem como aquelas que se propõem à análise das diversas posições acerca de um problema, também costumam ser desenvolvidas quase exclusivamente mediante fontes bibliográficas (Gil, 2002, p. 44).

Nessa direção, o estudo se propõe a refletir e, se possível, compreender as seguintes questões: será possível um diálogo entre literatura e cinema? Por que recriar obras literárias? Por que a narrativa queirosiana é tão trabalhada no meio acadêmico e artístico?

A partir dos saberes construídos por meio do que foi desenvolvido nesse estudo, o artigo traz, ao final, observações sobre o filme *Amor & Cia.*, apontado aqui como uma recriação cinematográfica do livro *Alves & Cia.*, de Eça de Queiroz.

Literatura e cinema: um diálogo possível?

Ao se fazer uma comparação séria entre literatura e cinema, verifica-se a existência de diversidades e convergências entre as duas artes. De um lado está a natureza plural das duas linguagens, cada uma com suas peculiaridades; de outro, o denominador comum entre elas – *a forma narrativa*.

O ato de narrar é uma das mais antigas atividades do homem. Segundo Saraiva (2003), narrar é mostrar uma série de fatos ou acontecimentos vividos por personagens em determinado espaço e tempo. Todavia, narrar não é apenas enunciar. Para que uma narrativa exista de fato, dois elementos são essenciais: a presença do emissor e do receptor do relato.

Diante de um texto narrativo – seja ele literário ou fílmico –, esses dois elementos desenvolvem competências peculiares: o emissor, movido por alguma intencionalidade, transmite a sua experiência única a um receptor, o qual dá forma, por meio de outras situações ou experiências, à ação que mobilizará o produtor da narrativa.

Diante de um texto narrativo, qualquer que seja sua linguagem, o receptor empírico desenvolve uma competência particular que lhe permite aderir as regras de um jogo, competência que tem a qualidade intrínseca dos textos narrativos por base (Saraiva, 2003, p. 11).

Dessa forma, entende-se que o ato de produzir uma narrativa depende do compartilhamento entre narrador e destinatário, e das concepções sobre o ato de narrar e sobre o universo projetado por essa narrativa.

Antes de prosseguir, faz-se necessário ressaltar a existência de elementos que aproximam e diferenciam as duas artes. Segundo Aguiar

Narrativa literária e filme cinematográfico são artes de ação, eis seu ponto em comum. Parte de um processo imaginário de fabulação que, como produto humano, lhes e terreno de operação ou alicerce. A diferença entre um e outro está na articulação temporal de suas sequências para o receptor (Aguiar, 2003, p. 122).

Dentre os pontos de convergência entre elas, podemos citar o *ato comunicativo* sobre o qual se fundamentam as narrativas literária e a fílmica. Há ainda a *artificialidade* e a *ficcionalidade* que expõem a natureza comum às duas narrativas. Tanto o livro quanto o filme buscam meios de estabelecer uma relação com o receptor a fim de conquistar a sua crença e fazê-lo aderir ao que Robert Stam (1981) chama de “pacto ficcional”. Introduzido pelas particularidades do discurso (literário ou fílmico), o receptor acaba aderindo a esse pacto ficcional, e não apenas aceita a narrativa como verdadeira, como também passa a compartilhar das ideias do narrador.

A utilização desses fundamentos da narratividade (narrador, espaço, tempo, personagens, ficcionalidade, artificialidade) revela a natureza comum entre as narrativas fílmica e literária. Entretanto, há outros elementos utilizados por ambas de maneira particular, que demonstram as singularidades de cada uma.

A narrativa literária se fundamenta no código verbal e nos signos linguísticos, além das figuras de linguagem e, por meio desses elementos, procura construir imagens visuais, táteis e auditivas que atuam sobre a sensibilidade do leitor-receptor. Esse processo de construção de imagens, por meio dos elementos citados, é o ponto de partida da narrativa literária que busca *narrar para mostrar*.

Em contrapartida, a narrativa fílmica se vale dos signos icônicos (visuais e auditivos), os quais adquirem a propriedade das palavras. Dessa forma, o processo de apreensão do relato se realiza por meio da decodificação da imagem em palavras. A narrativa fílmica, então, *mostra para narrar* e recorre, secundariamente, aos signos linguísticos.

Diante dessas diversidades e convergências, é necessário perceber a intertextualidade estabelecida entre os códigos verbal e visual, e a interação existente entre eles. Escrita e imagem não são independentes ou mesmo excludentes. Basta lembrar que a primeira serve de explicação da segunda, e esta de ilustração para a primeira.

Assim, a imagem é, para o cinema, o ponto de partida, enquanto, para a literatura, é o ponto de chegada, o que permite afirmar que o conhecimento dos recursos de expressão de ambas as formas de narrativa permite melhor compreender a especificidade de cada uma delas (Saraiva, 2003, p. 26).

Das reflexões sobre esse encontro de linguagens, ficam duas ideias fundamentais:

- a) não há uma hierarquia que diferencie, em importância, os dois sistemas de comunicação e de expressão;
- b) quando bem produzidos, a relação estabelecida entre textos verbais e visuais é de complementaridade.

Reprodução X Recriação

Há muito que a relação entre a literatura e o cinema fomenta discussões dentro e fora do meio acadêmico. Na maior parte delas, os estudiosos da área de Letras defendem a ideia de que o texto literário, ao passar pelo processo de transposição cinematográfica, sofre um processo de empobrecimento que acaba esgotando todas as suas potencialidades. Por outro lado, existem os que defendem a necessidade de tornar acessível à “massa” esses bens culturais antes restritos à elite, o que constitui a transposição cinematográfica em um meio de democratização e politização.

Desse modo, surgem duas posturas antagônicas no que concerne às relações entre literatura e cinema: uma fundamentada no conceito de *reprodução* e outra que se baseia no princípio da *transformação*.

O primeiro paradigma, que será a partir desse ponto referido como *reprodução* ou *adaptação*, vê a transposição cinematográfica do objeto literário como uma *tradução literal* de uma intenção textual. Desse modo, a função do realizador da obra cinematográfica é fazer a equivalência entre aquilo que filma e o livro que leu, como se uma transposição fílmica fosse capaz de esgotar todas as potencialidades de um texto.

A principal objeção que pode ser feita a uma postura como esta é a de que o texto literário é dotado de ambiguidade e indefinição e, por isso, não permite que se faça dele uma leitura verdadeira ou única. Pelo contrário, mesmo os textos mais assumidamente realistas, onde se encontra uma abundância de pormenores, não conseguem evitar a existência de pontos de indeterminação, os quais só conseguem ser ultrapassados pela concretização que a(s) leitura(s) possibilita(m).

O segundo paradigma, que a partir desse ponto será referido como *recriação* ou *transformação*, abandona as preocupações de reconstrução fiel do objeto literário e vê a transposição do texto ao cinema um processo que necessita da ação de um adaptador. Assim, ao *sujeito interpretante* é dado a possibilidade de recriar ou transformar aquilo que lê, reelaborando criticamente (ou mesmo subjetivamente) o texto.

De acordo com este paradigma, a relação que se estabelece entre a literatura e o cinema é uma relação do tipo dialógica em que o filme não se subjugava ao livro que o inspira buscando afirmar-se como uma cópia fiel deste, mas sim que haja entre ambos a geração de uma dinâmica produtora de significação estética.

Uma saída apaziguadora para o impasse pode ser tomada de empréstimo à uma teorização feita por Haroldo de Campos a respeito da tradução de textos. Nela, ele propõe que a tradução seja encarada como recriação. Além disso, o escritor afirma que para realizar uma tradução *recriativa*, o tradutor precisa antes submergir criticamente na obra a ser traduzida. Assim, além de ser um ato de recriação, a tradução é também uma leitura crítica da obra original.

A procura de alternativas a respeito da fidelidade abre espaço para se pensar nas reproduções como um processo dinâmico onde as distorções e os desvios entre os textos não são apenas uma repetição das relações de hierarquia e poder entre as duas artes (literatura e cinema), mas sim uma recriação das relações.

No ensaio em que fala sobre as adaptações de obras literárias para os meios de comunicação de massa, Randal Johnson (2003) questiona a insistência na fidelidade da adaptação cinematográfica e obra literária originária, afirmando que isso é irrelevante.

O problema – o estabelecimento de uma hierarquia normativa entre a literatura e o cinema, entre uma obra original e uma versão derivada, entre a autenticidade e o simulacro e, por extensão, entre a cultura de elite e a cultura de massa – baseia-se numa concepção, derivada da estética Kantiana, da inviolabilidade da obra literária e da especificidade estética. Daí uma insistência na ‘fidelidade’ da adaptação cinematográfica a obra literária originária. Essa atitude resulta em julgamentos superficiais que frequentemente valoriza a obra literária sobre a adaptação, e o mais das vezes sem uma reflexão mais profunda (Johnson, 2003, p.40).

Outro autor, Hélio Guimarães (2003), aponta as reproduções como:

[...] problemas irresolvidos da cultura contemporânea, em que as tradicionais hierarquizações entre as expressões artísticas e culturais são constantemente questionadas e em que os limites entre a alta e baixa cultura, cultura de massa e cultura erudita, originalidade e copia são constantemente redefinidos (Guimarães, 2003, p. 110).

Desse modo, as adaptações estabelecem uma zona de conflitos entre formas culturais diferentes e mostram a divergência e até mesmo o antagonismo das noções de qualidade cultural dos vários grupos que compõem a sociedade.

Na verdade, esse conflito entre literatura e cinema pode ser entendido como sintoma de outros tipos de relações sociais: a cultura de elite (erudita) e a cultura de massa (popular). Julga-se que o cinema esteja associado ao vulgo, ao público popular e, por isso, produz apenas obras de baixa qualidade. Por outro lado, a literatura estaria associada a um público seletivo e erudito, e os livros teriam um valor cultural sempre superior aos filmes. Essa visão não corresponde à realidade, já que há livros e filmes de todos os padrões de qualidade. Está introduzida aí uma visão restrita e preconceituosa do livro e também do filme.

Horkheimer, Adorno e o conceito de arte massificada

A interferência dos meios de comunicação de massa no cotidiano das pessoas é muito discutida. De um lado, há quem afirme que o receptor de informações, isto é, o indivíduo comum, tem a capacidade e a autonomia de escolher e interpretar tudo aquilo que a mídia oferece; de outro lado, estudiosos veem na mídia uma manipuladora incontrolável.

Integrante da Escola de Frankfurt, o filósofo alemão Theodor W. Adorno dedicou um amplo esforço à investigação do tema e foi adepto de uma visão, por assim dizer, mais “pessimista” sobre o assunto.

Ao lado de Horkheimer, Adorno cunhou a expressão “indústria cultural” no livro *Dialética da Esclarecimento*, de 1947, no qual fazem um diagnóstico da estabilidade social e cultural das sociedades burguesas contemporâneas. Segundo eles, *indústria cultural* é o nome genérico que se dá ao conjunto de empresas e instituições cuja principal atividade econômica é a *produção de cultura*, com fins comerciais e lucrativos. Nesse sistema de produção cultural encaixam-se a TV, o rádio, o cinema, revistas, jornais e entretenimento em geral, que são elaborados com o objetivo de aumentar o consumo, modificar hábitos, além de ter a capacidade, em alguns casos, de atingir a sociedade como um todo.

A teoria da sociedade de massa, iniciada por Adorno e Horkheimer, procura indicar o potencial dos meios de comunicação de massa usado pelas elites para persuadir, manipular e explorar o povo de modo mais sistemático e difuso. Aqueles que controlam as instituições de poder adulam o gosto da massa para controlá-la. Isso é consequência das tecnologias de comunicação aparecidas no século XX. Com a ajuda tecnológica, a cultura de massa se desenvolveu a ponto de ofuscar os outros tipos de culturas anteriores e alternativas a ela.

Antes de existir cinema, rádio e TV, falava-se em *cultura popular* em oposição à cultura erudita das classes aristocráticas; em *cultura nacional* – componentes da identidade de um povo; em *cultura clássica* – conjunto historicamente definido de valores estéticos e morais; e em um número de culturas que, juntas e interagindo, formavam as diversas identidades das populações.

Entretanto, a chegada da *cultura de massa* acaba submetendo as outras culturas a um projeto comum e homogêneo. Por ser produto de uma indústria de alto porte (internacional ou, até mesmo, global), essa cultura produzida pelos diversos meios então surgentes estava sempre ligada à força econômica do capital industrial e financeiro. Para melhor servir a esse capital, a *massificação cultural* recorreu à repressão aos demais modelos de cultura, de forma que os valores apreciados passassem a ser apenas os compartilhados pela massa. Com isso, a cultura popular – produzida fora de contextos mercantis – foi um dos objetos dessa repressão, devido a ser anterior e também alternativa à cultura de massa.

Assim, a grande modificação produzida pela cultura de massa foi transformar os indivíduos em consumidores, os quais imaginam-se iguais e livres (de acordo com a lógica iluminista) para consumir tudo aquilo que desejarem.

O que se estabelece é um grande sistema em que as pessoas são constantemente enganadas em relação àquilo de que necessitam. Os produtos fornecidos pelos meios de comunicação de massa passam a ideia de que as necessidades que eles satisfazem são legítimas, próprias dos seres humanos como seres livres, que podem exercer seu poder de escolha, quando, na verdade, todas as opções são sempre pensadas a partir de um princípio que torna todas as alternativas idênticas, pois todas acabam sendo meramente mais uma oportunidade de exercer o poder de compra (Freitas, 2003, p.18).

A partir dessa transformação, pode haver o *popular* - produto de expressão genuína da cultura popular - que não seja *popularizado*, ou seja, que não venda bem, na indústria cultural, e o popularizado que não seja popular, ou seja, vende bem, mas é de origem elitista.

Desde 1947, quando Adorno iniciou seus estudos sobre o fenômeno de massificação da arte, até os dias de hoje, os recursos tecnológicos multiplicaram-se. Até a metade do século XX, havia apenas sistemas de rádio e a máquina hollywoodiana de cinema. Atualmente, além da TV, existem as transmissões via-satélite, a telefonia móvel e a informática com seus recursos de rede que tornaram ainda mais complexas as relações entre público e mídia.

Apesar dos tempos serem outros, a análise crítica de Adorno permanece intacta. Seu pensamento ressalta a importância de se enxergar o caráter sistêmico da indústria cultural. Ele não procura, contudo, dividir a questão entre os pessimistas – que acreditam não haver saída contra a massificação cultural – e os otimistas – os quais desprezam o poder dos veículos de comunicação de massa. Sua obra busca analisar e criticar não o meio em si, mas a forma como é utilizado.

Por que recriar obras literárias?

Dentre os meios que o progresso científico nos legou, o cinema representa, de forma privilegiada, o resultado de um casamento profícuo entre arte e técnica. Com o passar do tempo, o cinema não só acabou por adquirir estatuto de arte, como se desenvolveu a partir de linhas marcadamente narrativas. Sobre esse aspecto, vale ressaltar que, por definição, o narrativo é extracinetográfico, pois se refere tanto ao teatro, ao romance, quanto à conversa cotidiana: os sistemas de narração foram elaborados fora do cinema. Desse modo, há pelo menos três fortes razões para o cinema ter-se enveredado pela narratividade.

O simples fato de mostrar, de representar um objeto de maneira a possibilitar o seu reconhecimento é um ato de ostentação que traz a intenção de se dizer algo a seu respeito. Além do mais, qualquer objeto é um discurso em si, uma vez que, mesmo antes de sua reprodução, já veicula para a sociedade uma série de valores. Desse modo, qualquer figuração, qualquer representação chama a narração, mesmo embrionária, pelo peso do sistema social ao qual o representado pertence e por sua ostentação.

Por outro lado, a imagem em movimento está em constante transformação e ao mostrar a passagem de um estado da coisa representada para outro, exige tempo, como ocorre, aliás, a qualquer história, que, na realidade, corresponde ao encaminhamento de um estado inicial a um estado terminal, esquematizando-se por meio de uma série de transformações.

Assim é que o próprio cinema puro ou experimental conserva sempre algo de narrativo e para que um filme seja plenamente não narrativo, seria preciso que ele fosse não representativo, isto é, que não se possa perceber relações de tempo, de sucessão, de causa ou de consequência entre os planos ou os elementos.

A terceira razão que levaria o cinema a empenhar-se em desenvolver suas capacidades de narração estaria apoiada, segundo os estudiosos da área, na preocupação em ser reconhecido como arte. Superar a condição de “espetáculo vil”, de “atração de feira”, exigia que o cinema se colocasse sob os auspícios das “artes nobres”, que eram, na passagem do século XIX para o século

XX, o teatro e o romance.

Por sua capacidade de apresentar a imagem em movimento, obedecendo, inclusive, às linhas de perspectiva que a pintura renascentista nos habituou a considerar como forma natural de percepção dos objetos – o cinema, como nenhuma outra forma de expressão – alcançou o efeito da impressão de realidade, fazendo com que as imagens projetadas na tela se assemelhassem de forma quase perfeita ao espetáculo oferecido aos nossos sentidos pelo mundo real. A verossimilhança que o romance realista tanto perseguiu e esforçou-se por sugerir por meio de palavras e recursos artificiosos, como a ocultação do narrador, o cinema agora expunha ao espectador em imagens convincentes. Para Robert Stam,

[...] a arte cinematográfica tornou-se o catalisador das aspirações miméticas abandonadas pelas demais artes. A popularidade inicial do cinema deveu-se à sua impressão de realidade, a sua fonte de poder, e simultaneamente, a seu defeito congênito. [...] O cinema herdava o ilusionismo abandonado pela pintura impressionista, combatido por Jarry e os simbolistas no teatro e minado por Proust, Joyce e Woolf no romance (Stam, 1981, p.69).

Optando pela modalidade narrativa, o cinema roubou da literatura parte significativa da tarefa de contar histórias, tornando-se, de início, um fiel substituto do folhetim romântico. E, apesar de experimentações mais ousadas, como a “Avant-Garde” francesa dos anos de 1920, ou o surrealismo cinematográfico, que buscaram fugir dessa linha, a narratividade continua a ser o traço hegemônico da cinematografia.

Cabe, a seguir, uma indagação sobre a viabilidade de recriar em filme um romance escrito no século XIX. Será possível – e fará parte das intenções do diretor – preservar, no filme, os elementos de um romance, em especial seu caráter literário?

A adaptação de uma obra literária já consagrada para o cinema pode decorrer por diversas razões. Uma delas são as peculiaridades existentes, hoje, na formação do público leitor, em razão do distanciamento do leitor atual em relação às obras clássicas das literaturas nacionais. Tal fato não escapou a Randal Johnson (2003), pesquisador de cinema, que considera a *motivação comercial* – no caso, o conhecimento prévio sobre a existência de um público que procurará o filme como substituto do livro – um fator decisivo para se realizar a adaptação.

Enquanto mercadoria, o filme se revelou um produto altamente lucrativo, por despertar o interesse de um público cada vez mais numeroso, ávido por uma história envolvente.

A produção em larga escala começou na Europa, na primeira década do século 20, mas, com as dificuldades que surgiram em consequência da Primeira Guerra Mundial, o fluxo de produção mudou para os Estados Unidos. Nascia Hollywood, ‘fábrica de sonhos’, polo cinematográfico encravado na Califórnia, costa oeste do país. Uma indústria que, desde seu início, se pretendeu universal (Butcher, 2005, p.10).

No rastro do filão do lucro, Hollywood rapidamente se tornou a cidade das ilusões e encontrou na literatura uma fonte quase inesgotável de narrativas consagradas, ligadas aos mais diversos momentos e circunstâncias da trajetória humana — sobretudo romances e novelas — cujos enredos têm sustentado o sucesso de inúmeras produções em relação ao grande público, e, em alguns casos, recebido o reconhecimento da própria crítica.

Por outro lado, adaptar para o cinema ou para a televisão – meios reconhecidamente ligados à cultura de massa – obras de autores como Shakespeare, Flaubert, Eça de Queiroz, Machado de Assis, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, para citar apenas alguns nomes de relevo no panorama universal e nacional, equivale a trazer para as mídias o prestígio da grande arte ou, no dizer de alguns, tornar a arte erudita acessível ao grande público.

A adaptação de obras literárias para o cinema e, posteriormente, para a televisão — meios que privilegiam a linha narrativa — não tem sido feita sem conflitos. Sendo os meios de comunicação encarados em geral apenas como indústria, muitos veem esse processo como um

mecanismo de facilitação para o grande público, em detrimento da qualidade propriamente estética da obra original. Outros defendem que, nesse caso, são sempre os meios que saem perdendo, apoiados na justificativa de que, pela diferença de linguagens, essas adaptações resultam sempre em empreendimentos insatisfatórios.

Do ponto de vista industrial e comercial, o cinema passou a conviver e competir com a televisão, o home vídeo e o vídeo game. Do ponto de vista artístico, o ato de filmar perdeu seu caráter quase sagrado com o surgimento de câmeras digitais portáteis, que facilitaram e multiplicaram as possibilidades de se fazer filmes (Butcher, 2005, p. 9).

De qualquer forma, a própria indústria cinematográfica considera que seus maiores sucessos derivaram de romances – o que é perfeitamente razoável. O filme, seja em forma de rolo, seja em forma de roteiro ou script, está perfeitamente entrelaçado com a forma do livro.

Autores e cineastas apenas precisam ficar atentos para não fazer de uma adaptação uma cilada.

Do livro ao filme: observações sobre a recriação de *Alves & cia*, de Eça de Queiroz

Depois de tudo o que foi discutido até aqui, é possível afirmar que o processo de recriação não se esgota na transposição de um texto literário para um outro veículo. Na verdade, ele pode gerar várias referências a outros textos formando, assim, um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores históricos, sociais e culturais.

Um exemplo desse complexo processo é a recriação de *Alves & Cia.*, do escritor português Eça de Queiroz. A novela escrita em 1883, e publicada postumamente pelo filho do autor em 1925, raramente é mencionada quando se comenta a produção literária de Eça. Entretanto, o filme *Amor & Cia.*, dirigido por Helvécio Ratton, junto com *Central do Brasil*, de Walter Salles, ajudou a fazer do ano de 1998 o ano de consolidação da chamada “retomada” do cinema brasileiro, movimento esse que teve seu início em 1995, com os filmes *O Quatrilho*, de Fábio Barreto, e *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil*, de Carla Camurati.

Em *Alves & Cia.*, Eça de Queiroz aborda mais uma vez o problema do adultério, mas, dessa vez, “do ponto de vista do marido” e com um foco puramente individual, apesar de narrado em 3ª pessoa. Uma postura completamente oposta à de um outro romance bem mais conhecido do escritor – *O Primo Basílio* –, no qual aborda o mesmo tema de maneira bem mais contundente, criticando a educação da mulher portuguesa perante os moldes de organização do casamento nacional. Dosando humor e ironia, o livro – pertencente à segunda fase da produção do escritor português – revela o drama do burlasco e covarde Alves, marido ultrajado em sua honra, mas que levado pelo egoísmo, volta a se reconciliar com a esposa adúltera e a fazer as pazes com o sócio que tanto contribui para que a firma de ambos prospere.

A comunicação do leitor com o texto é imediata, sem entraves, por isso o dialogismo se estabelece desde a primeira linha do livro, por meio de uma linguagem direta.

Quase visionário, já que não conheceu o cinema em seu tempo, Eça tece intuitivamente personagens e situações extremamente cinematográficas, transparentes em suas ações e psicologia.

Tamanha é a universalidade das emoções do triângulo amoroso desse livro que sua trama pôde ser transposta de Portugal para o Brasil do século XIX no filme *Amor & Cia.*, de Helvécio Ratton. Todo o trabalho do diretor e do roteirista Carlos Alberto Ratton residiu em transformar em diálogos os intensos pensamentos dos três protagonistas, Godofredo Alves (Marco Nanini), sua mulher, Ludovina (Patrícia Pillar), e o sócio e melhor amigo, Machado (Alexandre Borges).

Sempre com os olhos voltados para a vidraça, sentiu que por trás dele o choro brando tinha parado. Mas ela [Ludovina] não respondeu. Godofredo esperou ainda uma súplica, um grito

de amizade, uma palavra de arrependimento; mas só a ouviu assoar-se. Então, tornou-se cruel:

- Em minha casa – continuou, sempre voltado para a janela, com uma voz mordente que a devia queimar – não quero prostitutas. Pode levar tudo... Tudo o que é seu, leve-o. Mas rua! (Queiroz, 2001, p. 9).

Mesmo sendo uma recriação da obra de Eça, o filme de Helvécio Ratton procurou manter a essência do livro. Não está se falando aqui em “fidelidade” à obra literária, mas sim da preocupação em conservar traços marcantes do tão conhecido estilo queirosiano como o descritivismo, a crítica e a ironia.

Esse descritivismo, traduzido para as telas por meio do percurso lento das câmeras nos momentos de tensão, age no livro e no filme como um elemento de contenção, dando trabalho à imaginação do leitor/espectador para completar as lacunas. Acompanha-se, em largas pinceladas, o flagrante de Alves na mulher, de mãos dadas com Machado em sua própria sala, a fuga do sócio e a expulsão de Ludovina para a casa do pai, o Sr. Neto (Rogério Cardoso).

Na figura desse pai, que no filme é mais delineada que no livro, concentra-se a crítica ao modelo social da época. Acima da sensibilidade moral, Neto procura Alves antes de tudo para arrancar-lhe uma pensão que lhe permita sustentar a filha devolvida a seus cuidados.

- Mas, enfim, de que quer o senhor que ela viva? Eu não tenho para a vestir nem para a calçar...

Godofredo parou logo no seu lúgubre passeio. Esperava aquilo, estava preparado [...]:

- Enquanto sua filha estiver em casa de seu pai e se portar bem, tem trinta mil-réis por mês.

A calva de Neto iluminou-se. Pareceu subitamente satisfeito; toda a sua cólera desapareceu (Queiroz, 2001, p. 17).

Livro e filme depositam seu centro dramático na possibilidade de realização de um duelo entre os sócios. É nesse momento que as duas obras se distanciam: enquanto o livro sustenta o tom de *ironia*, que permite um risinho no canto da boca diante das hesitações das personagens, especialmente de Alves, o centro da história; o filme segue o caminho da *comicidade* e transforma o enredo em uma *comédia de costumes*.

Para ilustrar essa afirmação, pode-se apontar a inclusão do personagem Asprício (Nelson Dantas) pelo roteirista. No filme, ele é um farmacêutico que atende Alves logo após o flagrante. Ao ser questionado por Alves sobre qual a melhor forma de realizar um duelo a fim de “retomar a sua honra ofendida”, Asprício discute as peculiaridades da situação e horroriza Alves com os detalhes. Depois de recomendar que a distância entre os dois oponentes seja de dois passos, “porque a dois passos ninguém erra”¹, o farmacêutico tece considerações sobre a escolha das armas e os efeitos dos ferimentos dizendo que “com espada, há sempre risco de gangrena. À bala, o sujeito fica cego ou idiota”. A riqueza dos detalhes e a interpretação tanto de Nelson Dantas quanto de Marco Nanini fazem dessa uma das cenas mais cômicas do filme.

É desnecessário dizer que o tom que conduz a narrativa do livro e do filme não permite uma solução assim levada às últimas consequências. O medo da maledicência, a vontade de conservar a lucrativa firma de exportação em que os rivais são sócios e, finalmente, a falta terrível que Alves sente da mulher abrem as portas para uma saída negociada.

Tudo resolvido – disse [Medeiros] ao entrar. Atrás dele vinha o Carvalho, que confirmou:

Está tudo decidido. Godofredo olhava para eles, pálido, a tremer de nervoso.

Não te bates – disse Medeiros, pondo o castiçal sobre a mesa. Que te disse eu logo? – exclamou Carvalho, radiante. – Tudo

1 Amor & Cia. Direção de Helvécio Ratton. São Paulo: Riofilme, 1998.

tinha de ficar na mesma. Era o bom senso (Queiroz, 2001, p. 37).

A conclusão do filme trabalha com o princípio da *intertextualidade*, ao pedir emprestado o clima de outro clássico da literatura, *Dom Casmurro*, tomando apenas o cuidado de evitar o tom de amargura dessa obra.

Na cena final, batiza-se um bebê a quem o escritor português optou por fazer apenas uma menção, deixando-o de lado sem decifrar a história. Já o filme detalha mais esse fato, fazendo da existência dessa criança motivo de tensão entre Alves e Ludovina nos momentos que antecedem o final da história.

Apesar dos mais de cem anos que os separam, livro e filme dialogam de maneira harmoniosa e formam, assim, uma parceria que pode transformar os espectadores do filme em leitores desse texto curto e saboroso de um dos maiores escritores da língua portuguesa.

Considerações possíveis até aqui

O caminho que leva uma obra literária até as telas de cinema nem sempre é fácil. Leitores e espectadores não imaginam os tropeços que um e outro artista – em suas respectivas áreas – precisam tomar para que o resultado de uma adaptação fique razoavelmente bom. O que é sempre um enigma. A dobradinha pode funcionar perfeitamente ou estragar tudo de vez – livros, filmes, roteiros etc.

Dessa forma, este artigo procurou fazer considerações sobre a prosa queirosiana, bem como estabelecer um diálogo crítico entre obras de duas diferentes linguagens – a cinematográfica e a literária – demonstrando que é possível a realização de leituras intertextuais de uma mesma obra, e que é necessário discutir o tema a fim de enriquecer a visão do leitor contemporâneo.

Mas um diálogo entre literatura e cinema seria possível? Antes de tudo, é preciso mostrar os pontos de aproximação e de distanciamento entre as duas linguagens – literária e cinematográfica – para se chegar a duas reflexões fundamentais para o andamento do trabalho: a de que não há uma hierarquia entre os dois sistemas de comunicação e de expressão; e a de que, quando bem produzidos, a relação estabelecida entre textos verbais e visuais é de complementaridade.

Christopher Orr, um dos principais críticos aos discursos da fidelidade que dominam os estudos das relações do filme ou do programa de TV com a fonte literária, propõe aplicar a noção de *intertextualidade* ao estudo das adaptações. Orr rejeita a noção do texto como “uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico”, subsumida nos argumentos em torno da fidelidade, em favor da visão do texto como “espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original”. A formulação de Orr baseia-se numa concepção do texto assim sintetizada por Roland Barthes: “um texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura (Guimarães, 2003, p. 95).

Assim, foram apresentados e definidos no texto os conceitos de *adaptação* e *recriação* de obras literárias, para que fossem utilizados como termos fundamentais na elaboração das reflexões deste livro.

Foram expostas, também, as históricas discussões acerca dos dois termos, e foi possível entender que o termo adaptação é sinônimo de “fidelidade” e o termo recriação significa interpretação livre e, dessa forma, mais condizente ao trabalho com a arte.

A procura de alternativas ao discurso da fidelidade abre espaço para se pensar nas adaptações como um processo dinâmico em que as distorções, os deslocamentos, as descontinuidades e os desvios entre os textos não são apenas uma repetição

das relações de hierarquia e poder estabelecidas entre a instituição literatura e a instituição TV, mas em si mesmo uma recriação dessas relações de poder, prestígio e influência (Guimarães, 2003, p. 95).

Seguindo nas reflexões sobre a arquitetura literária de Eça de Queiroz, o livro aborda a obra de arte massificada à luz da Teoria do Esclarecimento elaborada por Theodor Adorno e Max Horkheimer, integrantes da Escola de Frankfurt. Os dois filósofos cunharam a expressão “indústria cultural” e, a partir desse princípio, discorreram sobre o seu caráter sistêmico.

O pensamento de Adorno procura analisar e criticar os meios de comunicação de massa e a sua interferência na sociedade descrita por ele como “sociedade de consumo”, além da forma como são utilizados. Seguindo a discussão sobre a obra de arte massificada, o livro descreve os motivos que levaram o cinema – arte de massa – a enveredar-se pelos caminhos da literatura, e aponta a motivação comercial como o principal deles. Além disso, traz observações sobre o filme *Amor & Cia.*, apontada aqui como uma recriação cinematográfica do livro *Alves & Cia.*, de Eça de Queiroz.

É possível afirmar também que literatura e cinema se inscrevem numa perspectiva dialógica em que os gêneros não se repelem, pelo contrário, aproximam-se, e ajudam a ampliar as possibilidades de leituras mais significativas. Todavia, ler criticamente implica transpor barreiras de condicionamentos, inclusive aquelas geradas por ideologias ou mesmo por preconceitos culturais.

Aos diversos níveis de hierarquia de poder correspondem diferentes formas de produção cultural. A sequência da cadeia torna explícita a ideologia implícita na estrutura social e em certas manifestações culturais (Johnson, 2003, p. 51).

Pesa sobre o leitor de hoje séculos de cultura literária, mas também o legado de décadas de arte cinematográfica. Não há como negar a existência de nenhuma das duas artes. Na verdade, é necessário entender que inexistente uma hierarquia a qual possa distinguir, em importância, esses dois sistemas de comunicação e de expressão. A nova concepção de leitor e leitura exige uma postura metodológica interdisciplinar, ou seja, uma interação efetiva das várias modalidades discursivas.

É muito mais produtivo, quando se considera a relação entre literatura e cinema, pensar na adaptação como quer Robert Stam, como uma forma de dialogismo intertextual; ou como quer James Naremore, que vê a adaptação como parte de uma teoria geral da repetição, já que as narrativas são de fato repetidas de diversas maneiras e meios artísticos ou culturais distintos (Johnson, 2003, p. 44).

Ao produzir leituras dialógicas entre filmes e obras literárias, pretende-se ampliar o conceito de leitura, redimensionar a função do sujeito leitor e dinamizar as formas de aquisição dos conhecimentos. Não se trata mais de acumular conhecimentos estanques, mas construí-los por meio de relações interdisciplinares, estabelecendo complementaridades e tecendo redes mais complexas de significação.

Se a arte de ler está em crise e se os seus métodos precisam ser revistos, é necessário tentar encontrar novos caminhos de validação da leitura.

Referências

AGUIAR, Flavio. Literatura, cinema e televisão. In: PELLEGRINI, Tânia. *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Ed. Senac, 2003.

AMOR & Cia. Direção de Helvécio Ratton. São Paulo: Riofilme, 1998.

- BUTCHER, Pedro. **Cinema Brasileiro Hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005.
- FREITAS, Verlaine. **Adorno & a arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa – 4ª. ed.** - São Paulo: Atlas, 2002.
- GUIMARÃES, Hélio. O romance do Século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias. *In: PELLEGRINI, Tânia et al. Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Ed. Senac, 2003.
- JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. *In: PELLEGRINI, Tânia et al. Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Ed. Senac, 2003.
- PINHEIRO, Ionara Coneição Lemos. **A Arquitetura Literária de Eça de Queiroz**. Curitiba: Editora Appris, 2024.
- QUEIROZ, Eça de. **Alves & Cia**. São Paulo: Ediouro, 2001.
- SARAIVA, J. **Narrativas Verbais e Visuais**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- STAM, Robert. **O Espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. Tradução de José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

Recebido em 19 de maio de 2024.

Aceito em 11 de agosto de 2024.