

INTERTEXTUALIDADE E TRADIÇÃO EM UMA PERSPECTIVA COMPARADA: O PRIMO BASÍLIO E SUAS ADAPTAÇÕES PARA AUDIOVISUAL

INTERTEXTUALIDADE AND TRADITION IN A COMPARATIVE PERSPECTIVE: O PRIMO BASILIO AND YOUR ADAPTATION FOR AUDIOVISUAL

Carlos Alberto Correia ¹

Márcia Gomes Marques ²

RESUMO: Quando nos créditos de uma obra audiovisual encontra-se o verbete adaptação, a priori, parece tratar de uma afirmação sem maiores discussões. Porém o processo não é tão simplório como aparenta, pois as adaptações literárias coabitam um universo próprio, sendo assim, por mais que pareça igual é algo totalmente diferente. Este artigo tem como finalidade discutir a adaptação de obras literárias para outras linguagens. Para tal, lançar-se-á mão da análise de diferentes adaptações para o audiovisual de um clássico da literatura portuguesa “O primo Basílio”. As versões audiovisuais das obras literárias constituem uma nova produção que mantém relações, em maior ou menor grau, com o original. As produções em análise são a minissérie global (1988), e o filme dirigido por Daniel Filho (2007). Vê-se que através do diálogo que se estabelece entre a cultura da palavra e aquela da imagem, toda adaptação deve necessariamente transformar o texto do qual faz parte, uma vez que se utiliza de signos e códigos diferentes em sua feitura, perpassando por um processo de releitura e resignificação. Um dos focos a serem discutidos por esse trabalho é até que ponto essas resignificações se fazem presente? É nesse sentido que este artigo buscará discutir, em termos gerais, as relações dialógicas e intertextuais que se manifestam entre a literatura e o processo de adaptação na obra de Eça de Queirós, perpassando por conceitos como: intertextualidade, dialogismo, antropofagia e literatura comparada.

PALAVRAS-CHAVES: Adaptação; Audiovisual; O primo Basílio; Literatura Comparada; Intertextualidade.

ABSTRACT : When the credits of an audiovisual adaptation is the entry adjustment, at first, it seems it is a claim without further discussion. But the process is not simple as it appears, because the literary adaptations has its own universe, so how much it seems like it is something totally different. This article aims to discuss the adaptation of literary works into other languages. To do this, launch will hand the analysis of different adjustments to the audio of a classic of Portuguese literature "O primo Basilio". Audiovisual versions of literary adaptations are a new production that's relations to a greater or lesser extent, with the original. The productions n question are the global series (1988), and the film directed by Daniel Filho (2007). It is seen that through the dialogue established between the culture of that word and image, any adjustment must necessarily change the text of which is a part, since it uses different signs and codes in its making, bypassing a process Replay and reframing. One of the points to be discussed by this work is to what extent these significations to do this? That is why this article will try to discuss in general terms, the dialogic and intertextual relations that arise between literature and the process of adaptation of “O primo Basílio” Eça de Queirós, addressing through concepts such as intertextuality, dialogism, cannibalism, and comparative literature.

KEY WORDS: Adaptation; Audiovisual; O primo Basilio; Comparative Literature, Intertextuality

Carlos Alberto Correia

Márcia Gomes Marques

Por conseguinte, toda arte consiste em efetuar essa conversão da maneira mais simples e mais eficaz: Não se trata de implantar a visão – que já existe- que não está voltada para o que deve e não enxerga onde seria necessário, mas de fazer com que se volte e enxergue.³(

Introdução

A linguagem literária é uma arte que trabalha essencialmente com recursos da imaginação, pois depende principalmente do potencial de seu autor, na elaboração de sua narrativa, de seus personagens, de suas ações e tramas. O leitor com sua capacidade de conectar-se a esse universo criativo acrescenta-lhe de maneira particular o seu mundo, e assim, ao ler, comunga desta linguagem, participando assim, com suas próprias experiências deste rico universo. O cinema, por sua vez, transforma palavras em imagens, partindo da visão de um roteirista e de um diretor, mantém uma atmosfera mágica que se aproxima da literatura, por meio de um jogo, concretizado por linguagens, que seduz e envolve seu espectador. E é esse jogo estabelecido pelas linguagens: cinematográfica e literária, que se artigo se deterá. Para tal, lançaremos como corpus base deste estudo, o romance: *O primo Basílio* (1878) de Eça de Queirós e suas adaptações brasileiras homônimas para o audiovisual, sendo uma minissérie global (1988), e um filme (2007).

A adaptação televisiva foi executada por Gilberto Braga e Leonor Basséres, com a produção de Daniel Filho. A minissérie global estreou em agosto de 1988, sendo exibida em 16 capítulos de terças às sextas-feiras, 22h. Porém, este estudo se dará a partir de um relançamento em DVDs da minissérie pela Globo marcas, em 2007.

Outro suporte a ser estudado é o filme dirigido por Daniel Filho, lançado em agosto de 2007, sendo distribuído pela Buena Vista distribuidora, com a duração de 104 minutos, que também narra a história de uma jovem que, na ausência do marido, estabelece um envolvimento amoroso com o seu primo. O enredo fílmico desenvolve-se em 1958, os recém-casados Jorge (Reynaldo Gianecchini) e Luísa (Deborah Falabella) circulam nos mais finos eventos da sociedade paulistana. Ele é um engenheiro contratado para trabalhar nas obras de construção da nova capital brasileira, Brasília; por isso, afastar-se-á de seu lar. Luísa, uma jovem frágil e carente, logo sente falta da companhia do marido e acaba engatando um caso com o sedutor Basílio (Fábio Assunção), um primo que estava morando na Europa e com quem havia vivido um romance no passado. Os problemas começam quando sua empregada, Juliana (Gloria Pires), toma posse de um bilhete direcionado a Basílio. Aos poucos, a invejosa funcionária transforma a vida de Luísa num verdadeiro tormento.

A ligação entre esses mecanismos de comunicação: Literatura, Cinema e Televisão, se alimenta também dos vínculos com antigas estruturas comunicativas. A integração interartes se mantém desde a invenção do folhetim romanesco, que com sua linguagem mais acessível, temas vibrantes e suspensões para nutrir expectativas, veio a influenciar a arte do cinema e da televisão. Portanto, não é de se admirar que essas linguagens (escrita e audiovisual) se bifurquem, somem, para assim, propiciar vida a personagens de papel. Esse sopro de vida surge das transformações que ocorrem no texto base de criação, no caso o roteiro, que mediado pelo olhar do diretor e somado a encenação dos atores faz surgir personagens vivas que antes somente habitavam o papel. Com base nisso, vê-se que a arte de narrar histórias presente na oralidade e na escrita dos povos, passou a integrar a gênese cinematográfica quanto à audiovisual dos programas de televisão, correlacionando cinema, produções televisivas e literatura, através do processo de adaptação de obras literárias para o meio audiovisual.

A relação entre literatura e cinema sob a ótica da adaptação de obras literárias, sugere a transcodificação, ou seja, a transformação da palavra literária em imagem cinematográfica através da transposição de um código ao outro. Por este processo se faz necessário entender que a linguagem cinematográfica articula o roteiro como matéria literária imbuída de imagens, que por sua vez, povoa o universo audiovisual. A literatura amparada pela livre criação, tanto pelo leitor como pelo escritor, utiliza-se de símbolos mentais que proporcionam a transformação do texto escrito em imagem, e essa transcodificação busca dar uma nova posição ao conteúdo expresso. Martinely Joly em *Introdução a análise da imagem*, 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 co-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).

Eneida Maria de Souza, em *Crítica Cult* (2002) afirma que “a ampliação das categorias de texto, de narrativas e da própria literatura é um procedimento comum a linguagem operacional das ciências humanas, incluindo-se a teoria literária” (Souza, 2002, p.111). A ligação entre cinema e linguagem escrita está no fato do primeiro poder através da imagem atingir grande expressão e, com isso, alcançar um alto nível de significação e transformar estas imagens em discursos fílmicos, transformando-se assim em discurso poético. Em *A memória das coisas* (2004), Maria Esther Maciel confirma a afirmação:

Além disto, valorizou as noções de fotogenia e ritmo, 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 seqüencialidade 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)

Contemplando a relação de diálogos entre diferentes suportes, os atos de criar e de enunciar geram novas formas expressivas, possibilitando a criação de novos produtos. Seguindo os conceitos da cultura midiática, a qual se apropria de vários mecanismos de expressivos, a enunciação em um produto pode proporcionar-lhe novo corpo e forma. É o caso dos textos analisados, que partem de uma matriz – o livro – e a partir de sua forma de enunciação e de criação reelaboram, adaptado-a a outros suportes, no caso o audiovisual, transformando-a em um novo produto. Portanto, como obras independentes, e com linguagens específicas, a obra literária e sua adaptação audiovisual, percorrem caminhos que apenas convergem no sentido geral denominado “espírito da obra”. Via Christopher Orr, Balogh afirma que: “uma adaptação fílmica é um produto de sua própria cultura em um dado momento da História na qual é produzida, e também, da visão de um autor/ diretor sobre aquilo que vê em sua época”.

Explorando o entrelaçamento entre essas três obras que compõe o corpus do trabalho, avaliar-se-á os suportes dentro dos quais cada texto se insere e suas específicas linguagens e interconexões, apontando e discutindo os pontos divergentes e convergentes apresentados entre os textos mencionados.

Uma leitura comparada – O Balaio de Basílios

Com o intuito de estabelecer uma leitura pelo prisma do comparatismo, o artigo apresentado se valerá a priori de conceitos e propostas de Leyla Perroné-Moisés em seu texto: *Literatura Comparada, Intertexto e Antropofagia*, inserido no livro: *Flores da escrivainha*, publicado em 1990. . A autora inicia sua escrita com a seguinte afirmação: “Qualquer estudo que incida sobre as relações entre duas ou mais literaturas nacionais pertence ao âmbito da literatura comparada.” (PERRONE-MOISÉS, p, 91, 1990). A frase da estudiosa revela-nos a amplitude dos estudos abarcados pela literatura comparada. Porém, para estruturar minha análise valho-me de outra frase que compõe a abertura de seu texto: “Essas relações podem ser estudadas sob vários enfoques: relações entre obra e obra; entre autor e autor; entre movimento e movimento; estudo de um tema ou personagem em várias literaturas” (Ibid, p. 91, 1990).

A partir da perspectiva estabelecida por Moisés, podemos articular vários estudos que encampe o comparatismo, pois se pode perceber a infinidade de possibilidades apontadas pela autora. A fim de fortalecer essa perspectiva, lanço mão das palavras de Tânia Franco Carvalhal, presentes em seu livro: *O próprio e o alheio*, (2003), no qual a autora afirma que a pesquisa comparatista, “articulando-se com várias teorias, tem fornecido instrumental teórico e metodológico para análises de questões interliterárias, interdiscursivas e interdisciplinares em diversos campos de investigação literária e cultural” (CARVALHAL, p.7, 2003).

É a partir da segunda frase proposta por Moisés e das palavras de Carvalhal que se desenvolve a articulação desse texto, fazendo uma aproximação das linguagens literárias e audiovisuais inseridas nas adaptações do clássico português: *O primo Basílio*. Para esse propósito será feito um recorte que versará as relações intertextuais, assim como o movimento de antropofagia e dos estudos comparados e a relação entre fidedignidade e originalidade. Ainda na esteira de Moisés, o que aproxima as “obras audiovisuais” em análise é sua origem, uma vez que ambos os textos audiovisuais devem-se ao aproveitamento da mídia, e, de ideias que estavam em outro mecanismo de comunicação, no caso dessas adaptações, sua origem vem de um romance português, lançado em 1878. Esse jogo de aproveitamento e trocas deve ser visto pela ótica da complementaridade, como aponta Moisés,

estudando relações entre diferentes literaturas nacionais, autores e obras, a literatura comparada não só admite, mas comprova que a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. Cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea. (PERRONE-MOISÉS, p.94, 1990).

Apesar de estarem inseridas em diferentes suportes, as adaptações homônimas *d'O Primo Basílio*, guardam em si afinidades complexas vindas das relações intertextuais. O termo intertextualidade remete imediatamente à sua etimologia: interposição intermediária, interação, entre; textualidade – qualidade daquilo que é relativo ao texto, que está num texto. Pressupõe-se, com base nessas informações, que a intertextualidade abarque a ideia de um ou vários textos que se colocam no meio de outros, interagindo, de alguma forma, entre si. Pressuposição que não deixa de estar correta, embora extremamente simplificada e incompleta. Para elucidar melhor esta questão lanço mão da concepção de intertextualidade de Carvalhal.

Em seu artigo, *Teorias em Literatura Comparada*, Tânia Franco Carvalhal afirma que “a intertextualidade aponta para a sociabilidade da escrita literária, cuja individualidade se afirma no cruzamento de escritas anteriores” (CARVALHAL, p.19, 2003). Um dado importante ressaltado

pelo texto de Carvalho é a contribuição que a intertextualidade promoveu aos estudos literários, já que, os estudos de literatura comparada modificaram as leituras dos modos de apropriação, alterando o entendimento da mobilidade contínua dos elementos literários e revertendo a compreensão das tradicionais noções de fontes e influência, levando assim, os estudos de literatura comparada para um amplo jogo de discursos intra e interculturais, e, intra e intertextuais, o que possibilita conexões com as mais variadas áreas de conhecimento. A possibilidade de mover-se entre várias áreas, apropriando-se de diversos métodos e teorias afins, proporcionou a literatura comparada uma atuação bem mais significativa, acentuando-se assim, sua caracterização interdisciplinar situada entre dois ou mais elementos explorando seus nexos e relações, mantendo sempre sua natureza mediadora.

Perrone-Moisés, também abarca em seu texto noções e conceitos de intertextualidade e dialogismo, teorias que surgiram na década de 1960. Essas vertentes são aplicáveis aos objetos em análise, pois os mesmos são compostos por vozes diversas, e, possuem extremas ligações inter e intra-textuais. Segundo Moisés, o objetivo da intertextualidade é examinar de que modo ocorre essa produção do novo texto, os processos de raptó, absorção e integração de elementos alheios na criação da obra nova.

Julia Kristeva (1966) concebe o termo intertextualidade como uma propriedade inerente ao texto literário que se “constrói como um mosaico de citações, como absorção e transformação de outro texto”. Portanto, o que antes era entendido como uma relação intersubjetiva passa a ser coletiva. Segundo palavras de Carvalho (2003), com a intertextualidade, “o texto ressalta sua natureza heterotextual, sendo penetrado de alteridades, constituído de outras palavras além das próprias”. Portanto, as linguagens: audiovisuais e escrita, tanto do romance, quanto das adaptações apesar de suas especificidades somam-se, integram-se, transformando-se em um verdadeiro balaio, um balaio de Basílios.

Carvalho amplia a discussão afirmando que “a intertextualidade é a responsável por recompor os fios internos de continuidade em seus prolongamentos e rupturas” (2003). Assim, ao afirmar o cruzamento com escritas anteriores, a individualidade de cada intertexto e suas memórias se firmam. Portanto ao se concretizar como adaptação, tanto a minissérie quanto o filme tornam-se produções totalmente independentes, configurando-se assim, como produtos novos, com novas significações e sentidos. Sobre este processo Perrone-Moisés via Kristeva e Bakhtin nos diz que “a literatura é como um sistema de trocas, onde a questão da propriedade, da originalidade se relativizam e a questão da verdade se torna impertinente “(PERRONE-MOISÉS, p.94, 1990).

A aproximação entre o corpus deste estudo e a teoria literária torna-se possível, pois com a prática interdisciplinar o discurso literário diluiu-se rompendo os limites dos campos disciplinares, transformando-se através de múltiplas inserções, desfazendo-se de pretensas singularidades que antes lhe era conferido. Essa modificação possibilitou a conexão entre os estudos culturais, os estudos literários e midiáticos. Eneida Maria de Souza aborda essa conexão em seu texto: O não-lugar da literatura, inserido no livro: *Crítica Cult* (2002), no qual a autora afirma que: "A cooperação entre arte, literatura e teoria, não implica o fim da teoria ou da arte, mas sua revitalização mútua: nem a idealização da estética, nem a supremacia da teoria" (SOUZA, p 84, 2002).

Em *o não lugar da literatura*, Souza visita Derrida, pontuando sua importante contribuição para os estudos comparados. Segundo Souza, Derrida proporciona a literatura uma importante contribuição ao considerar que sua função crítica é de não constituir-se um lugar especificamente literário, mas de deslocar todos os lugares teóricos e literários. Para tal o filósofo cria o "entre", espaço teórico relacional em que os conceitos são utilizados em relação. O que possibilita o raciocínio interdisciplinar, derrubando assim, conceitos antes cristalizados. No Brasil, Silviano Santiago além de concordar, amplia o termo proposto por Derrida. O brasileiro tratará do *entre-lugar do discurso latino-americano* (1972), no qual incorpora questões de dependência cultural. Para Santiago, "os textos das culturas hegemônicas não representariam valores absolutos e autoritários, mas estariam participando do diálogo crítico iniciado pela literatura dos países periféricos" (SOUZA, p.85). Para contribuir com essa percepção, Moisés via Kristeva em: *Literatura Comparada, Intertexto e Antropofagia*, afirma que:

as fontes deixam de interessar por elas mesmas, elas só se interessam para que possa se verificar como elas foram usadas, transformadas. As influências não se reduzem a um fenômeno simples de recepção passiva, mas são um confronto produtivo com o Outro. (KRISTEVA aput MOISES, p.94, 1990)

Silviano Santiago, em: *o entre-lugar do discurso latino – americano* (1972) propõe uma discussão a respeito das noções e implicações dos termos modelo e da cópia. Para Santiago, cópia se sobressai ao texto fonte. Para articular o seu discurso o autor combate a supremacia que alguns estudiosos atribuem ao texto "colonizador" afirmando que:

Tal discurso reduz a criação dos artistas latino-americanos a condição de parasita, uma obra que se nutre da outra sem nunca algo de próprio; uma obra cuja a vida é limitada e precária, aprisionada que se encontra pelo brilho e pelo prestígio da fonte, do chefe da escola. (SANTIAGO, p.18, 1972)

Aproximando essa perspectiva levantada por Santiago, temos também no campo das adaptações várias discussões que permeiam a questão da originalidade versus fidelidade, da livre adaptação ou de textos baseados.

Um texto audiovisual em análise abarca essa discussão. Uma vez que a minissérie homônima realizada em 1988, procurou propiciar em seu bojo um roteiro baseado em diálogos, por vezes, inteiros do próprio romance. Além das preocupações com cenário, o figurino, trilha sonora. Gilberto Braga, o adaptador da minissérie, em uma entrevista a Central Globo de Comunicação, confirma a intenção de fidelidade a obra de Queirós. O escritor afirma que “Em momento nenhum me detive para levar em conta que era uma história de 100 anos atrás e em outro país”. (Beline apud Braga, Central Globo de Comunicação, s.d. p. 10).

No contexto da crítica textual, a partir de leituras de teóricos da comunicação, tal como: Balogh, Pellegrini, Nagamini, Fiske, entendemos o vocábulo “baseado”, como um termo que explicita uma modernização narrativa que mantenha algum compromisso com a autoridade narrativa da obra em questão; e, “livre adaptação” como uma contemporização da estrutura narrativa sem responsabilidade com a fidelidade narrativo-literária da obra. Ao se falar em adaptação, certos termos são comuns, como deslocamento geográfico da trama, ou até mesmo cultural, e “contemporização” dos fatos, em muitos casos com intuito de aproximar a linguagem e a trama da sociedade atual. Em ambos os casos citados, incluímos as duas adaptações da obra homônima de Eça de Queirós, *O primo Basílio*.

Ao analisar os elementos propostos pela adaptação pode-se perceber que a linguagem audiovisual propicia a esse texto novas dimensões, tornando-o um novo produto, com novas simbólicas e significações. Via Barthes, Silviano pontua a existência de textos legíveis e escrevíveis. Por legíveis, Barthes entende os textos clássicos, que não podem ser reescritos. Por escrevíveis, o teórico atribui aos textos que despertam no leitor o fascínio e vontade de reescrevê-los, fazendo com que o leitor se aproprie da história, e construa e reconstrua de acordo com suas vivências. Portanto, as adaptações d’O primo Basílio, seriam assim, textos escrevíveis, tanto o texto escrito, quanto o audiovisual, pois se reformulam pela vivência e leituras de seus “consumidores”. Gilberto Braga pontua a semelhança e a contextualização da obra:

É surpreendente, mas acho parecidíssima com a nossa realidade. Aliás, sempre que o Visconde Reinaldo falava “abjeção de país”, eu pensava no Brasil de hoje, parecidíssimo nos preconceitos, na hipocrisia, na burrice, na inércia! (ibidem, Central Globo de Comunicação, s.d. p. 10)

Este fato é relevante, uma vez que, a obra escrita no século XIX desperta, ainda hoje, interesse em muitos leitores, chegando à prática de duas adaptações.

Carlos Alberto Correia
Márcia Gomes Marques

Neste texto, Santiago reafirma o lugar o discurso latino-americano como original, como único. E que através de relação antropofágica, da assimilação e devoração do outro, se liberta da dependência cultural do modelo da cultura dominante, tornando-se um novo produto, um produto independente. Essa relação pode ser estabelecida com as adaptações do Primo Basílio, pois, apesar do enredo, – matriz-, pertencer a um país que outrora fora colonizador, o textos audiovisuais em apreciação através de uma forte relação antropofágica, de apropriação do outro, o tornam estritamente um produto nacional. Por este prisma, retomo Leyla Perrone- Moisés, em sua afirmação:

Só a Antropofagia nos salva desses enganos e dessa má consciência, por assumir alegremente a escolha e a transformação do velho em novo, do alheio em próprio, por reconhecer que a originalidade nunca é mais do que uma questão de arranjo novo. (PERRONE-MOISÈS, p.98, 1990)

Desde a sua concepção, os textos audiovisuais organizados em diferentes suportes, absorveram de outras linguagens, elementos fundamentais para a sua consolidação como forma de expressão artística. Da literatura, veio a narrativa clássica; do teatro, a dramaturgia; da música, a sua porção lírica; da fotografia, os seus contornos formais; e da poesia, a sua vertente experimental. Comparando essa afirmação com o conceito oswaldiano de “*Antropofagia*”, podemos dizer que esses textos são antropofágicos em sua essência desse seu surgimento. Em seu texto: *Da razão antropofágica: Diálogo e diferença na cultura brasileira (1992)*, Haroldo de Campos, concebe uma afirmação que pode ser aproveitada e “digerida” por este artigo.

A antropofagia não envolve a submissão, mas uma transculturação, melhor ainda, uma transvalorização; uma visão crítica da história como função negativa, capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é “outro” merece ser negado. Vale dizer; merece ser comido, devorado. (CAMPOS, p.235, 1992)

A partir dessa afirmação de Campos, podemos estabelecer importantes conexões entre a antropofagia cultural (proposta por Oswald), e, o movimento de devoração da linguagem audiovisual. As conexões são estabelecidas, pois para os textos audiovisuais, a desconstrução e apropriação de outros textos não os tornam submissos ao texto fonte, uma vez que essas adaptações até contribuem para sua veiculação e ampliação de sua “matriz”. Porém vale lembrar que nesse processo de transposição as adaptações são textos independentes. Para elucidar esse questionamento, recorro ao próprio Haroldo de Campo, que em seu texto lança mão da expressão “bucha ruminante”.

Temos nessa metáfora, a concretização de uma transformação, ou seja, por se tratar de “órgão” que transforma as substâncias que alimentam o organismo em fonte de energia, esse

Carlos Alberto Correia
Márcia Gomes Marques

“bucho” é lido, neste artigo, como representações dos novos produtos que dialogam com outras artes, ou tem origens em outros meios de comunicação, mas que são completamente independentes em relação a suas matizes. A citação de Campos confirma esse posicionamento: “Todas as sugestões, depois de misturadas e trituradas, preparam-se para nova mastigação, complicado quimismo em que já não é possível distinguir o organismo assimilador das matérias assimiladas”. (CAMPOS, p.234, 1992).

Pode-se perceber que com a ampliação dos horizontes de estudo da literatura comparada houve um importante enriquecimento metodológico nessa área, possibilitando um estudo comparado de textos audiovisuais e escrito; é através da interdisciplinaridade que a literatura comparada se fortalece, pois tem-se a teoria, que não só abarca o fenômeno literário, mas também outras expressões culturais e as conexões interartes. Por isso, ao definir literatura comparada, C. S. Brown, dirá que ela “inclui o estudo de literatura além de fronteiras linguísticas e nacionais e qualquer estudo de literatura envolvendo, pelo menos, dois diferentes meios de expressão” (Brown apud Carvalhal, 39).

MINISSÉRIE E O FILME: CONEXÕES

Assim com nos romances (CANDIDO, 2007), as adaptações audiovisuais, tanto para o cinema quanto para televisão, ganham vida através do entrelaçamento entre personagens, ideias e enredo: os personagens encenam representam ideias, eles são concebidos a partir das ideias que levam consigo e apresentam aos seus telespectadores. São as ideias, a matéria da representação – os valores, os significados, os intuítos a visão de mundo, de sociedade e de indivíduo – que dão vida e mobilizam os personagens, os enredos e histórias. O cinema e a literatura compartilhem a mesma função, transmitir imagens através de palavras, porém ambos diferem nos processos de produção e recepção das histórias que revelam. Essa é uma questão que desperta opiniões contrastantes acerca dos olhares envolvidos em uma leitura cinematográfica de uma obra literária.

Estudos recentes advindos da teoria da comunicação constataam duas diferentes abordagens em relação à adaptação. Uma, com enfoque específico na obra, com intuito de preservar sua integridade original; e outra, que opta por adaptar de forma livre criando uma nova concepção sobre a obra, um novo olhar, uma nova expressão artística. É válido salientar que em ambos os caminhos escolhidos pelo cineasta o fator determinante para a abordagem audiovisual da obra literária estará diretamente relacionada ao olhar, ou à leitura que ele fizer dessa obra.

Em um texto literário temos a possibilidade de imaginar coisas que não estão nele, nossa imaginação está livre para criar ambientes e climas, enquanto o cinema não trabalha com a

possibilidade de indeterminação; mas sim, com a determinação de uma imagem que possibilita a reflexão através da identificação e associação com o cotidiano do próprio espectador; o cinema que comove e desperta sensações lúdicas. O requisito necessário para maior apreciação de livro e de sua adaptação para o cinema ou televisão, é ter consciência que estamos lidando com obras independentes que utilizam artifícios típicos e linguagens dos meios nos quais estão inseridos, para despertar sensações e atrair a empatia e a identificação do público com os universos apresentados.

A minissérie – O primo Basílio

Valendo-se da linguagem audiovisual, a minissérie global, lança mão para situar o telespectador no tempo e local de origem da narrativa à uma viagem a Lisboa do século XIX. Para tal, o diretor concebe uma abertura à minissérie que contempla uma vasta arquitetura desse período, incluindo assim: casarões de época, ruas com granito, e principalmente casas portuguesas, quintas, tudo somado a figurinos de época e ao fundo musical tipicamente português. Tal qual o livro, um dado importante para a trama também é ressaltado pela minissérie: a tensão entre Juliana e Luísa. A obra audiovisual encena a fala da empregada proposta no livro, que ilustra a disputa de classe, e a visão de Juliana como personificação da exploração do proletariado:

Tenho passado anos e anos a ralar-me! Para ganhar meia moeda por mês, estafo-me a trabalhar, de madrugada até à noite, enquanto a senhoria pânria! È que levanto me às seis horas da manhã – e logo engraxar, varrer, arrumar, labutar, e a senhora está muito regala em vale de lençóis, sem cuidado nem canseras. A senhora suja, suja, suja, quer ir ver quem lhe parece, e cá está a negra, com a pontada no coração, a matar-se com o ferro na mão! E a senhora, são tipóias, boas sedas, tudo o que lhe apetece – e a negra? A negra a esfalfar-se! (QUEIRÓS, 1997, p.268).

Em uma das reuniões na casa de Luísa, o chá de domingo, Juliana está a servir os convidados, uniformizada, com bandejas à mão, pronta para atender aos pedidos de seus patrões. A luta de classe é apontada como o motivo dessa tensão, o conflito entre o dominador e o dominado. Kellner, em seu livro: *A cultura da mídia: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*, afirma que “vemos a cultura da mídia como um terreno de disputa que reproduz em nível cultural os conflitos fundamentais da sociedade” (KELLNER, 2001).

Luísa é uma típica portuguesa do século XIX: adora leituras românticas, tocar piano, ir à ópera, receber visitas, a moça é uma boa anfitriã. Em uma dessas reuniões na casa do casal, reuniões praticadas com frequência, o primo de Jorge Ernestinho Ledesma, um escritor de peças

teatrais, explana sobre a sua nova peça - Honra e Paixão - na qual o adultério feminino é perdoado, e o autor deixa claro que esta é uma exigência do patrocinador da peça. Seu primo Jorge exalta-se afirmando que a moça deveria ser punida com a morte, não é aceitável que um membro da família escreva uma peça que absolva a adúltera. A linguagem cinematográfica nesta cena é denunciadora, pois ao fazer as afirmações Jorge tem destaque, a câmera registra sua fisionomia em close-up, expressando toda indignação com relação ao perdão. Em fração de segundos a câmera se volta, também em close up, para Luísa, que está atenta ao ponto de vista do marido em relação às mulheres adúlteras, um índice de que se um dia ela viesse a traí-lo, sua pena seria também a morte.

Mantendo a fidelidade ao texto original, a minissérie também relata a viagem de Jorge ao Alantejo. O jovem engenheiro vai trabalhar e deixa sua esposa em sua casa sozinha. Inesperadamente Luísa recebe em sua casa seu primo Basílio, que encantado com a jovem começa a relembrar seu passado, seu namoro, suas aventuras. A jovem reluta dizendo que está casada. As visitas a casa da prima são constante, o primo tenta seduzir a jovem de todas as maneiras: flores, bilhetes, lembranças, carícias, até que a jovem não resiste e se entrega ao rapaz, achando que ele realmente a amava. O motivo que a leva a se entregar a Basílio, de acordo com as reflexões de Eça, nem ela sabia. Uma mescla de falta do que fazer com a curiosidade “Mórbida” em ter um amante, mil vaidadezinhas inflamadas, certo desejo físico. Segundo o autor o drama em que se enreda é inexplicável para o próprio personagem, como se vê neste trecho:

E ela mesmo, por fim? Amava-o ela? Concentrou-se, interrogou-se... Imaginou casos, circunstâncias: se ela quisesse levar para longe, para França, iria? Não! Se por acaso enviuvasse, antevia alguma felicidade casando com ele? Não. Mas então! [...] e como uma pessoas que destapa um frasco muito tempo guardado, e se admira vendo o perfume evaporado ficou toda pasmada de encontrar o seu coração vazio (QUEIRÓS, op.cit., p. 157)

A minissérie global consegue recuperar e fazer transparecer a fraqueza de Luísa, através de discursos fílmicos e verbais.

O estilo concebido por Eça de Queirós em seu romance resgata a dimensão da prosa poética na “fotografia” meticulosa e lírica que faz de seus ambientes. É possível observar que a linguagem da minissérie se preocupa com os detalhes atribuídos a prosa do escritor, pois dá vida a imagens e cenas detalhada no livro. O tempo e o espaço são claramente percebidos pelos detalhes da descrição tanto na narrativa literária quanto na televisiva, a qual se utiliza de enfoques, como o close e a abertura de câmera que chamam o receptor a interagir através de suas projeções interpretativas, reavivando o espírito da narrativa queirosiana, com diálogos escassos, e no caso

da minissérie a excelente atuação dos atores e direção das cenas proporcionam a sensação de transformação das palavras em imagens. O trecho a seguir comprova essa afirmação, depois de ter se entregado ao primo, Luísa amanhece assim:

Ergue-se de um salto, passou rapidamente um roupão, veio levantar os transparentes da janela.... Que linda manhã! Era um daqueles dias do fim de agosto em que o estio faz uma pausa; há prematuramente, no calor e na luz, uma certa tranqüilidade outonal; o sol cai largo, resplandecente, mas pouso de leve, o ar não tem embaciado canicular, e o azul muito alto reluz com uma nitidez lavada; respira-se mais livremente, e já se não vê na gente que passa o abatimento mole da calma enfraquecedora (...) Foi ver-se ao espelho; achou pele mais clara, mais fresca, e um enternecimento úmido no olhar; seria verdade então o dizia Leopoldina, que “ não havia como uma maldadezinha para fazer a gente bonita” Tinha um amante, ela! (QUEIRÓS, p.179)

O trecho acima é perfeitamente executado na minissérie comprovando o excelente estilo do escritor, e o extraordinário trabalho da equipe técnica da minissérie. Portanto, temos na narrativa televisiva o detalhismo na descrição dos personagens e do espaço no desenrolar da ação. Como se pode observar na montagem dos cenários, na disposição e organização dos objetos, estabelecendo uma relação de interdependência entre narração e descrição que utilizam das minúcias de Eça como um complemento diegético da ação e que, na minissérie, é evidenciado pelos cortes e movimentos de câmera, enfocando os objetos que compõem os cenários, num jogo estático e ao mesmo tempo dinâmico, evidenciando sua simbologia através das aproximações e distanciamentos dos planos de filmagem, de acordo com a leitura do diretor acordo com a leitura do diretor.

A linguagem audiovisual teve outros momentos importantes na transposição da linguagem literária para a linguagem audiovisual. A personagem Basílio, com sua polpa e aparato, carrega consigo a verdadeira metáfora do janotismo e superficialidade. Essas características são absorvidas e reveladas pela linguagem audiovisual. Na minissérie cria-se metonímias que retratam o vazio da personagem, tem-se através da supervalorização dos sapatos de Basílio a concepção de sua superficialidade. Na linguagem literária esse recurso é registrado por essas descrições de Eça: “O verniz de seus sapatos resplandecia [...] estendendo sobre o tapete, comodamente, os seus sapatos de verniz (Eça, p.51, 1997); “fitou um momento os seus sapatos muito aguçados” (Eça, p.55, 1997).

Com o recurso de imagens, na minissérie, tem-se Basílio, na rua, em frente à casa de Luísa, dobrando o joelho direito e esfregando o sapato na perna esquerda da calça, e depois repetindo o gesto para o outro sapato. Trata-se, portanto, de recriação através de uma metonímia a metáfora literária, pois muda o gesto, mas permanece a ideia. Belline, afirma que outro achado

da transposição audiovisual fora o tratamento dado as cores na narrativa. Sabe-se que cores possibilita movimento e simbolizam passagens nas vidas das personagens. No caso desta adaptação, as cores têm uma importância na região de domínio de cada personagem. Ao iniciar a narrativa, Luísa tem cores claras e leves em seu figurino, representando leveza, tranquilidade e poder, porém com as modificações no enredo seu figurino perde a coloração, tornando inexpressivo, fraco e sem vida. Segundo, a autora:

No início, predomina um tipo de luz baseada em pintores da época, como Manet e Renoir, Enfatizam-se o rosa e o branco das roupas de Luísa, em contraste com o preto das roupas de Juliana. Com o gradativo fortalecimento de Juliana, seu figurino começa a receber mais cor, que vai desaparecendo das roupas de Luísa. (BELLINE, p.117).

O romance foi cuidadosamente “transposto” para a minissérie, permanecendo os diálogos intocados, somados à encenação, ou seja, à interpretação dos atores, à composição cenográfica e demais recursos expressivos. Portanto, a adaptação permite vislumbrar que a literatura não se exaure nas páginas do livro, ela vai além e pode ser transposta para vários veículos de comunicação. A transposição pode gerar uma cadeia bastante extensa de referências a outros textos, constituindo um fenômeno cultural, que dialoga entre as mais diferentes linguagens.

Filme: o primo Basílio

A narrativa fílmica inicia-se em um ambiente luxuoso, o Teatro de São Paulo, local freqüentado pela alta sociedade paulista, uma vez que a narrativa se passa em São Paulo, no ano de 1958. Além da alta sociedade paulistana estão presentes neste salão o casal Luisa e Jorge e o amigo da família Sebastião, todos a fim de prestigiar a ópera Fausto. Em um intervalo da ópera Luísa, ao regressar do banheiro, se depara com o seu primo Basílio, parente que esteve ausente por longo tempo e que retorna ao Brasil a trabalho. Ambos se cumprimentam, Luísa esclarece que está casada e o convida para visitá-la.

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, móveis. Esse é um recurso que se vale a adaptação audiovisual que está muito bem estruturado nos escritores realistas do século XIX. Tânia Pellegrini confirma essa posição, pois segundo a autora

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)

O filme mantém fidelidade à obra no tocante ao enredo, pois a trama central é mantida. Diante de qualquer discurso narrativo, pode-se falar em fábula, querendo referir-se a certa história contada, personagens, a uma sequência de acontecimentos que se sucederam num determinado lugar (ou lugares), num intervalo de tempo que pode ser maior ou menor. Além da fábula, aqui foi mantida também a trama, que se refere ao modo como tal história e tais personagens aparecem para o leitor/espectador por meio do texto, do filme. Segundo Xavier (2003), uma única história pode ser construída por meio de inúmeras tramas, com formas distintas de dispor os dados, de organizar o tempo, e é isso o que se dá nesse filme. Por esta miragem, Perrone-Moises via Tiniánov, aposta na convergência. A autora aponta o pensamento do russo afirmando que, sobre o determinado chão cultural pode ocorrer confluências, coincidências de temas e de soluções formais que nada tem a ver com as influências, mas com a existência de certas condições literárias e sociais em determinado momento histórico. Kellner (2001), nesta perspectiva, aponta que toda obra dialoga com o seu contexto histórico-social. Se a obra original assinala ideologias da época em que foi escrita, assim também será a adaptação, que dialogará com o seu período histórico, visões de mundo, discursos contra-hegemônicos.

De acordo com o enredo, o marido de Luísa precisa se ausentar de casa. Uma alternativa do diretor foi requisitar o jovem engenheiro para coordenar construção em Brasília, a futura capital brasileira. Este recurso é utilizado pelo roteirista para justificar a ausência de Jorge, que no livro viaja ao Alentejo. Para isso, o roteirista lança mão de um evento que realmente ocorreu no Brasil, a construção da nova capital brasileira. Esse recurso da narrativa aumenta a verossimilhança e contextualiza a obra.

No filme, as tramas secundárias do romance desaparecem, restando apenas a amiga adúltera de Luísa que passa a se chamar Leonor, e o amigo da família Sebastião. Leonor tem as mesmas características de Leopoldina, possui amantes, fuma, bebe, é difamada por “toda” São Paulo, sendo conhecida como “a maçaneta”. Sebastião é o amigo fiel de Jorge, que tenta encobrir as saídas de Luísa para que a mesma não seja mal vista. Ele é o ajudante, o personagem que auxilia a recuperar as provas do adultério e livrar-se de Juliana. Essas modificações, o enxugamento, ajudam a condensar a trama narrativa. A morte de Juliana, por exemplo, foi

modificada. No filme a empregada é morta por atropelamento, fato esse que colabora para atualização da história, enquanto no livro ela sofre um infarto.

A linguagem fílmica retoma um dos recursos utilizados pela minissérie: o olhar através dos espelhos. Em algumas cenas de Luísa com Basílio, o diretor lança mão de diálogos travados através de espelhos. O reflexo da protagonista está em primeiro plano enquanto ambos conversam. Esse recurso ilustra o caráter de Luísa, que quanto está com seu primo torna-se, por assim dizer, outra mulher. Outra atualização realizada no filme é o uso da televisão; ou seja, o que ocupava o tempo de Luísa não é mais o jornal impresso, e sim a televisão, que foi o meio de comunicação mais difundidos no século XX, período onde a trama se desenvolve. Na trama percebe-se o importante papel já desempenhado pelo meio de comunicação, pois Luísa fica horas em frente ao aparelho, indicando, assim, a influência da televisão na rotina da sociedade contemporânea.

No mais, o enredo fílmico segue a mesma trilha dos mecanismos anteriores. Com a ausência de Jorge, Luísa o trai. A empregada descobre, chantageia, vinga-se, depois Luísa recupera as cartas. Ambas morrem e Basílio não se importa com a morte da prima.

O filme em apreciação, tal como a minissérie, apesar da transposição de épocas, manteve a atmosfera lírica do romance de Eça. A abordagem de Daniel Filho propiciou ao filme uma cadência e um ritmo que comungam com o texto escrito. A forte carga de erotismo expressa na película também dialogou com o texto português. Isso foi possível porque algumas das alterações feitas se instalam no campo em que literatura e cinema se interceptam, encontram uma esfera comum de operações que pode ser descrita com as mesmas noções: por exemplo, as relações de semelhança entre imagem e palavra através da metáfora, ou, a sensações de causalidade e associação advinda das metonímias, as figuras de linguagem entrelaçando o poder exercido pela associação da palavra e da imagem. O diretor lançou mão de uma ótica diversa para o enredo fílmico, sem abrir mão da riqueza de detalhes e ritmo do romance português.

Considerações finais

Ancorado em T. S. Eliot, em seu texto: A tradição e o Talento individual, inseridos no livro: *Ensaio de Doutrina Crítica*, no qual o autor problematiza questões da crítica e da tradição, venho pontuar a importância da adaptação como veículo para a revitalização de narrativas que compõem nossa tradição. Em seu texto, Eliot afirma que a individualidade de cada escritor não é o mais importante em um texto, pois o que faz o texto se sobressair é a capacidade de se ver surgir em um nesse texto elementos que o conecte com outros escritos que compõe sua tradição.

Ao se referir a um texto de qualidade, Eliot conclui: “acharemos frequentemente que não só os melhores, mas os passos mais significativos de sua obra poderão ser aqueles onde os poetas mortos, seus antepassados, mais vigorosamente afirmam a sua imortalidade” (ELIOT, p.22, 1989). Ao se trazer essa discussão para o corpus do trabalho, pode-se ver que os textos adaptados reavivam e cultivam um discurso com a obra que lhe fora matriz. As adaptações procuraram resgatar a atmosfera lírica proposta pelo escritor português contemplando toda a tradição característica daquele texto e escritor.

Abordando uma nova visão sobre diálogo entre obras de diferentes períodos, mas que possuem ligações trago a discussão estabelecida, já em 1960 por Jorge Luís Borges, em seu texto: *Kafka e sus precursores*. Texto no qual, Borges estabelece ligações com diferentes escritores que antecederam Kafka e dialogavam com suas obras. O interessante é jogo e a relação estabelecida pelo argentino que pontua nessas precursões textos de diferentes nacionalidades. A questão que se instaura nesse diálogo, é como as adaptações audiovisuais criam, assim como o romance, ou escritor, seus precursores. Neste caso, temos uma linha de um filme, que dialoga com a minissérie, romance, outros escritos de Eça, perpassa por Flaubert, e ainda mantêm uma escala com outros textos tanto escritos que contribuíram para feitura do texto de Eça, sem mencionar os textos audiovisuais que contribuíram com as adaptações. Sobre essa perspectiva, Borges afirma que “El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepção Del pasado, como ha de modificar El futuro” (BORGES, 1960). Com essa citação podemos perceber como uma releitura de um clássico, como *O primo Basílio*, pode modificar a noção de passado e futuro.

Esta afirmação tem valia, pois o romance escrito pelo português em 1878 foi construído pela ótica realista naturalista, sendo então, um romance de tese. Eça através de seus escritos faz surgir um panorama da sociedade lisboeta do século XIX. A forma de arte praticada por José Maria Eça de Queirós corresponde ao que se denominou arte “engajada”, porque se voltou para a solução de problemas sociais, direcionada a transformar a sociedade de sua época. Segundo Carlos Reis, *O primo Basílio* é um romance de tese, pois:

“Nele circula tipos que reclamam uma representatividade social e cultural ajustada ao propósito crítico que inspirava ambos os romances: o conselheiro Acácio, D. Josefa Dias, Julião Zuzarte, Ernestinho Ledesma, Basílio de Brito representam comportamentos e mentalidade típicas que fazem de ambos romances repositórios muito sugestivos de cenários humanos que deveriam ser corrigidos.” (Reis, 2000, p.17)

Ana Belline em: *Roteiro de Leitura: O primo Basílio de Eça de Queirós*, problematiza como essa obra datada pode servir como trama para outros veículos de comunicação? A estudiosa ao responder este questionamento, afirma que o equilíbrio entre o histórico e o atual faz com que a obra de Eça, atinja grande repercussão, pois apesar de se ler *O primo Basílio* como uma fiel crônica de costumes do fim do século XIX, também pode ser ler este enredo na atualidade da temática abordada por Queirós, que se aproxima e se renova com os mais variados públicos leitores. Um outro aspecto levantada por Belline é o equilíbrio entre o local e o universal. Por local, Belline entende a temática especificamente portuguesa proposta pelo livro, como a típica paisagem, tanto geográfica, quanto humana. Já por Universal, a autora afirma ser a obra artística que pode ser realizada ou compreendida em qualquer outro país. Segundo a autora (1997), “*O primo Basílio*, apesar de intensamente português, possui uma história que poderia ter ocorrido em qualquer outra parte do mundo ocidental” (BELLINE, p. 84, 1997).

Como se pode ver, a tradição que é mantida na escrita de Eça o rejuvenesce e o faz dialogar com as mais diferentes gerações. Recuperando a fala de Eliot sobre a tradição, pode-se perceber que, *O primo Basílio*, mantém o elo entre a tradição e o seu talento individual:

A tradição é de significado muito mais amplo. Não pode ser herdada, e se a quisermos, tem de ser obtida com árduo labor. Envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico [...] Esse sentido histórico, que é um sentido intemporal bem mais como do temporal, e do intemporal e do temporal juntos. E é, ao mesmo tempo, o que torna um escritor mais agudamente consciente do seu lugar no tempo, da sua própria contemporaneidade. (ELIOT, 1989)

É a partir dessa perspectiva comparatista que entrelaça linguagem audiovisual e literária que se esse trabalha se pauta. Em uma perspectiva mais recente, o comparatismo, para Carvalho, situa-se em como uma determinada forma de expressão pode se apropriar de características de outra, sem perder a sua especificidade. Portanto não vigorando mais a relação de causa-efeito, nem mais a preocupação em torno de influências, mas, sim, contemplar as relações de confluências de uma determinada época. Como exemplo da amplitude ocasionada pela relação interartes, trago à tona ligações entre cinema e a literatura, e para tal, analisa-se as adaptações como fruto dessas relações, pois de acordo com a autora, a comparação interartística pode levar-nos a um conhecimento mais amplo do texto literário e de todas as suas variantes culturais.

A grandeza da arte: (escrita, audiovisual, plástica) depende de sua relativa atemporalidade e universalidade, e essas, por sua vez, dependem da função total que é capaz de exercer, desligando dos fatores que a prendem a um momento determinado e a um determinado lugar. *O primo Basílio*, apesar de intensamente português, possui uma história que poderia ter ocorrido

em outras partes do mundo ocidental. Antonio Candido (1985) afirma que na literatura a extrema plurivalência da palavra confere ao texto uma elasticidade que lhe permite ajustar-lhe aos mais diversos contextos. Portanto, ao se estudar adaptação não se pode reconhecê-las como simples cópias ou tentativas de reprodução de um texto, uma vez que cada mecanismo de comunicação possui suas especificidades, e a relação intertexto se constrói sempre entre diversos textos e texturas sociais, num constante fluxo de ideologia, manifestações e criação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguiar, Flávio. Literatura, Cinema e Televisão Aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia et. al. (org.) **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: SENAC, Instituto Itaú Cultural, 2003.

BALOGH, Ana Maria. **O Discurso Ficcional na TV**. São Paulo: Edusp: 2002.

BELLINE, Ana Helena Cizotto. **Roteiro de Leitura: O primo Basílio de Eça de Queirós**. São Paulo: Atica, 1997.

BORGES. Jorge Luís. Kafka e sus precursores. In: **Outras inquisiciones**. Buenos Aires. Emecé Editores, 1960.

CAMPOS. Haroldo de. Da razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira. In: **Metalinguagens e outras metas**. São Paulo. Ed. Perspectiva. 1992.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. **Literatura e cinema: tradução, hipertexto, reciclagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

ELIOT. T. S. A tradição e o talento individual. In: **Ensaio de Doutrina Crítica**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989

HABERT, Angeluccia Bernardes. O poético, o performático e o político: refletindo as mediações em filmes recentes. In: PERREIRA, Miguel, CORDEIRO GOMES, Renato, FIGUEREDO, Vera Lucia Folhanim de. et al (org.) **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro. Ed. PUC-RIO, Aparecida – SP. Ideias & Letras, 2004.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: EDUSC, 2001.

LINDA, Hutcheon. **A theory of Adaptation**. London: Routledge, 2006.

MACIEL, Maria Esther. **A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas**. Rio de Janeiro. RJ: Lamparina editora, 2004.

Carlos Alberto Correia
Márcia Gomes Marques

MOISES, Leila-Perroné. Literatura Comparada, intertexto e antropofagia. In: **Flores da escrivaninha**. São Paulo. Companhia das Letras, 1990.

NAGAMINI, Eliana. **Literatura, Televisão, Escola. Estratégias para leituras de adaptações**. São Paulo: Ed. Cortez, 2004

QUEIRÓS, Eça. **O Primo Basílio**. 18. ed. São Paulo: Ática, 1997.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica Cult**. Belo Horizonte. MG: Ed. UFMG, 2002.

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.

FILMOGRAFIA

O PRIMO BASÍLIO. Direção: Daniel Filho. São Paulo: Buena Filmes, 2007. 1 DVD (104 min.).

O PRIMO BASÍLIO. Direção: Daniel Filho. Roteiro: Gilberto Braga e Leonor Bassères. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 2007. 3 DVD (160 min.).