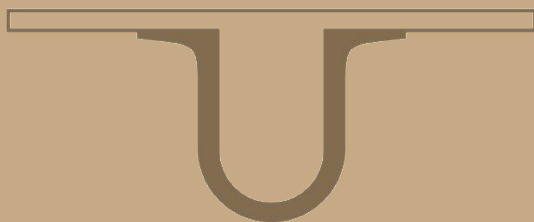




UNIVERSIDADE D  
COIMBRA



Sara Jorge da Silva Vitorino

## **OUTRAS FORMAS DE SER JULIANA**

ESTUDO DE CASO NA ADAPTAÇÃO DA PERSONAGEM  
QUEIROSIANA PARA O ECRÃ

Dissertação de Mestrado em Literatura de Língua Portuguesa orientada pelo  
Professor Doutor Carlos Reis, apresentada ao Departamento Línguas, Literaturas e  
Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Outubro de 2020

# FACULDADE DE LETRAS

## OUTRAS FORMAS DE SER JULIANA ESTUDO DE CASO NA ADAPTAÇÃO DA PERSONAGEM QUEIROSIANA PARA O ECRÃ

### Ficha Técnica

<b>Tipo de trabalho</b>	<b>Dissertação</b>
<b>Título</b>	<b>Outras Formas de Ser Juliana</b>
<b>Subtítulo</b>	Estudo de Caso na Adaptação da Personagem Queirosiana para o Ecrã
<b>Autora</b>	Sara Jorge da Silva Vitorino
<b>Orientador</b>	Carlos António Alves dos Reis
<b>Júri</b>	<b>Presidente: Doutora Maria do Rosário Prata Ferreira dos Santos</b> <b>Vogais:</b> <b>1. Doutora Ana Teresa Fernandes Peixinho de Cristo</b> <b>2. Doutor Carlos António Alves dos Reis</b>
<b>Identificação do Curso</b>	<b>2º Ciclo em Mestrado em Literatura de Língua Portuguesa</b>
<b>Área científica</b>	<b>Línguas, Literaturas e Culturas</b>
<b>Data da defesa</b>	<b>17-12-2020</b>
<b>Classificação</b>	<b>17 valores</b>



# AGRADECIMENTOS

Ao Professor Carlos Reis, por ter aceitado ser meu orientador nesta empreitada, mesmo sabendo o longo caminho que eu, uma aluna de mestrado estreante nos estudos de literatura, tinha a percorrer. Por tudo o que me ensinou, por todas as portas que me abriu e por ter tido a paciência de continuar a aconselhar-me perante um projeto que demorava em concluir-se. E, sobretudo, por ser, para mim, o exemplo do que deve ser um professor universitário, referência que eu nunca antes tivera.

Ao meu pai, por ter-me aconselhado a inscrever neste mestrado no mesmo ano que concluí o meu primeiro mestrado. Por me ter dito que mais me valeria tentar do que passar o resto da vida a pensar que o devia ter feito – palavras que me acompanharam neste desejo de estudar literatura e que não de acompanhar-me noutros desejos. À minha mãe e à minha irmã por continuarem a acreditar em mim e a incentivar-me a levar avante esta etapa, crendo sempre nas minhas capacidades.

Ao Zé Pedro, por estar ao meu lado e pela alegria de todos os dias. Por se ter tornado no revisor oficial da minha dissertação e me ter dado energias quando as não julgava ter. Por continuar a ampliar-me a visão e por me incentivar, sempre, a ser a melhor versão do que posso ser.

À Leonor Castro Nunes, pela companhia de todos estes anos, por me ter ajudado a rever esta dissertação vezes sem conta e por ter sido a minha casa em Coimbra.

E, por fim, ao João Eira, por ter sido um alicerce ao longo dos últimos anos. Por me mostrar o que resistência e brio significam. Por não hesitar em dar a mão, quer precise, quer não.

# RESUMO

## **OUTRAS FORMAS DE SER JULIANA: ESTUDO DE CASO NA ADAPTAÇÃO DA PERSONAGEM QUEIROSIANA PARA O ECRÃ**

Com a presente dissertação propomo-nos analisar a adaptação da personagem Juliana Couceiro Tavira [*O Primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós] para filme e série de ficção. Além de a obra queirosiana se centrar nas personagens, Juliana é uma personagem sem igual que precipita o desfecho da história e é, em parte, responsável por veicular a mensagem da obra. Como suporte ao estudo de caso, começamos por fazer um enquadramento teórico sobre o estudo da personagem e sobre a adaptação da narrativa ao ecrã. Compreendemos que a personagem pertence ao mundo da ficção e, em função da figuração ficcional, pode migrar entre narrativas. Além disso, os pontos de indeterminação que existem no texto literário permitem imaginar novas configurações e caminhos para a personagem. São, assim, um espaço convidativo à criatividade e à vontade de adaptar. No entanto, tendo em conta que a questão da fidelidade tem marcado os estudos intermediáticos, defendemos que é fundamental observar criticamente cada obra de adaptação pelas suas características intrínsecas. A fidelidade é apenas um ângulo de análise possível. Perante a impossibilidade de estudar em detalhe as várias adaptações disponíveis – sete adaptações realizadas entre 1922 e 2007, das quais duas são seriados e cinco são filmes de ficção – optámos por analisar as duas mais recentes, ambas realizadas por Daniel Filho. Observamos, assim, estas *Julianas* em comparação com o registo literário e, posteriormente, entre si. Procuramos entender quais os dispositivos usados ao adaptar, como se aproximam ou distanciam, que efeitos trazem para a narrativa e para a sobrevivência de Juliana. Apesar de existirem já várias adaptações de Juliana, não cremos que existam derivas criativas que procurem expandir ou levar esta personagem para outros contextos possíveis. Ainda assim, todas as adaptações trazem elementos para a discussão sobre quem é *Juliana*, contribuindo para a sua sobrevivência e conseqüente permanência na memória coletiva.

**Palavras-chave:** Eça de Queirós, Personagem, Adaptação, Estudos Narrativos, Intermedialidade

# ABSTRACT

## **OTHER WAYS OF BEING JULIANA: A CASE STUDY ON THE SCREEN ADAPTATION OF THE QUEIROSIAN CHARACTER**

On this dissertation, we will analyse the adaptation of the character Juliana Couceiro Tavira [*O Primo Basílio* (1878), by Eça de Queirós] to film and fiction series. Much of Eça de Queirós' work revolves around its characters, and Juliana is a unique character in the sense that not only does it contribute to the outcome of the story but is, in fact, responsible for conveying the main message of the narrative. To support our case study, we start with a theoretical background on the study of characters and adaptation of narrative to the screen, where we understand that a character belongs to the fiction world and, due to the fictional figuration, it can migrate between narratives. Furthermore, the textual indetermination allows us to imagine new configurations and pathways for a character. However, taking into account that questions around fidelity have marked adaptation studies, we argue that it is of paramount importance to critically observe each work for its intrinsic characteristics. After all, fidelity is only one angle of analysis. Given the impossibility of studying in detail the various adaptations available – seven adaptations made between 1922 and 2007, two of which are serials and five are fictional films – we choose to analyse the two most recent, both made by Daniel Filho. We take a look at both *Julianas* and compare them to the literary character and then compare them to one another. We try to understand which devices were used to adapt each Juliana, what brings them closer or apart, as well as the effects they have on the narrative and on the character's life beyond the book. Notwithstanding that there are several adaptations of Juliana available, we believe that a more creative approach, one that expands or experiments with other contexts is yet to be made. Nevertheless, each and every adaptation brings new elements to the discussion of who is, in fact, *Juliana*. Each and every adaptation contributes to her life beyond the book and, consequently, to its permanence in our collective memory.

**Keywords:** Eça de Queirós, Character, Adaptation, Narrative Studies, Intermediality

# ÍNDICE

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>
<b>5</b>	<b>CAPÍTULO 1: A PERSONAGEM E A SUA SOBREVIDA</b>
5	1. PORQUÊ ESTUDAR A PERSONAGEM?
7	2. O CAMINHO DA PERSONAGEM SEGUNDO OS ESTUDOS NARRATIVOS
10	3. A FICCIONALIDADE DA PERSONAGEM
12	4. HÁ VIDA ALÉM DA OBRA LITERÁRIA
17	5. A SOBREVIDA DE PERSONAGENS LITERÁRIAS EM MEIO AUDIOVISUAL
<b>21</b>	<b>CAPÍTULO 2: A PROBLEMÁTICA (DA) ADAPTAÇÃO DA LITERATURA PARA CINEMA E TELEVISÃO</b>
21	1. O PROBLEMÁTICO CONCEITO DE ADAPTAÇÃO
23	2. O SALTO DA LITERATURA PARA O UNIVERSO AUDIOVISUAL
24	3. ARGUMENTOS A FAVOR E CONTRA, SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS
32	4. AS POTENCIALIDADES DA ADAPTAÇÃO E TÓPICOS PARA O FUTURO
<b>34</b>	<b>CAPÍTULO 3: NOTA SOBRE <i>O PRIMO BASÍLIO</i>, FONTE DE ARGUMENTOS</b>
34	1. UM ROMANCE CENTRADO NA PERSONAGEM COMO PONTO DE PARTIDA PARA A ADAPTAÇÃO
37	2. <i>O PRIMO BASÍLIO</i> , DO LIVRO AO ECRÃ
<b>45</b>	<b>CAPÍTULO 4: JULIANA COUCEIRO TAVIRA, DO LIVRO PARA O ECRÃ</b>
45	1. JULIANA NA OBRA LITERÁRIA
48	2. JULIANA, SEGUNDO AS ADAPTAÇÕES DE DANIEL FILHO
55	3. AS JULIANAS DE DANIEL FILHO FRENTE A FRENTE
58	4. A SOBREVIDA DE JULIANA ALÉM-LIVRO
<b>62</b>	<b>CONCLUSÃO</b>
<b>68</b>	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>

# INTRODUÇÃO

A literatura tem sido frequentemente marcada pelas relações com outras artes e disciplinas. Ainda que nem todas as relações interartísticas e interdisciplinares que envolvem a literatura estejam relacionadas com a intermedialidade, elas mostram-nos que o diálogo com elementos exteriores à literatura acontece. Mostram-nos que há um apelo à interação e que esta é possível graças ao campo literário, que tem na porosidade das suas fronteiras uma fonte de enriquecimento.

As relações interartísticas da literatura foram motivo de reflexão muito antes de surgirem os primeiros estudos sobre a sua natureza intermediária (cf. Bello, 2005:19). Da Antiguidade Clássica à Idade Média olhou-se para a relação mimética entre a poesia e a pintura (cf. Correia, 2013:189). Ao olhar a origem da literatura portuguesa na Idade Média, por exemplo, percebemos que a nossa literatura era tão literária quanto musical. Estudar a literatura portuguesa medieval implica considerar a presença da música para compreender a emergência e propagação do fenómeno literário.

É na viragem para o século XX que surge o cinema, o *medium* que tem sido identificado como um dos que melhor parece relacionar-se com o sistema semiótico literário. A partir daquele século, as relações entre a literatura e as outras artes encontram novas formas de expressão nos *media* existentes e potencialidades nos *media* que emergem. De tal forma que, hoje, é indispensável olhar a literatura através da sua intermedialidade. De acordo com Claus Clüver (*apud.* Correia, 2013:190):

«Qualquer paradigma para os estudos literários que exclua esta dimensão acabará por se mostrar deficitário. (...) Os escritores sempre tiveram tendência para atravessar não apenas as fronteiras nacionais e linguísticas, mas ainda as que separam as artes.»

O campo literário é tão heterogéneo que não pode (nem talvez deva) ser sujeito a uma caracterização limítrofe. E, na ausência de uma tal fixação abre-se um espaço convidativo à criatividade e à comunicação com o universo extraliterário. É desse espaço em potência que parece emergir a motivação para a adaptação da literatura a outros *media*, como aqueles que aqui trazemos à análise: o filme e a série de ficção.

Ao longo dos anos são cada vez mais as adaptações da literatura para o audiovisual. E, apesar de a adaptação ser uma experiência cultural comum, não deixa de estar sujeita à crítica e à dúvida. Independentemente dos argumentos a favor ou contra, a produção mantém-se constante, ora



trazendo novas obras ao ecrã<sup>1</sup>, ora revisitando e remodelando histórias conhecidas, dando novas caras a personagens que nos têm acompanhado. Este pareceu-nos, por isso, um tema atual para o qual poderíamos tentar contribuir.

Motivados pelo contacto e trabalho desenvolvido nesta área durante o seminário de *Investigação em Literatura de Língua Portuguesa*, quisemos explorar os caminhos que envolvem a adaptação. Cientes da falta de consenso teórico que iríamos encontrar, antevimos, contudo, uma oportunidade para aprofundar conhecimentos. A necessidade de centrar o foco num aspeto específico da adaptação levou-nos ao estudo da personagem.

A personagem é central para o desenvolvimento da narrativa e, conseqüentemente, para a sua adaptação. São muitos os exemplos de personagens literárias que, no ecrã, viveram diferentes vidas, incorporando novas perspetivas e vendo o seu reconhecimento ampliado pela adaptação. Há, inclusivamente, personagens que, pela adaptação, ganharam um destaque que supera o da própria obra que lhe deu origem, permanecendo fixadas na memória de muitos na sua forma adaptada. Além disso, graças ao renovado interesse dos estudos narrativos sobre a personagem literária, há novidades que a investigação nos tem trazido para as quais importa olhar, nomeadamente no que diz respeito às implicações que trazem para a adaptação – quer para a história, quer para a personagem. Traçado um caminho de investigação, foi necessário, por fim, definir uma personagem específica para um estudo de caso, à qual pudéssemos aplicar os conhecimentos e as reflexões espoletadas pela pesquisa teórica.

Quando falamos da adaptação de livros e das suas personagens para outros *media*, a prevalência dos clássicos é clara. Com a sua capacidade para despertar ideias e acender diálogos, carregam a afeição de comunidades (cf. Sobral, 2009:2). E, do mesmo modo que obras canónicas e personagens icónicas continuam a apelar a novos leitores, também as suas adaptações audiovisuais têm potencial para despertar atenções.

Entre os autores portugueses, Eça de Queirós sobressai com uma obra extensamente revisitada por diversos *media* (cf. Sobral, 2009:5). Com olhares nacionais e internacionais, as adaptações de obras queirosianas para o ecrã despontaram ainda aquando do cinema mudo, continuando a emergir produções desde então (cf. Sobral, 2009:3-4). Antes de escolher uma entre as personagens de Eça de Queirós para o estudo de caso, interessou perceber as razões pelas quais a obra daquele autor parece especialmente apetecível para a adaptação audiovisual.

Eça de Queirós debruçou-se sobre a sociedade para a fixar nos seus traços disformes, denunciando-a. O autor realista traça retratos realistas, com a objetividade desejável de quem fixa o que vê, em palavras. A estética do autor resulta num texto carregado de informação, com descrições tão detalhadas que a passagem para a concretização visual parece apenas natural. Os textos são fontes

---

<sup>1</sup> Ao longo desta referimo-nos a *ecrã* numa numa aceção genérica, que inclui cinema e televisão.

de histórias prontas a adaptar: em cada obra de Eça de Queirós parece haver um guião em potencial (cf. Sobral, 2009:9).

Salienta-se, ainda, a carga valorativa e a representação social. A miríade de temas abordados nas obras queirosianas – a crise da família, a educação, a condição da mulher, o adultério, a religiosidade sem vocação, o jornalismo e a política, entre outros – permanece atual. As suas histórias estão preenchidas por significados e carregam a memória de um passado que é, também, uma proposta de reflexão para o futuro. A reinterpretação desses temas permite levantar o debate crítico sobre aspetos importantes da vida em sociedade.

Por fim, há uma componente fundamental nas suas narrativas e que coincide com a nossa proposta de análise: o foco nas personagens. Em cada obra, Eça de Queirós criou personagens-tipo, figuras estudadas, típicas e representativas de perfis fáceis de encontrar, reconhecer, sentir empatia ou repulsa. Conhecem-se manuscritos do autor onde o esboço das personagens precede a trama, demonstrando, assim, a importância que dava a esses seres de papel (Sobral, 2009:2-3; Cunha, s.d.-c). As personagens queirosianas incorporam conceitos. São emblemas de uma atualidade que ainda encontramos em Eça de Queirós (cf. Sobral, 2009:2-3). Na riqueza dessas figuras poderá estar a inspiração para releituras criativas e exercícios de adaptação. Segundo Carlos Reis (2004:6), as personagens são «um feixe de riquíssimas possibilidades semânticas, disponíveis para outra concretização».

Com a minúcia da descrição realista e a iconicidade social de cada personagem, uma adaptação da obra queirosiana pode assumir-se como um prolongamento da original vontade de fixar uma imagem da sociedade. No entanto, apenas parte da informação sobre a personagem está disponível. Os pontos de indeterminação literários sobre as personagens são, nesse sentido, espaços por preencher, aberturas de horizonte a propostas e interpretações. Há na incerteza que envolve uma personagem um ponto de partida para a adaptação.

De todas as obras, *O Primo Basílio* foi a que mais destaque mereceu no ecrã até à data, contando com sete adaptações (cf. Sobral, 2009:6). Foi, nesta obra que encontramos uma personagem para analisar. Por diversos motivos. Em primeiro lugar, porque as várias adaptações que desta obra se fizeram são um indício do seu interesse intermediático. Em segundo lugar, porque dela foram feitas duas adaptações substancialmente diferentes pelo mesmo realizador: Daniel Filho. E em terceiro lugar e, certamente, *last but not the least*, porque é em *O Primo Basílio* que surge uma personagem única e exemplar na obra queirosiana: Juliana Couceiro Tavira.

Além de se tratar de uma personagem ímpar por representar uma classe social usualmente invisível na literatura de Eça Queirós, é a Juliana que cabe a função de sublinhar a debilidade moral da protagonista e de a conduzir à culpa, bem como à hipótese de redenção (Cunha, s.d.-a). Há mensagens e sentidos neste romance naturalista que dependem largamente da personagem Juliana. É, por isso,

interessante observar de que forma foi esta personagem representada no ecrã, quais os mecanismos utilizados para a modelar, que sentidos podemos extrair destas *Julianas* audiovisuais e que efeito têm na sobrevida da Juliana queirosiana.

Para levar a cabo a nossa análise, começaremos, nesta dissertação, por investigar a importância da personagem de um modo geral, à luz dos estudos narrativos. Olhamos, ainda, para a sua capacidade para transitar entre histórias e *media*, bem como para a possibilidade de transcender a sua origem. Num segundo capítulo entramos nos estudos de adaptação de literatura, olhando brevemente para o seu percurso, para a *polémica* que os envolve, e para as potencialidades de sobrevida das obras e das personagens literárias. Num terceiro momento, introduzimos *O Primo Basílio* de um ponto de vista intermediático, mas apenas como ponto de partida para que, por fim, possamos apontar o foco à personagem de Juliana. Na ausência de uma edição crítica de *O Primo Basílio*, a edição escolhida para análise do romance foi a da editora Publicações Dom Quixote, de 1990.

Na impossibilidade prática de estudar todas as Julianas que chegaram ao ecrã, debruçamo-nos especificamente sobre duas adaptações: o seriado<sup>2</sup> de 1988 e o filme de 2007, ambos realizados por Daniel Filho. Tendo isso presente, o quarto e último capítulo começa por introduzir a Juliana queirosiana como base de comparação para um segundo momento, em que ambas as Julianas de Daniel Filho são analisadas entre si e em comparação com a Juliana literária. Por fim, quisemos levar a discussão mais longe, considerando as implicações da adaptação para a vida de Juliana de uma perspetiva macroscópica.

---

<sup>2</sup> Na presente dissertação distinguimos a primeira obra de adaptação de Daniel Filho como seriado e não apenas série televisiva, à luz da clarificação por Dunn que encontramos no Dicionário de Estudos Narrativos (2018) de Carlos Reis: um seriado diz respeito a «um conjunto de episódios em que se reconhece uma linha diegética contínua, “com progressos de cada um de um número finito de episódios para o próximo [...], rumo a um fecho, no episódio final”».

## CAPÍTULO 1

# A PERSONAGEM E A SUA SOBREVIVÊNCIA

### 1. PORQUÊ ESTUDAR A PERSONAGEM?

Na obra literária, a personagem tende a assumir-se como um eixo sobre o qual se desenvolve a narrativa, conduzindo-a e conferindo-lhe variados sentidos (cf. Reis, 2018:389). Nas últimas décadas, o estudo da personagem ganhou destaque, graças a um olhar crítico e simultaneamente novo que veio iluminar uma categoria narrativa francamente subestimada (Smith, 2004:17).

Se no passado a personagem pode ter sido olhada como pouco mais do que um ser ficcional, desprovido de densidade que justificasse uma análise ontológica diligente, hoje, importa perceber se deve ou não ser analisada e, se sim, como. Segundo Jens Eder (2014:69-79), a importância da personagem revela-se nas inúmeras análises e desavenças que suscita. Os casos que enuncia – a personagem que sugere diferentes interpretações, a de origem publicitária que dá corpo e voz a uma marca, a que suscita discrepância entre argumentista e produtor de cinema ou a que, por exemplo, veicula representações sociais em videogames – parecem demonstrar a amplitude da personagem e os seus modos de expansão e fuga ao âmbito literário (cf. Eder, 2014:70). Nas palavras de Jens Eder (2014:70):

«First, characters are of considerable socio-cultural importance and can have severe consequences. Second, they are causing conflicts. And third, they call for at least three different forms of analysis. »

Essas três formas de análise – criativa, interpretativa e sociocultural – representam pontos de vista sobre a personagem. Segundo Eder, uma análise criativa surge perante o processo de criação de uma obra, envolvendo questões de génese e de efeito. A análise interpretativa procura entender a personagem, a sua contribuição para a obra e a subjetividade que precede diferentes interpretações. Por fim, a análise sociocultural olha a personagem de uma forma holística, analisando a sua capacidade de representação e o seu impacto (Eder, 2014:70-71).

É neste momento que importa encetar uma questão medular: se é importante investigar a personagem, como proceder a uma análise sistemática e homogénea?

Jens Eder (2014:76) sugere que, em qualquer dos casos, e consoante a análise, se pode analisar uma personagem de quatro formas. Enquanto:

1. artefacto, considerando a sua posição na narrativa, relacionamento com outros dispositivos textuais e influência para a receção da obra pela audiência;
2. ser ficcional, tendo em conta as características transmitidas pelos dispositivos de figuração presentes no texto;
3. símbolo, pelos significados e valores que direta ou indiretamente personifica;
4. sintoma, analisando que acontecimentos conduziram ao desenvolvimento da personagem e encarando-a como uma consequência do mundo real.

Num mundo densamente povoado de personagens são inúmeros os casos que atravessam os espaços e o tempo para se assumirem como referências culturais. Vejam-se os casos de D. Quixote e Hamlet na literatura, de Indiana Jones e Mary Poppins no cinema, de Lara Croft e Super Mário nos videojogos ou ainda do boneco Michelin na publicidade. Mais do que personagens, são símbolos que requerem uma análise de tal modo complexa que investigá-las ultrapassa o âmbito dos estudos literários.

Para além disso, temos assistido cada vez mais à adaptação de obras, o que faz com que caras conhecidas pululem entre diferentes contextos e *media*, assumindo novas roupagens. A adaptação da personagem concretiza-se, segundo Carlos Reis (2018:394), «pela migração da personagem para narrativas modeladas por outras linguagens e em contextos mediáticos não verbais ou ícono-verbais». Num momento em que os *media* se modernizam e a velocidade a que se fazem adaptações aumenta, o estudo da personagem é estrutural para o avanço dos estudos literários, mediáticos e socioculturais. A este respeito, diz Umberto Eco (2003:19):

«Estas entidades da literatura estão entre nós. Não existiam desde a eternidade como (talvez) as raízes quadradas e o teorema de Pitágoras, mas agora, depois de terem sido criadas pela literatura e alimentadas pelos nossos investimentos passionais, passaram a existir e temos de contar com elas. Digamos mesmo, para evitar discussões ontológicas e metafísicas, que existem como hábitos culturais, disposições sociais.»

## 2. O CAMINHO DA PERSONAGEM SEGUNDO OS ESTUDOS NARRATIVOS

Ainda que a personagem tenha ganho destaque no século XXI, as primeiras reflexões sobre esta categoria narrativa e o seu carácter mimético remontam a Aristóteles (cf. Margolin, 2005:52). E se é certo que «os estudos literários refletem, na sua evolução, a fortuna artística da personagem» (Reis, 2018:391), por outro lado, percebemos, hoje, que o estudo desta categoria narrativa foi toldado durante muito tempo por uma visão funcional que deixou de parte várias dimensões de estudo importantes. Com um grande desenvolvimento na segunda metade do século XX, o estudo da personagem começou, então, a refletir a abertura da narratologia clássica a outras áreas do saber, numa fecunda relação interdisciplinar que deu origem aos modernos estudos narrativos (cf. Margolin, 2005:52). Foi este o início de um novo movimento, uma vez mais centrado no carácter mimético da personagem e nas suas dimensões transficcionais e transmediáticas.

Nos últimos vinte a trinta anos surgiu, assim, um interesse renovado sobre a personagem, esse campo «moribundo» dos estudos literários, como o descreveu Rita Felski. Em 2011, com uma publicação da *New Literary History* inteiramente dedicado ao tema, o estudo da personagem foi recuperado sob vários pontos de vista (cf. Reis, 2014b:24). E com as publicações de Uri Margolin, Fotis Jannidis, James Phelan, Ralf Schneider, Jens Eder, entre outros, surgiram novos paradigmas teóricos.

Apesar de tudo, não existe ainda consenso, do ponto de vista ontológico, sobre a ficcionalidade da personagem (cf. Jannidis, 2013). Foram e continuam a ser feitas várias tentativas de definição, sem concordância sobre a que melhor explica a personagem em todo o seu escopo. Ainda assim, é consensual a noção de que a personagem faz parte de um mundo ficcional (cf. Jannidis, 2013). Segundo Carlos Reis (2018:388-389):

«O conceito de *personagem* pode ser definido, numa primeira abordagem, como a representação de uma figura humana ou humanizada que, numa ação narrativa, contribui para o desenvolvimento da história e para a ilustração de sentidos projetados por essa história; a personagem vai sendo conformada, ao longo do relato, em função de procedimentos de individualização que permitem distingui-la do narrador e das restantes personagens».

No entanto, segundo Uri Margolin, existem duas grandes correntes teóricas que podem esclarecer a ontologia da personagem:

«All theoretical models of character divide into mimetic or representational (first formulated by Aristotle), treating character as a human or human-like entity, and non-mimetic (e.g., Roland Barthes's model), reducing it to a text-grammatical, lexical, thematic, or compositional unit. »  
(Margolin, 2005:52)

Para o modelo de teorias não-miméticas, a personagem não é mais do que um efeito do texto, «[non-mimetic theories] refuse to go beyond the textual, intencional, or semiotic profile of the narrative discourse» (Margolin, 2005:56). Ainda que esta visão da personagem persista nalgumas escolas de pensamento, quem defende o modelo mimético e a abertura dos estudos narrativos à interdisciplinaridade crê que há na personagem mais do que uma função compositiva textual. Ao reduzirem a importância da personagem à mera arquitetura narrativa, pensa-se ainda que os modelos não-miméticos terão contribuído para a longa história de subvalorização desta categoria narrativa e para o seu défice teórico (cf. Reis, 2014b:50). É essa lacuna que o modelo mimético pretende preencher. De acordo com Carlos Reis (2014c:20):

«[...] tanto a análise estrutural da narrativa como a narratologia colocaram a personagem numa penumbra de onde ela só saiu nos últimos dez ou vinte anos. Sem excessivo exagero, trata-se (tratou-se) de uma espécie de *défice* teórico, gerando um complexo de rejeição que só há relativamente pouco tempo começou a ser superado».

Segundo Uri Margolin (2005:53), o modelo mimético assenta em três correntes teóricas que procuram clarificar a ontologia da personagem: as teorias semânticas, cognitivas e comunicativas. Estas dialogam entre si, completando-se.

- As teorias semânticas, «atinentes aos atributos humanos (ou de feição humana) da personagem, à sua coerência e à sua incompletude no mundo ficcional» (Reis, 2018:395-396), veem na personagem e no mundo ficcional criações textuais, a partir do conceito de mundos possíveis na ficção (cf. Jannidis, 2013). Importa, assim, identificar que recursos dão «corpo» a uma personagem: o tempo e o espaço em que se insere, as características que lhe são atribuídas, como fala ou é referida, e a sua evolução com o progresso da obra. É através do texto que uma personagem ganha corpo e que a sua relação com a obra se articula. Mas quais as condições necessárias para a existência de uma personagem? Em resposta, Margolin (2005) enumera algumas características essenciais: ser precedida por uma expressão referencial, ser possível atribuir-lhe pelo menos uma propriedade sempre que surge no texto, ser única, coerente nas suas características e ter continuidade temporal. Naturalmente, a quantidade e qualidade das características de que uma personagem pode dispor são variáveis. A história da literatura mostra-nos que cada época e autor elegem os seus próprios métodos para criar narrativas e personagens.
- Recentemente, os estudos narrativos assistiram ao aparecimento das teorias cognitivas «que salientam os efeitos de construção recetiva da personagem» (Reis, 2018:396). Estas recorrem às ciências cognitivas para compreender como a personagem se forma e vive na mente do leitor. De acordo com os trabalhos de Schneider, Jannidis, e Culpeper, a personagem surge

como um modelo que se forma gradualmente na mente do leitor, à medida que este avança na leitura, numa constante interação entre a informação textual e a sua memória enciclopédica (cf. Schneider, 2001:608). Segundo Ralf Schneider (2001:608), «[...] readers start forming impressions of characters from the very beginning of the reading process on [...]». A partir do momento em que o leitor se depara com uma expressão referencial, inicia a construção de um modelo mental que atualiza ao longo da narrativa.

«The conceptual unit that readers intuitively label “character” is thus mentally generated in response to textual clues. As one reads on, guided by the “read for character” control system, one gathers textual cues which characterise the mental entity in focus.»  
(Margolin, 2005:55)

- Por fim, as teorias comunicativas «encaram a personagem como um agente, numa determinada situação narrativa, em correlação com o narrador e o narratário, bem como com as restantes personagens» (Reis, 2018:396). Estas procuram analisar a origem da informação que constrói a personagem e o seu mundo ficcional. Afinal, a informação sobre a personagem está em constante comunicação com o universo narrativo ficcional, bem como com as estruturas de significação do leitor (cf. Jannidis, 2013).<sup>3</sup> Um modelo orientado pela comunicação do texto literário procura ainda compreender qual a natureza e abrangência da informação que está na origem do modelo mental criado, bem como a sua confiabilidade (cf. Margolin, 2005:55).

Quer o modelo não-mimético, quer o modelo mimético demonstram a necessidade de compreender o que são as personagens, de que são feitas e como «vivem». Várias foram também as tentativas de categorizar as personagens com que o leitor se poderia deparar. No entanto, devido à complexidade das propostas ou à ineficácia da sua sistematização, não existem grandes novidades nos modelos utilizados: há uma tendência para voltar ao antigo e simples modelo de Forster (cf. Reis, 2018:395). Nas palavras de Harvey (*apud*. Reis, 2018:395):

«O que tem sido dito acerca da personagem, desde então [entenda-se: desde a classificação de Forster, distinguindo personagem redonda de personagem plana], tem sido principalmente um conjunto de lugares comum críticos, amplamente usados para dispensar o tema.»

Refletir sobre a personagem implica reconhecer que «o conceito de personagem não é um conceito estático» (Reis, 2018:395). Segundo as palavras de Rita Felski, «uma certa conceção do que

---

<sup>3</sup>Segundo Jannidis (2013), «[...] the storyworld is constructed during the process of narrative communication, and characters thus form a part of the signifying structures which motivate and determine the narrative communication.»



constitui uma personagem – uma ideia de personalidade unificada, imutável, intrínseca ou impermeável – já não é sustentável, em termos teóricos ou históricos» (*apud*. Reis, 2018:395).

### 3. A FICCIONALIDADE DA PERSONAGEM

Independentemente da origem, as personagens fazem parte do sistema referencial de uma sociedade. Acompanham-na, influenciam-na e transformam-na. Segundo Umberto Eco (2003:18):

«Certas personagens tornaram-se de qualquer modo coletivamente verdadeiras porque a comunidade, no decorrer dos séculos ou dos anos, sobre elas foi fazendo investimentos passionais.»

Durante muito tempo, a personagem foi vista como representação do mundo real. E era preciso encaixá-la numa categoria, olhar para a sua caracterização e analisá-la. No entanto, e apesar da longa tradição de caracterização, cremos hoje que a formação da personagem não se limita à informação textual. Nesta dissertação ponderamo-la como uma entidade que ganha ainda vida através de um conceito mais amplo e mais complexo: a figuração.

Quando falamos em personagens, podemos também falar em figuras na medida em que este termo «designa, em geral, toda a entidade ficcional ou ficcionalizada que desempenha funções na composição e comunicação instaurada pelo relato ou que vive acontecimentos nele narrados» (Reis, 2018:162). No entanto, é preciso notar que se todas as personagens são figuras, nem todas as figuras serão necessariamente personagens, incluindo-se neste termo outras entidades, como o narrador e o narratário. Uma figura, seja ela personagem ou narrador, por exemplo, está sujeita à figuração. Atendemos às palavras de Carlos Reis (2018:165) na concetualização do conceito:

«A *figuração* designa um processo ou um conjunto de processos discursivos e metaficcionais que individualizam figuras antropomórficas, localizadas em universos diegéticos específicos, com cujos integrantes aquelas figuras interagem, enquanto personagens.»

É importante notar, contudo, que a figuração não se opõe à tradicional caracterização, antes a inclui sem esquecer outras particularidades narrativas e meios possíveis para se *fazer* uma personagem (cf. Reis, 2018:166). De acordo com Carlos Reis (2014c:27-28), são dois os eixos estruturantes da figuração: o princípio da permutação e o da dupla perceção.

O primeiro diz respeito sobretudo à génese da personagem e remete para o conceito *genettiano* da metalepse: a figuração ficcional permite à personagem uma certa flexibilidade entre

diferentes níveis da narrativa ou, até mesmo, entre a ficção e a realidade. A capacidade de uma figura para transitar entre níveis e mundos vai além daquilo que se espera de um simples efeito textual. É comum encontrar personagens que deixaram o mundo onde nasceram para se reinventar noutros contextos (a chamada refiguração<sup>4</sup>): os *remakes* de filmes e séries de heróis da Marvel e DC Comics são disso um exemplo. É certo que a transgressão não é uma norma, mas durante muito tempo ignorou-se esse imenso potencial capaz de influenciar a extensão da personagem e, conseqüentemente, a sua permanência na memória coletiva. Em segundo lugar, a figuração assenta no princípio da dupla percepção, com base nos efeitos cognitivos que provoca. Quer isto dizer que, analisamos em simultâneo uma personagem e seu lugar na narrativa.

«A figuração ficcional implica, então, que em simultâneo sejam considerados, em termos de irreduzível dualidade, os procedimentos construtivos e os vetores de sentido que, na economia do relato, estruturam a personagem, sem que, no ato de leitura, uns excluam os outros.» (Reis, 2014c:28)

Em suma, a figuração é um processo dinâmico e flexível, englobante, que se deve ter em conta ao analisar a construção de uma personagem numa ou em várias narrativas. Naturalmente, não esquecemos que a forma desse *fazer personagem* difere entre autores, épocas e *media*. Afinal, as potencialidades do cinema, por exemplo são muito distintas das potencialidades do romance, da banda desenhada ou do anúncio de televisão. A refiguração de Juliana Couceiro Tavira na pintura de Paula Rego é necessariamente distinta da refiguração da mesma personagem na adaptação de Georges Pallu. Tal não significa, ainda assim, que não tenham uma base comum. Afinal, ambas foram criadas a partir de um mesmo eixo de referência: uma Juliana que, apesar de ter sido retratada em detalhe por Eça de Queirós, continua a ter diversos pontos de indeterminação literários que apelam a novas interpretações. Todas as personagens – sejam elas a personagem de Eça de Queirós, de Pallu, de Paula Rego ou de outras adaptações – têm um nome único que as referencia, têm momentos de história em comum, bem como têm características semelhantes entre si. Todas elas são criadas de um casal chamado Luísa e um Jorge e têm um papel central numa intriga de adultério, cujo objetivo tende para a crítica social.

No cinema, na televisão, como na obra literária ou em qualquer outro *medium* é ainda preciso ter em conta a forma como a personagem é recebida pelo público. Nas palavras de Fotis Jannidis, «How readers relate to a character is a matter of empirical analysis, but it is highly influential on the relation

---

<sup>4</sup> Segundo Carlos Reis, no *Dicionário de Estudos Narrativos* (2018:421): «O conceito de *refiguração* decorre da noção de figuração e reporta-se ao processo de reelaboração narrativa de uma figura ficcional (normalmente uma personagem), no mesmo ou em diferentes suportes e linguagens. Pressupõe-se, deste modo, que as figuras ficcionais não são entidades restringidas e estaticamente fixadas na figuração a que uma certa narrativa as submeteu».

between character and reader» (Jannidis, 2013). Não nos parece ser possível dissociar o ato de *fazer personagem* da sua apreensão, ou dos efeitos que desencadeia. Compreender a interação externa com a personagem poderá ser o primeiro passo para esclarecer a dimensão social, ideológica e transnarrativa que dela pode advir e que concorre para a sua figuração.

Na receção, a figuração também é uma consequência da relação de um leitor ou espectador com as personagens. No processo de leitura são muitas as variáveis que podem influenciar a figuração de uma personagem: o que o leitor sabe do mundo, os modelos sociais que reconhece ou, por exemplo, o seu nível de conhecimentos literários (cf. Schneider, 2001:610-611). Além disso, a criação de empatia com uma personagem está dependente, como aponta Ralf Schneider (2001:614-615), do sistema de valores pessoal do leitor, da interpretação que faz dos comentários do narrador e ainda das outras personagens, da sua tolerância e experiência de apreciação.

Em todo o caso, a receção de uma personagem não se deve deter nas particularidades de cada recetor senão para projetar um cenário macroscópico. Cada «recetor» tem características próprias que conduzem à sua receção e a compreensão desse processo individual é, sobretudo, um ponto de partida para compreender o fenómeno da receção da personagem como um todo. Assim sendo, uma personagem inscrita na memória coletiva é o conjunto do sem-fim de perceções e relações individuais estabelecidas com e entre milhares de leitores e espectadores. Cada receção contribui para a importância que a personagem pode adquirir coletivamente, para a sua preservação na nossa memória e para a sua capacidade de mudar com o tempo.

#### 4. HÁ VIDA ALÉM DA OBRA LITERÁRIA

Refletir de forma holística sobre a personagem implica entender que esta pertence ao mundo da ficção, não podendo ser reclamada, em exclusivo, pela literatura, cinema ou outro *medium*. A personagem é um artefacto da narrativa e pode viajar entre histórias e *media*. Ora alvo de aprovação, ora de crítica, o facto é que a «transgressão» é possível e permitida pela narrativa ficcional (Reis, 2014c:27). Como aponta Umberto Eco (2003:16):

«[...] com certas personagens literárias – não com todas – acontece que saem do texto em que nasceram para migrarem para uma zona do universo que nos é muito difícil delimitar. As personagens narrativas, quando têm sorte, migram de texto para texto, e as que não migram não é porque sejam ontologicamente diferentes dos seus irmãos mais afortunados: simplesmente não tiveram sorte e nunca mais nos ralámos com elas.»

O facto de uma personagem poder atravessar as fronteiras entre narrativas em várias linguagens e suportes mediáticos advém da figuração e da capacidade de permutação que a metalepse lhe confere. Como o significado etimológico indica, a metalepse é uma transposição, uma transgressão deliberada entre diferentes níveis narrativos que produz um efeito de estranheza, extravagância ou de fantasia (cf. Pier, 2016). De acordo com Carlos Reis (2018:258):

«Indo além da sua origem retórica e da reformulação narratológica de que foi objeto, a metalepse conheceu, nos últimos anos, uma fortuna crítica e teórica considerável, fundada no desenvolvimento transnarrativo e multidisciplinar dos estudos narrativos.»

São conhecidos diversos casos de transposição metalética na literatura e no cinema quando, por exemplo, uma personagem sai da narrativa e interage com o narrador ou se imiscui num mundo que não é o seu. Existem ainda casos em que o narrador entra na narrativa ou fala com o leitor. Tomando como exemplo *Casos do Beco das Sardinheiras* (2013), de Mário de Carvalho, o «autor» é visitado pelas personagens que lhe pedem satisfações perante o abandono do contador das suas histórias:

«[...] porque isto de um autor conversar com as suas personagens vai estando um bocado visto. Nos tempos que correm, um autor deve manter um olímpico desprezo pelas personagens, sem sequer as cumprimentar encontrando-as na rua.» (Carvalho, 2013:81)

Outros exemplos conhecidos são o de *Viagens na Minha Terra* (1846), quando o narrador dialoga com personagens que pertenceriam a outro nível narrativo, ou na segunda parte de *D. Quixote* (1615), de Cervantes, quando se aborda na narrativa o *falso* D. Quixote de Avellaneda, livro publicado um ano antes. Os casos multiplicam-se de tal forma que, como notou Mário de Carvalho, o diálogo entre níveis narrativos diferentes «vai estando um bocado visto».

Tal como a personagem, também o conceito de metalepse ganhou relevância com a abertura dos estudos narrativos. Compreendeu-se que a sua aplicação foge ao âmbito da linguagem verbal e pode encontrar-se nos vários *media* (cf. Pier, 2016). Além disso, e devido à atenção que tem despertado, foram vários os caminhos de sistematização que distinguiram, por exemplo, a metalepse retórica (que ocorre quando o autor fala acerca das suas personagens, mas não com elas) da metalepse ontológica (na qual há uma efetiva transgressão e contaminação) (cf. Reis, 2018:261). A hipótese de transgressão que a metalepse traz para uma narrativa vem agitar dois conceitos:

1. A fronteira literária: a linha imaginária e pouco definida que serve, na verdade, como um engenho para sistematizar o que separa o mundo da ficção do mundo *real*. De cada vez que um narrador se imiscui numa história, dialogando com personagens, ou quando uma personagem atravessa para outro nível narrativo num exercício de metalepse ontológica, a fronteira literária é posta em causa. Ao permitir a transgressão entre mundos, a metalepse

questiona a frágil separação criada pela fronteira literária. Mas se a transposição é possível, é legítimo questionar e imaginar até onde podem ir as personagens e o que as faz assim sobreviver fora do mundo que as originou.

2. A noção de nível narrativo é chamada à discussão a partir do momento em que à metalepse é inerente a transição entre níveis. Sempre que existem níveis numa narrativa, é possível o salto metalético de personagens entre eles.

A metalepse amplia a liberdade na figuração de seres ficcionais, alargando o domínio de ação, do tempo e do espaço que podem explorar. Não é de estranhar então que, migradas para outros contextos e *media*, sob formas que o texto literário não previra, as personagens sofram transformações. Podemos argumentar que uma adaptação que transforma *O Primo Basílio* passado no século XIX numa história passada no Brasil do século XX é, de certa forma, uma manifestação de metalepse: uma transgressão para uma outra narrativa, para um outro mundo possível. E se Luísa e Jorge na obra de Eça de Queirós assumem contornos próprios da época, a sua extensão até ao século XX pode tentar prolongar a sua existência e valores, sob diferentes ângulos. Quando Luísa ganha vida noutra século podemos, por extensão de sentido, pensar se a passividade, a ingenuidade e o romantismo exacerbado que a caracterizavam continuam a ser coerentes com o novo contexto histórico.

A figuração é transversal à narrativa e à própria ficção, permitindo à personagem múltiplas transformações que prolongam a sua vida além da obra literária (em sucessivas refigurações). A figuração ficcional:

«[...] questiona, assim, a rigidez das molduras ficcionais e pode conduzir à sua rutura [...]; ao mesmo tempo, valoriza-se o ato de *fazer personagem* (de ficção) o movimento da imanência à transcendência, movimento que convoca os componentes sociais, psicológicos, ideológicos e ético-existenciais manifestados pelas personagens (e com especial densidade pelas grandes personagens).» (Reis, 2014c:52)

O facto de a transgressão poder levar as personagens a sair do âmbito literário e a explorar recursos inacessíveis à literatura pode levantar questões sobre a capacidade que estas têm para subsistir, de forma plausível, noutra *medium*. No entanto, independentemente do *medium* escolhido ou da deriva narrativa, a personagem tem direito ao exercício metalético que, de forma legítima, lhe é atribuído não só pela figuração e metalepse, como também pelo mistério que a sua lógica íntima e que os pontos de indeterminação do texto narrativo encerram.

Na obra literária, o que sabemos da personagem depende do que nos é dado a saber, havendo sempre no texto e na personagem pontos de indeterminação. Coisas que ficam por esclarecer. Nas palavras de Fotis Jannidis (2013):

«[...] we can speak meaningfully only about those aspects of characters which have been described in the text or which are implied by it. Consequently, descriptions have gaps, and often the missing information cannot be inferred from the given information».

Cada personagem tem em si uma lógica íntima, que de todos é desconhecida e que escapa até ao autor a partir do momento em que a obra é publicada. De certo modo, a indeterminação inscrita nessa intimidade dá à personagem – e a quem a pretenda refigurar – a possibilidade de definir o que ficou por dizer, ou mesmo de transpor as fronteiras da obra e da própria ficção. Esse potencial semioculto da personagem funciona como ponto de partida para a sua independência, pois nunca uma obra ou as suas refigurações – sejam elas quantas forem – poderão encerrar todas as possibilidades que a personagem tem ao seu dispor.

Ainda que conheçamos *O Primo Basílio* e tenhamos assistido às várias caras de Jorge no ecrã, podemos argumentar que são muitas mais as caras que pode ainda assumir, tal como é incerto o futuro que poderá ter. Nunca serão claros os sentimentos que terá tido ao deixar a casa em que viveu com Luísa ou como continuou a viver após a morte dela. Tudo isso é, ainda assim, o Jorge de *O Primo Basílio*. Enquanto existirem leitores da obra queirosiana ou espectadores para as suas adaptações, o que esta personagem é e o que representa – a sua vida – pode prolongar-se e assumir novos significados e valores.

Esta utilização do termo *vida* não é, porém, inocente. Trata-se de uma extensão de sentido da expressão *vida da obra literária*, usada por Roman Ingarden (1979). Com a publicação de *A Obra de Arte Literária* (1931), Ingarden viu na indeterminação literária um espaço para a imaginação ir além da criação do autor. Se uma obra literária tem lacunas, pontos de indeterminação, tem um potencial latente, um «estado de disponibilidade» passível de ser revelado (cf. Ingarden, 1979:363).

A obra concretiza-se através da leitura, utilização ou interpretação. E graças ao seu estado de disponibilidade (ou seja, à sua indeterminação subjacente) são várias as possibilidades que daí advêm. Em paralelo com a vida de um ser que nasce, cresce e se transforma até que cessa de existir, Ingarden crê que também a obra literária nasce com a publicação, crescendo à medida que a leitura e interpretação a concretizam. Ainda que no início as suas configurações possam ser imaturas, com o avançar do tempo e com o aumento do contacto com a obra, a existência da personagem amadurece e transforma-se, vivendo enquanto persiste na mente dos leitores, num palco de um teatro, ou, por exemplo, num ecrã de televisão (cf. Ingarden, 1979:382-385). A obra vive na memória coletiva, sem esquecer que para viver é natural que se transforme e se adapte ao seu ecossistema, sem perder identidade genética:

«[...] do mesmo modo que o ser vivo se transforma em relação com a vida de outros seres vivos e sob a influência das condições reais em que ele se encontra nas várias fases singulares da sua vida,

também as mutações nas concretizações da obra literária se processam em estreita conexão com a vida de indivíduos psíquicos e sob a influência da atmosfera cultural.» (Ingarden, 1979:385)

É a partir do momento em que perde expressão na mente do público que a obra começa a perecer, que perde a *vida* ao cair no esquecimento.

Se concordarmos que a personagem é estrutural para uma obra, podemos argumentar que se lhe aplica o mesmo ciclo de vida. A personagem nasce com a publicação da obra, cresce e amadurece à medida que a obra avança e é concretizada (pela leitura ou pela refiguração, por exemplo), transforma-se, e vive enquanto persiste na mente dos leitores ou espectadores. Também ela morre quando é esquecida, desaparecendo da memória coletiva e do conhecimento de todos.

Entre as várias formas de concretização que dão forma e vida a uma narrativa e personagens literárias, a intermedialidade<sup>5</sup> assume uma importância que Ingarden não previra. Quando a personagem literária sai do texto original, disponível para se reinventar, encontra novas formas de prolongar a sua existência: ganha uma sobrevida criada pelo conjunto de possibilidades e de criações que o texto literário fez nascer. De acordo com o *Dicionário de Estudos Narrativos* (Reis, 2018:485),

«Chama-se *sobrevida* de uma personagem ao prolongamento das suas propriedades distintivas, como figura ficcional, permitindo reconhecer essas propriedades noutras figurações, para este efeito designadas refigurações. A sobrevida concede à personagem uma existência autónoma, transcendendo o universo ficcional em que ela surgiu originariamente.»

Todas as formas de concretização, incluindo a adaptação, concorrem para prolongar a vida de uma personagem e para que cada vez mais leituras e processos criativos por ela sejam influenciados. A sobrevida de uma personagem é a soma de todas as vidas que a ficção lhe permite. Afinal, e subscrevendo as palavras de Carlos Reis (2014c:52):

«[...] a refiguração icónica de personagens literárias favorece leituras desdobradas, uma vez que aquela refiguração é, em simultâneo, uma releitura de um texto verbal e uma descoberta de aspetos insuspeitados das ditas personagens.»

---

<sup>5</sup> Segundo Carlos Reis no *Dicionário de Estudos Narrativos* (2018): «Entende-se por *intermedialidade* o processo de interação estabelecido entre discursos de *media* autónomos, compreendendo vários âmbitos e permitindo desenvolver relações funcionais entre diversas linguagens, em diferentes suportes e contextos comunicativos. Em termos genéricos, “‘intermedialidade’ designa todo o tipo de relações entre diferentes media”».

## 5. A SOBREVIDA DE PERSONAGENS LITERÁRIAS EM MEIO AUDIOVISUAL

Uma personagem literária é, antes de mais, uma construção mental. Em primeiro lugar, ao adaptar uma obra para um meio audiovisual há que fazer uma leitura, uma interpretação que serve de base às opções a tomar. O texto enquanto *medium* é substancialmente diferente dos *media* audiovisuais, dialogando com a audiência numa estreita relação entre o sentido da palavra e a cognição de quem lê. Por outro lado, *media* como o cinema e a televisão usam a imagem e o som, conduzindo o espectador pela narrativa com uma perspetiva visual, um modo de ver dinâmico e multissensorial.

Um filme ou uma série trazem novos elementos para a construção do modelo mental da personagem. A adição de música em momentos-chave pode potenciar a experiência audiovisual e despertar emoções que o texto poderia não prever ou induzir. No cinema ou televisão, os momentos de *performance* são um contínuo onde o movimento é fixado. Um plano aproximado de uma personagem é substancialmente diferente de um plano em que a vemos a distância, sendo que estas opções não tendem a estar presentes no texto literário. A forma como a personagem nos é dada a ver – a fotografia, a perspetiva e o lugar onde se insere, o grau de pormenor, entre outros – é apenas uma hipótese de leitura e interpretação. Mas concorre para o modelo mental que o espectador cria da personagem.

Além disso, quando uma personagem transita entre dois *media* diferentes, tanto pode haver uma tendência para a fixação de características que antes eram deixadas em aberto, como para a abertura ou omissão de informação que antes estava definida. A título de exemplo, o seriado *O Primo Basílio* de Daniel Filho dá uma cara a Luísa, mas um acesso mais reduzido aos seus pensamentos, em comparação com o livro.

Tomadas as decisões sobre como adaptar, a personagem ganha um corpo – o corpo do ator ou atriz que a representa. E ganha *vida* através da prestação do ator, das suas ações, da interação com outras personagens e das opções tomadas pela equipa que coordena a produção. A partir desse momento, a personagem literária ganha uma outra forma de existir e inaugura um caminho paralelo à sua vida literária. O início de um novo filme é, também, o início de um novo estado de disponibilidade, de um potencial que, de alguma forma, modificará o universo da personagem.

Tal como as personagens literárias, também as personagens cinematográficas e televisivas se expressam na mente do espectador através de um modelo mental que vai sendo criado à medida que a obra avança. Ainda que o aspeto físico esteja definido neste registo, há um encontro do espectador com uma personagem, uma construção da perceção sobre quem é afinal essa figura que emerge com o desenrolar da história. Podemos talvez dizer, então, que a receção do texto literário tem pontos em comum com a receção do cinema ou televisão. Da mesma forma que no texto a construção de uma



personagem se inicia com o contacto com uma primeira expressão referencial, também o mesmo acontece no cinema ou na série quando vemos ou ouvimos falar de uma personagem. Além disso, tanto a personagem literária, como a personagem cinematográfica ou televisiva se vão desenvolvendo na mente do leitor ou espectador à medida que a história avança. E ainda que o cinema e a série nos possam dar a impressão de continuidade (de sentirmos que vemos o que acontece a uma personagem em todos os momentos), a verdade é que, tal como o modelo de construção da personagem literária, o que sabemos dela nestes *media* é apenas uma pequena parte: uma seleção de informação. A indeterminação do que fica por dizer sobre a personagem literária encontramos-la também no que fica por ver na personagem em meio audiovisual.

Há, no entanto, uma outra forma de receção que pode nascer do cruzamento de uma determinada obra em diferentes *media*. Afinal, a experiência de quem vê a adaptação sem conhecer a obra de origem é diferente da experiência de quem a conhece. É necessário refletir como diferentes níveis de experiência com as obras em questão contribuem para a construção da personagem:

1. O espectador que veja uma série sem ter lido a obra em que se baseia ou sem ter qualquer conhecimento sobre ela tende a construir um modelo mental da personagem vazio de referências. Quer isto dizer que é através da adaptação que primeiro contacta com a personagem, construindo o seu modelo mental sem condicionamentos que não sejam os intrínsecos à pessoa e os que estão diretamente relacionados com a visualização da adaptação.
2. Já o espectador que veja uma série após ter lido a obra terá um registo guardado na memória sobre a personagem. À medida que assiste à adaptação poderá, assim, confrontar a nova informação com aquela que terá retirado do texto, formando um modelo mental da personagem na série que embate com o anterior. Além disso, é possível imaginar a criação de um modelo da personagem especificamente relacionado com a adaptação visualizada, que é diferente de um outro modelo global da personagem que inclui os vários contactos com a personagem seja na obra primeira, seja nas suas várias adaptações. Neste último caso, ainda que o modelo da personagem depois de assistir à série possa ter sido alterado, este contribui para a sobrevida da personagem literária que está permanentemente sujeita ao exercício comparativo. Afinal, ainda que um espectador possa discordar de uma nova abordagem de adaptação, a partir do momento em que a receciona, ela faz parte do seu conhecimento da sobrevida da personagem e concorre para uma construção mental global e híbrida sobre esta.
3. Num passo intermédio, há ainda a considerar o espectador que vê uma série sem ter lido a obra de origem, tendo, porém, noções vagas sobre a personagem. Que Hamlet é o príncipe da célebre frase «ser ou não ser, eis a questão» é uma referência que poderá ser do conhecimento de muitos que não leram a obra. Assim, quem contactar com uma adaptação da obra de Shakespeare tendo vagas noções sobre ela não verá Hamlet com a mesma ausência de

referências do que um espectador que não leu a obra, nem tem qualquer noção sobre ela. Por outro lado, também não fará o mesmo exercício de cruzamento de referências que fará um leitor que conhece o livro. O espectador poderá criar, ainda assim, um novo modelo mental da personagem a partir do visionamento da série que parte de uma preconcepção que tem sobre ela ou sobre a obra de base.

Qualquer que seja o caso, novas configurações de uma personagem contribuem para a sua sobrevida. A discussão crítica e racional sobre as diferenças e contributos de todas as concretizações poderá ser uma solução construtiva para discutir a importância de uma personagem que faz parte do património coletivo. Uma obra audiovisual que parte de uma obra literária poderá encetar caminhos para a personagem, trazer novidades que a ampliam. Poderá destacar determinados aspetos da personagem sobre outros. Poderá ainda explorar o potencial da indeterminação literária, de forma a reforçar ou expandir as suas atribuições valorativas e contribuir para a sua iconicidade.

Sherlock Holmes, a título de exemplo, é uma das personagens mais adaptadas da literatura, tendo sido transposta para diferentes contextos e em novas abordagens, tanto para cinema como para televisão (cf. Oxford Academic, 2020). É possível argumentar que, com tantas caras, a sua sobrevida seja hoje mais rica, mais diversificada e mais complexa de analisar. O conjunto de transposições ao longo do tempo parece contribuir para a iconicidade desta personagem. Tome-se por exemplo a frase «elementar, meu caro Watson», nunca escrita por Arthur Conan Doyle, mas repetida por Sherlock Holmes em mais do que uma adaptação e, posteriormente, por tantas outras pessoas em referência àquela personagem.

O primeiro passo para compreender o processo de adaptação da personagem é ter em conta que a indeterminação literária lhe permite uma certa liberdade e independência. Perante a torrente de possibilidades, o ato de escolher e de levar avante uma determinada opção é necessário para se chegar a uma refiguração da personagem. A largura do campo de indeterminação desenha a amplitude de opções e abre espaço à intermedialidade. E se a indeterminação literária permite múltiplas interpretações sobre uma personagem, é certo que abre caminho a várias possibilidades em *casting*. Segundo Carlos Reis (2014c:52),

«[...] toda a caracterização de personagem desafia e incentiva um preenchimento de vazios; esse preenchimento de vazios torna-se premente em atos transnarrativos e transliterários que trabalham a imagem (ilustrações de livros, por exemplo), bem como em processo de *casting*, enquanto escolha de um ator para interpretar uma personagem apenas (e às vezes de forma escassa) descrita verbalmente.»

De facto, a escolha de um ator para representar uma personagem tem impacto na receção da adaptação, bem como na sobrevida da personagem. Os juízos valorativos abundam num campo cuja

análise sistemática é complexa, dada a multiplicação de argumentos frágeis que se baseiam, muitas vezes, em ligações passionais que a audiência estabelece com uma personagem ou em expectativas criadas em relação à prestação de um ator ou realizador. Longas são as discussões sobre *o melhor James Bond da história* ou qual a Lolita do cinema mais próxima da de Vladimir Nabokov. Não raras vezes uma determinada escolha de *casting* é rejeitada pelo leitor, feito espectador. E se, como Murray Smith afirma, «our propensity to respond emotionally to fictional characters is a key aspect of our experience and enjoyment of narrative films» (Smith, 2004:1), então pode dizer-se que a incapacidade de um leitor de se desligar da imagem de uma personagem que retirou da leitura condiciona não só a sua relação com essa mesma personagem, como a sua perceção da narrativa adaptada num todo.

## CAPÍTULO 2

# A PROBLEMÁTICA (DA) ADAPTAÇÃO DA LITERATURA PARA CINEMA E TELEVISÃO

### 1. O PROBLEMÁTICO CONCEITO DE ADAPTAÇÃO

Tal como o estudo da personagem, a adaptação não é uma prática recente. Mas nem pela sua antiguidade ou pela regularidade com que continuamos a encontrá-la, deixa de espoletar um criticismo crónico que tende a procurar a equivalência entre a história conhecida e a história adaptada. Mas nem sempre a obra adaptada foi observada através da fidelidade em relação à obra original. De acordo com Linda Hutcheon (2006:XI), em tempos adaptar foi comum:

«The victorians had the habit of adapting just about everything – and in just about every possible direction; the stories of poems, novels, plays, operas, paintings, songs, dances, and *tableaux vivants* were constantly being adapted from one medium to another and then back again. »

As ideias de adaptação e de imitação eram aceites e reconhecidas enquanto procedimentos de criação artística até ao aparecimento pós-romântico da noção de direitos autorais.<sup>6</sup> Atualmente, essa prática livre de restrições já não se verifica. Foi provavelmente a partir daquele momento que a adaptação passou a ser encarada como uma forma de criação de valor secundário face à obra primeira.

Mas nem todas as adaptações (nos vários *media*) parecem ter a mesma tendência para desencadear discussões acesas: as críticas parecem sobretudo acontecer quando os *media* em causa são a literatura, o filme e a série. Exemplo disso é o facto de não considerarmos uma pintura ou uma escultura com base literária como adaptações. Nestes casos sentimo-nos inclinados a falar em relações interartísticas ou em obras baseadas em literatura, mas não de adaptação. A razão para essa diferença de perceção acontece, talvez, pelo facto de o *medium* recetor não nos parecer capaz de adaptar o

---

<sup>6</sup> Segundo Linda Hutcheon (2006:3-4): «It is the (post-) Romantic valuing of the original creation and the originating creative genius that is clearly one source of the denigration of adapters and adaptations. Yet this negative view is actually a late addition to Western culture's long and happy history of borrowing and stealing or, more accurately, sharing stories».

texto como um todo (a ação, a sequencialidade de uma história), sendo apenas capaz de fixar uma parte dela: um sentimento, uma atmosfera, um momento, uma paisagem, uma ação.

Por outro lado, quando uma história é adaptada por um *medium* que é percebido como tendo os recursos para a concretizar em toda a sua extensão, o público parece mostrar-se menos flexível, menos receptivo e mais crítico. Ainda assim, a adaptação está presente na nossa cultura um pouco por todo o lado. Segundo Linda Hutcheon (2006:2):

«Adaptations are everywhere today: on the television and movie screen, on the musical and dramatic stage, on the Internet, in novels and comic books, in your nearest theme park and video arcade. »

Na base da multiplicação de adaptações da literatura para outras artes está a evolução tecnológica: novos canais de comunicação e novas ferramentas técnicas, incluindo o digital, que resultam da necessidade de ampliar e facilitar a modelização de cada *medium*, de explorar novas possibilidades, de agilizar a produção e de potenciar a distribuição para um público mais vasto.

De acordo com Marta Noronha e Sousa (2012:24), «os primeiros estudos científicos sobre adaptação foram gerados no início do século XX». Desde então, vários foram os autores que procuraram formalizar um conceito de adaptação com nomenclatura própria, sem sucesso. O *corpus* de obras adaptadas, estilos e opções que podem ser tomadas é tão vasto e complexo que as novas propostas designativas se têm revelado incapazes de cumprir a organização taxonómica que se propõem fazer. O facto é que a palavra adaptação levanta problemas a partir do momento em que é utilizada para definir tanto um processo (o ato de adaptar), como um produto (o filme, a série, ou seja, o resultado final) (cf. Hutcheon, 2006:15). Ambas as utilizações exigem diferentes abordagens e propiciam diferentes tipos de reflexão. A adaptação enquanto processo olha para a forma como a obra é criada, enquanto a adaptação-produto nos interessa, sobretudo, enquanto objeto e efeito (cf. Hutcheon, 2006).

Apesar de o termo adaptação ser o mais utilizado e reconhecido, está fortemente associado a conotações negativas que apelam à subordinação em relação à obra de origem, marcando a adaptação como obra de menos valor (cf. Hutcheon, 2006:2). No entanto, e mesmo tendo surgido conceitos que poderiam substituir a palavra adaptação, como a palavra *remediação*, do inglês *remediation*, proposto em 1999 por Bolter & Grusin, ou *transposição intermediática*, do inglês *intermedial transposition*, proposto por Wolf em 2005, a palavra adaptação mantém-se como o termo que melhor espelha o conceito que é simultaneamente um processo e um produto (Ryan, 2014; Hutcheon, 2006). Caberá ao público, aos investigadores e ao tempo a transformação e confirmação do feixe de potenciais conotações que a palavra pode carregar consigo.

Atualmente, o cinema e a televisão são dois dos *media* frequentemente mencionados quando se trata de abordar as relações intermediáticas da literatura. É, também, sobre a adaptação de obras literárias para o mundo audiovisual que parece recaírem o maior número de críticas ao processo. Como observa Marta Noronha e Sousa (2012:11):

«A adaptação de obras literárias ao cinema, forma de cruzamento textual entre dois meios, apesar de ser uma prática muito frequente, tem inspirado, desde os primórdios da Sétima Arte, intensas polémicas».

A tomada de posições que visavam enaltecer uma arte sobre a outra poderá ter sido responsável por algumas das ideias pré-concebidas em torno das adaptações. No entanto, o cinema e a televisão parecem ter hoje uma relação intermediática com a literatura que se destaca sobre outros *media*.

## 2. O SALTO DA LITERATURA PARA O UNIVERSO AUDIOVISUAL

Sabe-se que o fenómeno do cinema começou a despontar em diversos locais na Europa, quase simultaneamente, e que a adaptação de obras literárias para este novo *medium* surgiu pouco depois (cf. Mast, 1982:278). Se é certo que estas adaptações primitivas eram ainda experimentais, já era evidente o «irreprimível impulso de contar histórias» (Bello, 2005:19) que o cinema tinha. Conforme Christian Metz (1990:69):

«We know that, in the few years immediately before and after the Lumière brothers' invention in 1895, critics, journalists, and the pioneer cinematographers disagreed considerably among themselves as to the *social function* that they attributed to, or predicted for, the new machine (...). That, over all these possibilities, the cinema could evolve into a machine for telling stories had never been really considered»

No início do século XX, momento em que o cinema começa a procurar meios para prosperar, a literatura tornou-se apetecível: uma fonte rica e interminável de histórias que poderiam crescer através deste novo *medium*. Em Portugal, pensa-se que o cinema poderá ter surgido em Novembro de 1896 (cf. Costa, 1978:9). No início do século XX, com as primeiras indústrias cinematográficas começam a surgir os filmes de enredo e as adaptações. Uma das primeiras adaptações de literatura portuguesa para o ecrã terá sido *Frei Bonifácio*, a adaptação de um conto inédito de Júlio Dantas (cf. Costa, 1978:28). Nos anos 20, a Invicta Film foi responsável por várias adaptações de obras literárias

portuguesas. De acordo com Alves da Costa (1978:29), a opção pela adaptação tinha sobretudo a ver com a esperança de ter com os filmes o sucesso comercial de algumas obras literárias:

«Pensa-se, na *Invicta*, que a produção deve apoiar-se na literatura nacional para garantir o êxito comercial dos filmes com a popularidade de que gozavam certas obras literárias. Não só obras menores: Eça, Camilo, Júlio Dinis, Abel Botelho, são autores que podem assegurar o interesse do público.» (Costa, 1978:29)

Ao longo dos anos fizeram-se muitas adaptações de obras literárias ao cinema e algumas dessas obras foram, inclusivamente, objeto de adaptação várias vezes. A lei de proteção do cinema nacional, promulgada a 18 de Fevereiro de 1948, veio confirmar a importância do fenómeno, ao incluir a adaptação como uma das categorias passíveis de candidatura aos apoios do Fundo do Cinema Nacional (cf. Costa, 1978:94). Seria de esperar que, com o aparecimento da televisão nos anos 50, a literatura viesse a estabelecer com aquela laços semelhantes aos que criou com o cinema.

Em Portugal, a televisão surge em 1956, com «as primeiras emissões experimentais da Radiotelevisão Portuguesa (RTP)» (Sobral, 2012:145). Com grande intervenção do Estado, os primeiros anos da televisão portuguesa caracterizam-se pela informação e pela ficção, transmitindo música, filmes, bem como teatros e revistas filmados. No entanto, e apesar de a televisão em Portugal ter sido, desde o início, «um agente de difusão cultural desde a sua origem» (Museu RTP, s/d), é a partir do ano de 1974 que este canal ganha maior destaque na área do entretenimento. Com o avançar dos anos, a televisão ganhou preponderância e, hoje, são cada vez mais as adaptações que tiram partido deste *medium*.

### 3. ARGUMENTOS A FAVOR E CONTRA, SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS

A adaptação de obras literárias para o ecrã tem feito correr agitados rios de tinta numa tentativa de compreender o fenómeno e de encontrar consensos. Olhemos agora então para o que parecem ser os argumentos colocados na balança em favor e contra a adaptação.

Duas das motivações frequentemente a favor da adaptação são a vontade de «dar vida» à história conhecida e de tirar partido do seu potencial comercial. A motivação que vê na adaptação uma forma de «dar vida» advém da impressão de realidade que o audiovisual cria: agita-se a curiosidade perante a possibilidade de reconhecer a representação de um mundo ficcional conhecido. Por outro lado, o interesse comercial parece tratar-se de uma motivação generalizada: impulsionou o desenvolvimento do cinema português e trouxe-nos diversas adaptações de obras literárias, tal como

motivou, também, a produção estrangeira. As histórias que todos conheciam da literatura emergiram como uma garantia de sucesso. E é, também, por isso, que as adaptações de obras literárias são muitas vezes acompanhadas de uma forte estratégia de *marketing*, com a produção de vários objetos de *merchandising*. Segundo Linda Hutcheon (2006:29):

«For economic reasons, adapters often rely on selecting works to adapt that are well known and that have proved popular over time; for legal reasons, they often choose works that are no longer copyrighted. »

Uma outra motivação que parece, também, prevalecer é a da vontade de prestar homenagem a uma determinada obra ou autor, vendo-se na adaptação uma forma de destacar o valor cultural do texto (cf. Sousa, 2012:2). Entre outras razões para levar uma obra ao ecrã, como a vontade de a atualizar, de a afetar com um ponto de vista ou até de a problematizar, há ainda que considerar as adaptações cujo objetivo é fazer com que uma obra seja conhecida por um público diferente. Um exemplo disso é a adaptação de obras para crianças, como aconteceu com o conto *A Maior Flor do Mundo* (2001), de José Saramago, adaptado a curta-metragem de animação por Juan Pablo Etcheverry, em 2006.

Além das motivações mencionadas, existirão certamente outras que contribuem para a continuidade da adaptação. As possibilidades são imensas e seria necessário um estudo de casos mais amplo e demorado.

Perante a produção constante de adaptações da literatura ao cinema e televisão, importa então questionar por que é a adaptação tantas vezes objeto de crítica. A resposta não é simples e depende, provavelmente, da nossa capacidade de compreender o enquadramento multifatorial em que o fenómeno da adaptação se insere. A existência de ideias pré-concebidas que elevam o livro e diminuem o filme ou a série é um dos fatores que podem afetar negativamente a receção da adaptação. Quando comparados com a literatura, o cinema e a televisão são ainda relativamente jovens, argumento muitas vezes usado para relevar a literatura face aos *media* mais recentes. De acordo com Marta Noronha e Sousa (2012:25):

«A literatura é considerada superior pelo facto de ser mais antiga e, por isso, consagrada. Por outro lado, o facto de as obras literárias precederem as adaptações leva a considerar as primeiras (originais) melhores do que as últimas (meras cópias).»

Também a hierarquização das artes, com origem na Antiguidade, fomentou a ideia de que a literatura estimula a razão e o pensamento, sendo superior às artes de espetáculo e entretenimento, onde o cinema e a televisão viriam a ser integrados (artes sobretudo associadas à estimulação dos sentidos e à evasão) (cf. Sousa, 2012:26).



Enquanto expressões culturais de massas, estes últimos são vistos, muitas vezes, sobretudo pelo seu lado de entretenimento, esquecendo-se o seu potencial gerador de saber intelectual (que podemos verificar, por exemplo, pelo avanço dos estudos cinematográficos). O mesmo não parece suceder no caso da literatura que tende a ser elevada como geradora de saber intelectual em primeiro lugar, independentemente de poder também ela ser apenas um veículo de entretenimento. Numa entrevista a Richard Grusin por Elizabeth Saad Corrêa (2013), o autor procura mostrar como o medo à evasão esteve sempre presente na receção à expressão cultural:

«Quando os primeiros romances impressos começaram a ficar disponíveis e acessíveis no século XIX, muitos adultos se preocuparam com os jovens que ficariam por demais envolvidos com o mundo da ficção, [...], desligados das praticidades da vida quotidiana. Filmes trouxeram os mesmos receios, da mesma forma que a televisão e agora a internet e as *media* sociais de um modo geral».

Marta Noronha e Sousa (2012:27) aponta ainda a possível existência de um «preconceito de classe» em relação ao cinema, tendo em conta que este era originalmente associado ao entretenimento de classes ditas baixas como um espetáculo vulgar de «[...] beira de estrada e feiras».

Entre os argumentos que contribuem para desvalorizar a adaptação não podemos deixar de referir e destacar aquele que se tornou no maior e mais difícil conceito: a fidelidade da adaptação em relação à obra original. A receção de adaptações da literatura para o ecrã tem sido marcada pela discussão sobre a fidelidade que se poderá exigir ou se é razoável exigir a fidelidade total da adaptação em relação à obra original. E esta tem sido uma das grandes razões para que a obra de adaptação seja desprestigiada, vista como menos original ou menos válida, não só pelo facto de partir de uma obra pré-existente, mas por ser percebida como incapaz de cumprir o objetivo de adaptação de quem se agarra à fidelidade: a equivalência. E o problema persiste porque não existe, ainda hoje, um consenso sobre o que são, ou não, «boas práticas» de adaptação e, essencialmente, porque essa ideia de «boas práticas» não parece sequer fazer sentido do ponto de vista artístico. Nas palavras de Carlos Reis (2018:19):

«[...] a análise da adaptação e, antes disso, a ratificação da sua legitimidade artística exigem uma reflexão que apure em que medida um determinado sistema comunicativo interfere na modelização de uma história contada e dos seus efeitos pragmáticos. Implicitamente, está aqui em equação o tema controverso da fidelidade da narrativa segunda à narrativa primeira, que tratara de apurar, por exemplo, em que medida um romance é modificado, na sua mensagem substantiva e nos grandes significados que nele estão representados, quando se dá a sua adaptação ao cinema ou à televisão.»

Como observa Marta Noronha e Sousa (2012:12-13), as noções pouco claras de fidelidade ou qualidade são de tal forma mencionadas quando se fala na adaptação da literatura para o ecrã, que essa «indefinição tolda uma visão objetiva dos factos em análise, impedindo a produção de conhecimento – científico ou não – sobre o fenómeno». De acordo com Sérgio Guimarães de Sousa (2003:19):

«Tanto Boyum como Bazin preveem a possibilidade de leituras plurais, limitadas, no entanto, na sua legibilidade, por orientações/restrições que direcionam as possíveis adaptações semânticas levadas a cabo pelo cinema. Parecem, assim, evitar *qualquer* tipo de adaptação e riscos de pulverizações subjetivistas e anarquizantes.»

De facto, o receio de que a obra de adaptação «pulverize» de forma anárquica a obra de origem pode gerar apego à obra conhecida, bem como incapacidade de reconhecer na liberdade de reconfigurar literatura um ganho. A procura pela fidelidade absoluta não parece querer mais da adaptação que uma reprodução. Ao restringirmos a liberdade de interpretação e refiguração da adaptação a um mero ato de reprodução estamos a limitar o seu potencial, negando-lhe valor.

Cada texto encerra em si uma infinidade de leituras e, por inerência, uma miríade de possibilidades de adaptações que afetam o texto original com uma determinada visão. É necessário olhar a adaptação da literatura ao ecrã como uma leitura (logo, enquanto interpretação), algo que visa uma configuração estética do texto (cf. Sousa, 2003:20). Assim sendo, e de acordo com Aldo Vignano, a adaptação «é “condannata” a coinvolgere sempre e necessariamente il problema della creatività» (*apud.* Sousa, 2003:20). Voltando às palavras de Carlos Reis (2018:19):

«[...] A oposição entre duas teses opostas – uma que afirma a independência da narrativa em relação ao médium, outra que postula a irredutível dependência entre ambos – resolve-se por uma síntese que contribui para atenuar a resistência à adaptação; deste modo “pressupondo que as diferenças entre os media narrativos são (mais ou menos) gradativas, em vez de binárias (ou... ou)”, afirma-se que “as histórias são modeladas, mas não determinadas pelos seus formatos de apresentação”.»

Apesar de a demanda por uma fidelidade cega persistir, tornando-se, por vezes, num obstáculo à análise da obra de adaptação, registam-se novas perspetivas sobre o conceito. Se, no início, se fazia uma comparação exaustiva entre a obra pré-existente e a sua adaptação, tem-se vindo a admitir a possibilidade de olhar o processo com mais flexibilidade, observando cada adaptação pelas suas qualidades e características intrínsecas. Acreditamos que, com a devida cautela e postura crítica, a adaptação deve ser vista não como uma obra derivativa ou secundária, mas como uma obra de valor próprio que tem uma relação de parentesco com a obra de origem. Afinal, uma análise comparativa

não tem de ser guiada por juízos de valor que atendem, em exclusivo, à fidelidade: segundo McFarlane, «there are many kinds of relations which may exist between film and literature, and fidelity is only one – and rarely the most exciting» (*apud.* Sousa, 2003:28).

Cada *medium* tem as suas especificidades enquanto veículo de comunicação. Por isso, é normal que um produto e a sua receção variem consoante o *medium* onde são desenvolvidos. De acordo com Marie-Laure Ryan (2014):

«[...] the pipe affects the kind of information that can be transmitted, alters the conditions of reception and often leads to the creation of works tailor-made for the medium.»

Sugere-se, assim, que ao invés de nublar a análise dessas obras com a questão da fidelidade se procure compreender as semelhanças e as diferenças que existem entre os *media*: só assim será possível fazer uma reflexão crítica sobre as obras produzidas e sobre como estas se interrelacionam. Ao reconhecermos as particularidades de cada *medium*, partimos para uma comparação que não quer destacar um *medium* sobre outro.

O que aproxima ou separa, então, o *medium* literário dos *media audiovisuais*? Uma das razões para a aproximação parece ter sobretudo a ver com a narratividade desses *media*, pois tal como afirma Keith Cohen, «a narratividade é o mais sólido elo mediano entre o romance e o cinema» (*apud.* Sousa, 2012:41). A obra literária, bem como a série e o filme apresentam um movimento sequencial de situações que favorece uma interpretação narrativa de causalidade (cf. Kuhn e Schmidt, 2013). A sequência temporal acaba por destacar a relação dos *media* audiovisuais com a literatura, em relação aos *media* pictóricos. É certo que tanto a pintura, como a escultura, por exemplo, não deixam de possibilitar uma interpretação narrativa, mas pelo seu carácter estático não a oferecem de forma tão intuitiva como o fazem o cinema ou a televisão, deixando o exercício de interpretação inteiramente a cargo do observador (cf. Ryan, 2014).

Por outro lado, uma das diferenças mais evidentes entre a literatura e os restantes *media* audiovisuais é o facto de aquela estar associada à palavra, enquanto os outros *media* estão, sobretudo, associados à imagem. Há, de facto, diferenças importantes entre o ato de contar uma história ou o de a mostrar (cf. Hutcheon, 2006:82).

No entanto, na base de cada filme ou série está um argumento escrito. E, além disso, para descrever ou comentar uma determinada imagem recorreremos à palavra. De acordo com Maria do Rosário L. Bello (2005:82), «[...] a imagem visual no plano da significação, tem necessidade da palavra como fator de fixação do sentido». De forma inversa, a cada palavra associamos geralmente imagens que se coadunam com a nossa experiência individual e conhecimento do mundo, de tal forma que uma separação absoluta entre a palavra e a imagem não parece existir.

São ainda muitos autores que comentam o facto de o filme e a série estarem menos aptos para representar a dimensão pessoal e introspectiva de uma personagem, um tipo de recurso frequente na literatura. É certo que essa dimensão interior pode não se refletir numa ação da mesma forma que o seu «equivalente» escrito. E o mesmo pode acontecer com descrições, figuras de estilo e outros recursos discursivos ou expressões metafóricas que encontramos na obra literária (cf. Sousa, 2012:33). Não obstante a dificuldade aparente de adaptar conceitos vagos e a expressão imaterial do ser, o audiovisual tem desenvolvido cada vez mais instrumentos e métodos para abordar essas dimensões.

E porque alguns destes recursos da obra literária são veiculadas pelo narrador é necessário falar sobre o que sucede a esta figura nos *media* audiovisuais. Enquanto na obra literária a voz do narrador é, muitas vezes, nítida e definida, com uma individualidade própria, no cinema tende a falar-se da presença de um *narrador cinematográfico*, uma entidade abstrata que pode ser vista, de acordo com Chatman, como um «composto formado por uma ampla variedade de dispositivos de comunicação» (*apud* Reis, 2018:291). Este narrador pode ser, assim, visto como a súmula de dispositivos cinematográficos capazes de narrar os acontecimentos no ecrã. Naturalmente menos definido e sem a individualidade que reconhecemos ao narrador literário, segundo Horstkotte a presença deste narrador cinematográfico «tem de ser inferida pelo espectador, num grau maior do que acontece na narrativa literária» (*apud*. Reis, 2018:291). E o mesmo pode suceder no caso da série de ficção. Apesar de o conceito de narrador cinematográfico ser ainda pouco consensual é um ponto de partida para compreender que diferentes *media* têm à disposição diferentes recursos que necessariamente nos levam a produtos com características diferentes.

Uma outra diferença entre a receção da literatura e outros *media* tem a ver com a diferente experiência que o leitor e o espectador têm na receção (cf. Sousa, 2012:31). A imersão de uma pessoa enquanto leitor ou enquanto espectador numa narrativa diferem. Enquanto o cinema trabalha uma variedade de estímulos (quer seja através do seu argumento, fotografia ou banda sonora, por exemplo), a literatura cinge-se à capacidade de despertar sentidos e emoções através da palavra.

Por outro lado, enquanto a obra literária é, regra geral, trabalho de um único autor, a produção de um filme ou de uma série de ficção é um trabalho colaborativo entre vários profissionais que intervêm em diferentes fases do processo. Cada um acaba por afetar a adaptação, do argumentista ao realizador, passando pelo ator que empresta a cara à personagem. No entanto, como refere Linda Hutcheon (2006:52):

«Yet – none of these artists – screenwriter, composer, designer, cinematographer, actor, editor, and the list could go on, is usually considered the primary adapter of a film or television production.»

A adaptação da literatura ao ecrã começa por um processo de leitura e reescrita, ou seja, por um exercício crítico de interpretação da obra literária por parte do argumentista. Tendo por base a multiplicidade de leituras que um texto e os seus pontos de indeterminação permitem, o argumentista inevitavelmente traça apenas uma de entre várias possíveis. Basta imaginar a quantidade de obras diferentes que teríamos se, por hipótese, pedíssemos a vários argumentistas que fizessem individualmente esse exercício de reescrita. Cada adaptação parte da visão de vários intermediários, não sendo mais do que uma possibilidade, entre tantas outras.

Ao longo desta dissertação temos vindo a falar simultaneamente do cinema e da televisão, como sendo dois *media* muito próximos. Ambos se aproximam, de facto, pelo seu carácter visual de «imagem em movimento». Conforme refere Metz (*apud. Comparato, 2004:16*):

«Entre o cinema e a televisão, os empréstimos, as adaptações ou reutilizações de figuras ou de sistemas de figuras, são numerosíssimos; mas isso deve-se em grande parte ao facto de ambos serem constituídos, pelo menos nos seus traços básicos e essenciais, por uma mesma e única linguagem.»

Formatos como o filme e a série de ficção regem-se por princípios similares, recorrendo a uma linguagem semelhante. Além disso, ambos estão associados à ideia de que se aproximam mais da realidade. O espectador é compelido a acreditar que assiste a uma história que passa para além da ficção, graças à sua parecença com o mundo que conhecemos. Não consideramos, porém, que essa *realidade* que vemos numa tela de cinema ou num ecrã da televisão é quase sempre uma imagem bidimensional (apesar da crescente produção de filmes em 3D), limitada a um enquadramento específico, enquadramento que acreditamos estender-se para além de campo. Esta é uma ideia corroborada por João Mário Grilo (2004:18), ainda que o autor se debruce especificamente sobre o contexto cinematográfico:

«Assim, e apesar das suas limitações físicas (presença de um quadro exterior, ausência da terceira dimensão, carácter artificial do movimento e, até, possível ausência de cor, etc.) a imagem fílmica é experimentada pelo espectador na base de uma analogia, fermento da “impressão de realidade” específica do cinema.»

De acordo com o autor essa «impressão de realidade» deriva sobretudo das ilusões de profundidade de imagem e do movimento que coincide com «certos padrões de interpretação» (Grilo, 2004:25). Contudo, não nos podemos esquecer de que a sequência de cenas que vemos não é mais do que uma perspetiva que coloca diante de nós precisamente aquilo que pretende mostrar. Segundo João Mário Grilo (comentando sobre o cinema e que aqui estendemos à televisão), «o cinema não representa o mundo; afeta esse mundo com um ponto de vista» (Grilo, 2004:30). A aparente

capacidade do cinema e da televisão para reconfigurar a literatura parece ter levado entusiasticamente a crer que as semelhanças entre ambos os *media* podem ser maiores do que as diferenças e que, por isso, a busca por uma equivalência direta se justifica.

No entanto, entre filme e série de ficção há diferenças que importa considerar. Desde logo o facto de a série fasear a narrativa em episódios, com uma duração total geralmente muito superior à de um filme. Isso permite-lhe uma construção narrativa gradual e de detalhe, enquanto um filme está, normalmente e por uma questão de tempo, obrigado a uma abordagem mais concisa (cf. Hutcheon, 2006:66). Na maior parte dos casos, a série enfatiza o final de cada episódio para cativar a audiência a seguir os que vêm depois. Este é um recurso do qual também há registo na literatura – veja-se o caso de *Viagens na Minha Terra* (1946), de Almeida Garrett –, que se tem acentuado no cinema. Com a produção de prequelas, sequelas e trilogias, entre outras formas que estendem a duração de uma história no cinema, o recurso à ênfase final do que é deixado por contar apela ao seguimento. Por tudo isto hoje parece justo falar-se numa aproximação entre a série e o filme.

Ainda que as diferenças entre *media* possam esbater-se, elas existem e são precisamente o que faz com que um *medium* não se possa dissolver completamente noutro. É devido à troca de influências entre *media* que se criam obras que não são nem literárias, nem cinematográficas ou televisivas, mas intermediáticas na sua essência. O entendimento deste fenómeno híbrido requer que as semelhanças e diferenças deixem de ser vistas através de filtros valorativos, para que possam ser apreciadas objetivamente pela sua intermedialidade.

Afinal, as adaptações continuam a surgir um pouco por todo o lado. De acordo com Linda Hutcheon (2006:8), a razão poderá estar no prazer de contactar com uma história conhecida e de poder identificá-la e contactar com ela de uma nova forma – ou seja, no prazer de experimentar uma repetição com modificações inesperadas. Com um conhecimento prévio do texto, o espectador contacta com a nova obra como com um palimpsesto, num contínuo movimento entre aquilo que é novo e aquilo que a memória lhe devolve do que conhece. De acordo com alguns autores, essa experiência pode ser vista de uma forma enriquecedora pelo modo como apela ao exercício cognitivo do espectador que, pela experiência prévia da leitura, está mais habilitado a compreender a interligação das duas obras, bem como a forma como a obra pré-existente ecoa na sua adaptação (cf. Hutcheon, 2006:117).

#### 4. AS POTENCIALIDADES DA ADAPTAÇÃO E TÓPICOS PARA O FUTURO

Além do seu valor intrínseco, cada adaptação apresenta potencialidades que não têm a ver somente com a experiência de se rerepresentar uma história conhecida. Sempre que um filme ou série anuncia a sua relação com uma obra literária divulga-a e trá-la para o centro das atenções, promovendo o texto.

«A best-selling book may reach a million may reach a million readers; a successful Broadway play will be seen by 1 to 8 million people; but a movie or a television adaptation will find an audience of many million more. » (Hutcheon, 2006:5)

Ainda que não conheçamos a extensão da influência que a adaptação tem na difusão de obras literárias, podemos assumir que pode potenciar a sua leitura, fazendo com que se tornem acessíveis a um público maior (cf. Hutcheon, 2006:122). Assim, a adaptação da literatura ao ecrã pode ser um contributo importante para a formação do cânone literário. Se a relação entre a literatura, o cinema e a televisão é hoje evidente, é natural que as obras que são objeto de adaptação para estes *media* de grande difusão tenham a sua canonização potenciada ou consolidada. A partir do momento em que uma determinada obra literária é adaptada por outros *media*, ela ganha novos contornos numa existência possível.

A relação entre o cinema e a literatura tem ainda influenciado a linguagem de alguns autores, existindo diversos estudos sobre a presença do cinema na literatura.<sup>7</sup> A própria linguagem literária sofreu alterações a partir do contacto com a estética cinematográfica. Segundo Sérgio Guimarães de Sousa (2003:11):

«A sétima arte tem indelutavelmente influenciado a técnica compositiva do texto narrativo literário. Isto verifica-se na quantidade, por vezes surpreendente, de procedimentos estruturais e formais, inspirados nos modos de narrar do discurso cinematográfico, que a literatura ostenta».

Na década de 40 e 50, assistimos até ao aparecimento de um movimento que procurou identificar o discurso tipicamente cinematográfico em obras pré-cinema, chamado de cinema *avant la lettre*. Ainda que a tentativa de encontrar características cinematográficas na literatura pré-século XX pareça ousada, a identificação é possível pela amplitude da linguagem. Como declara Étienne Fuzellier (*apud*. Sousa, 2008:216):

---

<sup>7</sup> A título de exemplo destacamos o artigo de Sérgio Guimarães de Sousa (2003) “Azul-Turquesa: Um Livro Quase-Filme» que fala sobre a presença do cinema no livro *Azul-Turquesa* de Jacinto Lucas Pires, e ainda a Dissertação de Mestrado de Elsa Silva que estudou o cinema em José Cardoso Pires, de título *Literatura e Cinema: a escrita cinematográfica de “O Delfim”, de José Cardoso Pires* (Universidade da Madeira, 2008).

«Les cinéastes ne sont pas étrangers à cette enquête. Ils peuvent y trouver la preuve que leur art, dans ses principes les plus profonds, est bien antérieur aux instruments et aux techniques qui lui ont donné la vie matérielle; qu'il compte des précurseurs illustres à qui, certes, il a manqué une caméra pour être de grands génies du cinéma – mais à qui, si je puis dire, il n'a manqué que cela..

A análise do fenómeno intermediático entre a literatura, o cinema e a televisão é um horizonte para o qual não distinguimos o fim. As várias características e reflexões apresentadas são apenas algumas das muitas questões que envolvem a adaptação. E, se é certo que o fenómeno da adaptação é ainda pouco consensual, defendemos que será mais bem compreendido se observado, não de uma perspectiva exclusivamente literária, cinematográfica ou televisiva, mas a partir de um ponto de vista intermediático.

Existe ainda um longo caminho de exploração por percorrer, especialmente sob uma perspectiva mais objetiva que seja capaz de caminhar ao lado dos vários *media*, sem deixar nenhum para trás. Assim, e reafirmando a constatação de muitos investigadores contemporâneos, a necessidade de estudos mais alargados é evidente numa área onde há muito por fazer.

Na análise do fenómeno da adaptação há que voltar de novo a atenção para o caso particular das personagens. Muitas são as personagens de origem intermediática que prevalecem sobre o livro ou mesmo sobre a adaptação, ganhando uma sobrevida que transcende os *media* que lhes deram origem – como, por exemplo, D. Quixote de la Mancha, retratado de diversas formas e amplamente reconhecido, ou Frankenstein cuja sobrevida na nossa cultura vai muito além do romance de Mary Shelley. Apesar de as personagens não serem a única categoria narrativa passível de ser analisada nas obras de adaptação, elas acabam por se tornar numa das mais importantes para a receção e coesão da adaptação. Sempre que uma personagem rompe a sua ligação com o livro, passando a existir autonomamente, ganha uma sobrevida, assegurando o seu lugar no nosso imaginário.



### CAPÍTULO 3

## NOTA SOBRE *O PRIMO BASÍLIO*, FONTE DE ARGUMENTOS

### 1. UM ROMANCE CENTRADO NA PERSONAGEM COMO PONTO DE PARTIDA PARA A ADAPTAÇÃO

Publicado em 1878, *O Primo Basílio* rapidamente se tornou num sucesso, não obstante as críticas à sua ousadia, sensualidade e aparente ataque à família.<sup>8</sup>

«[...] *O Primo Basílio* escandalizou a sociedade em 1878. Melhor dizendo, escandalizou duas sociedades, a portuguesa e a brasileira, porque em ambos os países de língua portuguesa a obra foi aclamada e injuriada. [...] É certo que nem todas as receções de *O Primo Basílio* consideravam a obra digna de censura ética; alguns críticos consideravam inclusivamente que Eça escrevera o seu romance movido por um intuito moral; mas à crítica dominante, sobretudo, como dissemos, a mais influenciada pela ideologia positivista não escapava um intenso aroma sensualista que dimanava do romance.» (Lourenço, 2012:415-416)

Centrada na vida familiar burguesa, a obra debruça-se sobretudo sobre o problema do adultério feminino, com o objetivo de denunciar a fragilidade da educação romântica de muitas mulheres. Em cada personagem há uma dimensão de representação social, um espelho das características que enformam a decadência da sociedade oitocentista. Para o conseguir, Eça de Queirós giza uma obra centrada nas personagens com descrições detalhadas, não só do seu aspeto físico, como do seu enquadramento, da sua dimensão interior e das suas ações.

Jorge é um homem saudável, de traços vincadamente viris, cumpridor e pragmático. Há nele disciplina social e aversão ao quebrar da norma. Ele é uma personificação de estabilidade, segurança

---

<sup>8</sup> De acordo com a introdução à obra que compõe a edição d' *O Primo Basílio* (1990:7): «*O Primo Basílio* foi publicado em Fevereiro de 1878, com uma tiragem de três mil exemplares. A rapidez com que se esgotou (em apenas três meses) e a apaixonada receção que a crítica portuguesa e brasileira dispensou ao livro e que se pode testemunhar através de jornais da época – chegou a ser classificado como “imoralíssimo” (Silva Jardim) e “pornográfico” (Fialho de Almeida), mas também como “inexcedível” (Teófilo de Braga) –, confirmam o impacto que o romance teve sobre a opinião pública, tendo-se desde logo imposto a necessidade de uma segunda edição [...]».

e caráter que pode não interessar ao romantismo, mas que importa à vida quotidiana. É o contraponto de Luísa e um pilar sem o qual ela perde firmeza.

Luísa, por outro lado, é tipicamente *burguesa*. Com uma vida sem desafios, centrada no casamento, Luísa apresenta traços de indolência e imaturidade que parecem conduzi-la ao adultério. Nesta personagem há ainda dois traços importantes que determinam o adultério. Em primeiro lugar, a sua fértil imaginação, alimentada por uma educação e leituras românticas que a fazem aspirar à transcendência, a algo de glorioso por contraposição à sua monótona existência. No entanto, Luísa não parece revelar, nas suas indecisões e reflexões, a força de vontade necessária para um alto valor romântico. Deixa-se levar: guiam-na ideias de si e da vida, mais do que uma verdadeira motivação. Em segundo lugar, Luísa encara a sua sensualidade e aparência como uma afirmação de valor. É o seu maior trunfo, uma hipótese para o fim do tédio e uma das razões para se imaginar como uma heroína romântica. Há, em Luísa, uma curiosidade sobre o adultério. Um adultério efabulado pela ideia de paixão. Na aproximação ao primo, em Luísa parece estar mais presente a ideia de romance, do que os seus sentimentos. O interesse por Basílio não é mais do que uma fonte de histórias para ocupar os espaços deixados pelo ócio.

Por oposição a Jorge, Luísa é volátil e irracional. O desenlace do adultério e a intriga de chantagem com a criada Juliana fazem com que Luísa enfrente a sua ingenuidade e indolência. É às mãos da empregada que Luísa perde a leviandade de menina e conhece a culpa, a vergonha e o trabalho. A perspectiva da exposição trá-la para uma realidade que desconhecia.

Juliana é a terceira personagem que conhecemos: uma criada amargurada que não se resigna com o destino que lhe parece reservado. Juliana merece ser destacada e analisada em detalhe não só por ser uma personagem queirosiana atípica, mas pela complexidade e importância que tem para o desenrolar da narrativa (e para eventuais adaptações de *O Primo Basílio*) – razões que fazem dela o objetivo de análise de caso da presente dissertação. Juliana será, por isso, analisada *a posteriori*, em capítulo próprio, para uma melhor comparação entre a Juliana literária e a representação audiovisual da personagem – no seriado da Globo (Daniel Filho, 1988) e no filme pelo mesmo realizador, em 2007.

Na casa reside ainda Joana, a cozinheira, levemente esboçada ao longo de todo o romance. Ao contrário de Juliana, Joana parece aceitar a sua condição. É o contrapeso de Juliana – um bom caráter numa mulher com uma vida simples que nos mostra que nem as circunstâncias nem a classe social justificam a perfídia.

Conhecemos depois figuras secundárias que povoam a vida social do casal e que nos trazem alguma luz para a fragilidade do círculo familiar burguês. Mostrados nos seus defeitos e fraquezas, estas personagens deitam o olhar sobre a sociedade burguesa oitocentista em ascensão.

Leopoldina é a amiga adúltera de Luísa que surge como uma força negativa que seduz para outra realidade. É alguém que normaliza a transgressão. Leopoldina não se enquadra no formato da mulher

burguesa, nem corresponde ao que da mulher se espera na sua época: não se resigna, não se submete, não tem fé. É, por tudo isso, uma figura controversa: apesar de ter a reputação enegrecida pelo seu comportamento, Leopoldina assume a sua conduta e não se esconde sob o tipo de desculpas e explicações que Luísa fabrica.

Entre os amigos que visitam a casa, Julião Zuzarte é o médico caracterizado pela pobreza física, monetária e de espírito. Marca-o uma inveja constante face ao que não tem e julga merecer. Se Julião desvaloriza a materialidade é para esconder que a escassez o envergonha. Numa posição diametralmente oposta conhecemos Sebastião. Fundamentalmente bom, é tão bom que a sua descrição toca a apatia. Preocupado e envergonhado, facilmente esquece a sua vontade perante a dos outros. Rege-se pelo conservadorismo natural do seu tempo, pela aparência e pelos deveres.

Seguem-se D. Felicidade e o Conselheiro Acácio. A primeira é uma mulher mais velha, beata e exagerada que vive apaixonada pelo Conselheiro. É certo que as suas manifestações de amor pouco comedidas não têm em Luísa a mesma repercussão que o comportamento de Leopoldina, mas trazem um comportamento descontrolado que decorre de uma paixão por concretizar. Por outro lado, o Conselheiro Acácio representa o formalismo oficial do seu tempo. É uma figura tipicamente institucional que «sempre que dizia – El Rei! Erguia-se um pouco na cadeira» (Queirós, 1990:41). Dado a citações que ele imagina dignas de um intelectual, Acácio limita-se a repetir referências num exercício de pouca imaginação. Vive para ser admirado e é, de resto, uma figura que perpetua modos e aparências gastos, antiquados e vazios. Em rápidas aparições conhecemos, ainda, Ernestinho, um primo de Jorge que escreve para o teatro e que surge como representação da literatura sem génio. Dedicar-se ao teatro por alegada paixão: mais do que uma verdadeira aspiração à arte, há nele o desejo de reconhecimento, aliado ao gosto pela vida boémia.

Por fim, resta-nos olhar para Basílio. Esta personagem representa o português emigrado que enriqueceu no estrangeiro e retorna afetado e pretensioso, escarnecendo da terra onde cresceu. Sente-se mais do que os outros e critica a burguesia julgando-se numa posição social que, em absoluto, não tem. Basílio é fútil, vaidoso e mesquinho na forma estudada como atrai Luísa para o adultério. Não há nele espaço que não seja para o seu ego e desiderato, algo que se vê quando Luísa precisa de ajuda e Basílio a abandona. Basílio vive da aparência que projeta e é, por isso, visto com bons olhos por algumas das personagens com quem contacta.

*O Primo Basílio* é um romance centrado na personagem. A narrativa desenrola-se orientada para as personagens e há, nelas, uma função de representação social e de costumes que serve de base para os sentidos que a obra adquire. Pode dizer-se que a construção da narrativa queirosiana depende da formação de personagens típicas que se assemelham a determinadas figuras e comportamentos.

Ao longo dos anos, *O Primo Basílio* foi um ponto de partida para diversas adaptações para o ecrã. E se a construção das personagens consubstancia a narrativa é, então, necessário analisar como se dá o seu salto mediático e quais os consequentes efeitos sobre a narrativa adaptada. Antes de nos debruçarmos em detalhe sobre o caso específico de Juliana nas duas adaptações mais recentes (à data da presente dissertação), olhemos brevemente para a história das adaptações de *O Primo Basílio*.

## 2. O PRIMO BASÍLIO, DO LIVRO AO ECRÃ

A primeira adaptação de *O Primo Basílio* veio a público em 1922. O filme mudo e a preto e branco foi uma produção da Invicta Film realizada por Georges Pallu. Este realizador, «importado» juntamente com uma equipa técnica e materiais, ficaria conhecido por diversas adaptações de obras portuguesas ao ecrã (cf. Costa, 1978:27-28). O *casting* chamou nomes do teatro do seu tempo: Amélia Rey Colaço no papel de Luísa, Ângela Pinto como Juliana, Robles Monteiro como Basílio e Raul de Carvalho como Jorge. Trata-se de uma transposição que parece transportar a história para os anos vinte, sem que esse salto temporal traga alterações de fundo para o desenrolar da narrativa. Consta que este *O Primo Basílio* terá sido um dissabor para a produção, alvo de «tão violentas campanhas em alguns jornais que chegou a pensar-se em desistir da exploração do filme em Portugal» (Costa, 1978:35).

Há neste filme de Georges Pallu a experimentação de uma primeira abordagem. É um filme do seu tempo: sem os recursos de que hoje a indústria cinematográfica dispõe, o filme caricatura ações e expressões, sendo talvez herdeiro do expressionismo alemão. O narrador literário parece aqui ter sido substituído por um narrador cinemático centrado na ação e nos intertítulos. De resto, ainda que os intertítulos pareçam ir beber o seu conteúdo à obra original são talvez demasiado descritivos, tornando a narrativa insípida e pouco cativante.

Em 1934, o realizador Carlos Nájera toma também a obra queirosiana como ponto de partida para um filme homónimo na sua versão espanhola – *El Primo Basilio*.<sup>9</sup> Com produção pela Eurindia Films, o filme contou com Andrea Palma na pele de Luísa, Ramón Pereda como Basílio e Joaquín Busquets como Jorge (cf. Ibarra, 2006:29).

Passados dez anos da adaptação mexicana, foi a vez de Carlos Schlieper se aventurar numa versão argentina da obra, resultando no filme *El Deseo* (1944) (cf. Sobral, 2010:123). Aída Luz (Luísa) junta-se a Santiago Gómez Cou (Basílio), Roberto Airaldi (Jorge) e Elsa O'Connor (Juliana). Esta última

---

<sup>9</sup> Esta adaptação é aqui mencionada para efeito de contextualização da história de adaptações de *O Primo Basílio*. Na impossibilidade de visualizar o filme em questão não nos é possível levar a cabo uma breve análise sobre o seu conteúdo.

ganhou o prémio Condor de Prata de melhor atriz secundária, atribuído pela Associação de Cronistas Cinematográficos da Argentina.

A adaptação de Carlos Schlieper refere a sua relação com o *O Primo Basílio* de Eça de Queirós nos créditos de abertura do filme. No entanto, a sua interpretação é de certo modo livre: ao invés de uma narrativa social e de costumes somos colocados perante um policial. Neste filme estamos diante de um caso de crime e Luísa é suspeita.

A trama ocorre sobretudo através dos depoimentos que as várias personagens vão dando à polícia. Além de o narrador literário ser aqui substituído por um narrador cinemático composto por vários dispositivos técnicos, há também uma parte do seu papel que é substituído por estas *versões* das personagens que depõem. Perde-se, assim, parte da confiabilidade da informação que em *O Primo Basílio* nos chega pelo narrador. Não dispondo os espectadores de mais do que *versões* é impossível confirmar o que terá realmente acontecido.

Nesta adaptação o *corpus* de personagens é reduzido, ficando de fora Julião, D. Felicidade e o Conselheiro Acácio. Ao contrário da Juliana queirosiana, a Juliana em *El Deseo* é uma mulher bonita, sem os traços de horror e da doença que a caracterização literária sublinha. É mostrada como uma vítima. Por outro lado, em Luísa não há quaisquer traços de romantismo ou do tédio que a conduziram ao adultério. O seu relacionamento com Basílio é breve e até pouco claro em comparação com a obra queirosiana, destacando-se a intriga de chantagem que conduz ao crime. Deste modo, a constatação das consequências do adultério parece deixar de ser um dos eixos temáticos estruturantes da obra. Se no romance o desfecho de Luísa se faz através do esforço e da culpa, no filme é Juliana quem diretamente julga Luísa que sucumbe, por isso, às suas mãos. Não há para esta Luísa perdão ou redenção.

A segunda adaptação portuguesa chega-nos em 1959 pelo realizador António Lopes Ribeiro. Ainda a preto e branco, mas já sonoro, no filme foi Danik Patisson quem deu a cara a Luísa, apesar de a voz ser de Carmen Dolores. O papel de Jorge coube a Paiva Raposo, sendo António Vilar o primo Basílio e Cecília Guimarães, Juliana. Novamente o papel de Juliana foi galardoado, desta vez com o prémio Melhor Atriz, atribuído pelo Secretariado Nacional de Informação. Esta adaptação do romance queirosiano foi uma vez mais objeto de críticas. Segundo Carlos Reis (2003:41) é «arrastadamente fiel ao romance».

*O Primo Basílio* de Ribeiro parece seguir uma estrutura da narrativa marcadamente fiel à obra queirosiana, apesar de cortes e *nuances* necessárias na adaptação para o audiovisual. Um exemplo disso é a forma como nos chega parte da informação sobre o passado de Juliana. Se que na obra a informação nos era dada pelo narrador, no filme chega-nos pelas vozes de Juliana e da cozinheira em diálogo.

Sobram retratos de personagens muito simples. A Juliana de Ribeiro é um fantasma da Juliana queirosiana. Com um papel decisivo na intriga talvez importasse mostrá-la sob um ângulo mais amplo. Esta Juliana, não fugindo à obra literária, não consegue alcançar a expansão do original, nem parece, sequer, aproveitar a oportunidade de explorar os recursos que um novo *medium* poderia trazer.

O mesmo sucede com Luísa. Apesar de nesta adaptação se assemelhar à descrição que dela é feita no romance, perde dimensão interior. A indecisão e ideação romântica da personagem ficam por explorar, sendo pouco claras as razões que a levam ao adultério. Sem essa informação, no desfecho da personagem releva o castigo pelo adultério, sem que possamos refletir no que a levou à traição. Este parece ser um exemplo que mostra como a procura por uma fidelidade que mantém a estrutura da narrativa original sem fazer um maior uso dos recursos do novo *medium* pode contribuir para a perda de dimensão da personagem e da história, dimensão essa que poderia ganhar outros contornos através da adaptação.

A quarta adaptação do livro seria feita para seriado televisivo, numa empreitada alemã de dois episódios: *Der Vetter Basilio* (1969) realizado por Wilhelm Semmelroth e transmitido na televisão alemã WDR. O seriado conta com Diana Korner no papel de Luísa, Erich Hermann Schleyer como Jorge, Hans von Borsody na pele de Basílio e Ingeborg Lapsien como Juliana.<sup>10</sup>

Em 1988, foi a vez de o realizador Daniel Filho se basear na obra queirosiana para criar a segunda abordagem de *O Primo Basílio* para televisão. Com produção da Globo, o seriado de dezasseis episódios foi exibido entre 9 de agosto e 2 de setembro de 1988 e compilado em DVD com apenas 8 episódios, em 2007 (Memória Globo, 2013).

Ali encontramos Giulia Gam como Luísa, Tony Ramos como Jorge, Marcos Paulo como Basílio e Marília Pêra como Juliana. A filmagem do seriado fez-se entre Portugal e o Brasil (Memória Globo, 2013). Segundo fonte oficial da Globo (2013):

«A minissérie recebeu críticas e elogios dos portugueses. Alguns intelectuais consideraram que a adaptação do romance de Eça de Queirós não fora bem realizada. Já a Federação das Associações Portuguesas e Luso-Brasileiras julgou que o programa foi fundamental para a divulgação da cultura portuguesa e da literatura de Eça de Queirós.»

O seriado *O Primo Basílio* de Daniel Filho sobrepõe-se, na nossa opinião, às demais adaptações. Com vários episódios e mais de dez horas de duração é a obra que mais fundo vai na construção da narrativa e das personagens. Na globalidade poder-se-á dizer que a fidelidade em relação à estrutura

---

<sup>10</sup> Esta adaptação é aqui mencionada para efeito de contextualização da história de adaptações de *O Primo Basílio*. Apesar de ter sido possível visualizar a obra, esta não dispunha de legendagem. Dada a barreira linguística, não nos foi possível observar a adaptação de modo a levar a cabo uma breve análise sobre o seu conteúdo.

narrativa da obra literária parece ter sido um objetivo: houve cuidado em manter a história e mensagem literárias.

Apesar disso, é notório o trabalho de reinterpretação e transposição, tendo em conta as diferenças entre *media*. Afinal, e mesmo quando a fidelidade é um objetivo, não deixa de ser necessário considerar como a história pode ser transposta para o ecrã. Nesta adaptação são vários os procedimentos de transmutação próprios do processo de adaptação: cenas que mudam de lugar, a inserção de situações que o romance não descreve, diálogos que mudam de personagem e palavras que, pertencendo ao narrador, surgem da boca de personagens. Ainda assim, as várias opções parecem acrescentar valor e contribuir para a coerência da história narrada. Sem comprometer a estrutura da narrativa original e a sua mensagem, a adaptação modifica, acrescenta, traz novas perspetivas sobre a história e sobre as suas personagens.

É ainda evidente o cuidado com o *casting*: os atores assemelham-se fisicamente às personagens queirosianas, vestidas a preceito e em cenários e contextos que não destoam de *O Primo Basílio* literário, com diálogos que correspondem quase exatamente às palavras que constam do romance. Uma das modificações que ressalta na análise a este processo adaptativo é a que envolve o narrador. Se na obra é esta figura quem conduz a narrativa, no seriado parece «desaparecer» por completo. Mas, importa observar o que acontece ao narrador com algum detalhe antes de o dar por desaparecido. De acordo com Markus Kuhn e Johann N. Schmidt (2013):

«The effacement of the narrator and the idea that film seems to “narrate itself” stands in contrast to the impression that all visual and auditive modes impart an authorial presence or an “enunciator”, however impersonal. »

Nesta adaptação de Daniel Filho, houve um claro trabalho sobre o papel do narrador cinematográfico, essa presença invisível que «enuncia» e narra. Ao contrário do que sucede noutras adaptações, nesta evita-se o *flashback* para mostrar o passado das personagens: o seriado inicia a narrativa muito antes do que acontece na obra literária, dando-nos a conhecer o passado de Luísa. É um momento de criatividade interpretativa. No entanto, e apesar de, dessa forma, se fugir à fidelidade absoluta, parece, paradoxalmente contribuir para a preservação da construção queirosiana.

O papel do narrador é ainda substituído pelo diálogo entre personagens que, ao contrário do monólogo – muitas vezes utilizado noutras adaptações –, potencia a fluidez da narrativa. De acordo com Maria do Rosário Bello (2005:131):

«Com muita frequência, porém, este autor implícito – que apresenta personagens em ação, portanto, também desempenhando a atividade humana de descrever e contar – delega a narrativa

num ou em vários narradores que, ao longo do filme, em momentos mais ou menos extensos, narram histórias ou excertos de histórias através do uso da linguagem verbal».

No seriado encontramos este artifício, por exemplo, no momento em que são apresentados os amigos da família. Na obra literária é pela mão do narrador que nos são apresentadas estas personagens, os seus hábitos, as características mais salientes e forma como se relacionam. Já no seriado televisiva, é através de uma conversa da cozinheira Joana com um rapaz de fora que conhecemos as *visitas da casa*. É interessante observar que, à semelhança do que se espera de um narrador, nesse momento a imagem da cozinheira desaparece, permanecendo apenas a sua presença em *voz-off*. Ouvimos um curto retrato de cada personagem à medida que cada uma chega e se abeira do espelho para se ajeitar (lugar de focalização por excelência). É curioso observar ainda que a personagem escolhida para essa função tenha sido a cozinheira e não, por exemplo, a criada de dentro que poderia conhecer melhor as personagens. Talvez a escolha de Joana se deva ao facto de ela ser uma personagem que faz parte da casa, mas que está substancialmente afastada das personagens narradas. Tal como um narrador Joana é conhecedora e distante.

Naturalmente, o narrador converte-se ainda em ação, naquilo que o campo visual nos permite ver, na caracterização e interpretação das personagens, bem como nos movimentos de câmara, entre outros recursos técnicos ao alcance da produção audiovisual.

Na maior parte dos casos as personagens aproximam-se do romance. Luísa é uma burguesa volúvel e imaginativa. Não se lhe veem os traços de romantismo e tédio que tão fortemente se sentem no romance, mas percebemos a sua inclinação para o adultério como consequência de uma curiosidade irrefletida, que deriva de um modo de estar na vida.

Entre as personagens secundárias sobressai Leopoldina. Com claro destaque no seriado, Leopoldina participa em várias situações ausentes na obra queirosiana e a razão é clara: as informações dadas no fluxo de consciência de Luísa, que no romance nos é dado a conhecer pelo narrador, surgem aqui nos diálogos entre a protagonista e a melhor amiga. Apesar de a Leopoldina do seriado se aproximar da literária, esta diferença tem claras implicações para a personagem na adaptação: acaba por ter um papel mais decisivo na validação do adultério de Luísa, adquirindo uma conotação mais negativa. No adultério literário, Luísa está francamente sozinha. Já no seriado, o contacto entre as duas personagens femininas aproxima-as no modo de pensar: é até curioso que saiam de Luísa palavras que, no romance, pertencem a Leopoldina: «os homens são bem mais felizes que nós» (Queirós, 1990:162).

Esta adaptação de Daniel Filho mereceria uma análise mais extensa para observar detalhadamente as várias opções de transposição intermediática e o seu impacto na história, nas personagens e na vida da obra queirosiana. De resto, a adaptação em causa será novamente objeto



de análise na presente dissertação para que possamos olhar mais demoradamente para Juliana e estabelecer uma análise comparativa não só em relação ao livro, como à mais recente adaptação da obra para o cinema, levada a cabo pelo mesmo realizador. Na realidade, Daniel Filho é também o realizador do filme *O Primo Basílio*, de 2007, e será, nesse sentido, interessante analisar o que aproxima e afasta as suas duas adaptações e, sobretudo, as suas Julianas.

Na sua mais recente adaptação, Daniel Filho transporta *O Primo Basílio* para a cidade de São Paulo nos anos 50 do século XX. Segundo Filomena Antunes Sobral (2010:123):

«[...] esta produção não mereceu grande destaque ao nível da crítica, concentrando-se sobretudo na intriga familiar e deixando escapar um outro ponto de vista mais profícuo que poderia ser lançado sobre o espaço sociocultural no qual as figuras interagem. De acordo com observações de Sadlier (2009:14) “the major criticism of the film was that it resembled a telenovela».

Desta vez, Daniel Filho levou para o ecrã Débora Falabella como Luísa, Reynaldo Gianecchini como Jorge, Fábio Assunção como Basílio e ainda Glória Pires na pele da criada Juliana (IMDB). Em entrevista ao *Jornal Folha de S. Paulo* em agosto de 2005, o realizador explica a escolha pela cidade de São Paulo: «Não poderia fazer isso no Rio de Janeiro, que é mais permissivo do que São Paulo, ainda mais naquela época, em que São Paulo vivia a euforia quatrocentona do crescimento». Daniel Filho afirma ainda ter procurado substituir a procura pelo ideal romântico pela admiração oca por celebridades: «A Luísa é, sim, uma personagem muito fútil. Procurei dar motivos maiores à futilidade dela, como deslumbrar-se com o casamento de Grace Kelly, algo que deslumbraria muitas mulheres.» (Bergamo, 2007)

Numa abordagem mais livre e sem que a fidelidade absoluta pareça ser o ponto cardeal do processo adaptativo, esta adaptação não se distancia, ainda assim, substancialmente da estrutura da narrativa queirosiana. A hipótese de um enredo passado no Brasil industrial dos anos 50 é plausível se olhados os sentidos mais profundos da obra: se o original retrata, em parte, a fragilidade social no crescimento da burguesia lisboeta, há na energia industrial do crescimento de São Paulo uma ascensão do materialismo, da futilidade e do consumo que parecem justificar a adaptação. Um novo ângulo para um mesmo problema: as circunstâncias sociais com impacto no feminino.

No entanto, esse novo contexto geográfico e histórico não parece modelar a adaptação, nem se refletir no desenrolar da história ou das personagens. Além disso, a adaptação de Daniel Filho é um filme conservador. Esperar-se-ia que, após tantas adaptações audiovisuais baseadas na obra de Eça de Queirós, um filme realizado no século XXI se alimentasse mais dos recursos técnicos do seu tempo e pudesse levar a narrativa queirosiana por novos caminhos. Longe disso, o filme tem uma tonalidade de telenovela, uma sobre-exposição da sexualidade e uma superficialidade no desenvolvimento das personagens que parecem esvaziar a história da sua mensagem e dos seus sentidos mais profundos.

Sublinhe-se ainda a escolha de uma banda sonora *de compensação* que quer forçar as emoções que o filme não consegue gerar.

O número de personagens foi reduzido neste filme, perdendo-se pelo caminho D. Felicidade, o Conselheiro Acácio, Julião e Ernestinho (juntamente com a sua peça de teatro). O que inevitavelmente produz isolamento do casal num ambiente de tal modo assético que dele não tiramos quaisquer conclusões. Resta-nos Leonor. Ou seja, a Leopoldina queirosiana. Dada a redução no número de personagens e na complexidade da obra, os eventuais sentidos a retirar da adaptação acabam por se concentrar na análise de Luísa e Juliana.

Luísa caracteriza-se sobretudo por uma ansiedade constante e uma insolência mimada. Não são, porém, claras as razões que a levam ao adultério. A Luísa de Eça de Queirós entrou no adultério por via da educação romântica, do tédio e da ideação romântica, mais do que por paixão, prazer ou amor. Já a Luísa deste filme parece ser uma mulher cheia de paixão e é de tal modo assim, que se estranha a brusca separação de Basílio – que parece surgir de uma desavença e não por esmorecimento da paixão.

Ainda que possamos olhar para uma versão de Luísa que se deixa levar pela paixão, não é clara a mensagem a reter: preservar esse sentimento de certo modo torna o desvio de Luísa mais legítimo do que no livro, onde é sobretudo produto de uma fantasia romântica. Na narrativa original, Luísa conhece a história de Leopoldina, é confrontada com o enredo de *Honra e Paixão*, reflete sobre o risco do adultério, é avisada por Sebastião, sabe que é falada na rua, mas segue o instinto e o desvio conscientemente, por curiosidade. Sem contradições aparentes, a queda da Luísa de Falabella não tem o impacto da queda da Luísa literária. A amargura, o peso de consciência e a culpa que arrastam a Luísa literária para o seu fim não estão presentes na Luísa de Falabella e a morte quase parece surgir como um castigo.

Analisando as diferentes adaptações disponíveis de *O Primo Basílio* a fidelidade que procura manter a estrutura da narrativa original parece estar quase sempre presente. De um modo geral e excetuando a adaptação *El Deseo*, não parece ter havido uma vontade de reinterpretar a obra de uma forma mais arrojada, de a afetar com uma outra perspetiva ou de imaginar demoradamente o preenchimento de alguns dos pontos de indeterminação literários. E se não parece haver evolução na adaptação obra, o mesmo sucede com o desenvolvimento das personagens. É certo que, entre as várias motivações possíveis para a adaptação, a evolução é apenas uma, tal como a fidelidade.

Sublinhamos por fim que apesar de existirem variações entre as adaptações de *O Primo Basílio*, estas obras parecem, sobretudo, girar em torno do romance com um ângulo de rotação curto. Sem se distanciarem muito do seu eixo central são, em geral, adaptações conservadoras. Há espaço para uma visão inovadora e arrojada sobre a obra que estimule outras reflexões e que nos leve além da discussão sobre a fidelidade (ou que, pelo menos, a observe noutros termos).

Optar por manter a adaptação de certo modo fiel sem ousar transformações inesperadas e atinentes ao novo *medium* poderá limitar o potencial adaptativo e conduzir à perda de várias dimensões e sentidos da obra – que esmorecem – sem que outros os substituam. Talvez mais do que a vontade de permanecer fiel, o problema destas adaptações esteja em centrar todas as atenções no texto quando o exercício é o de *adaptar*. Transportar para outro *medium* necessariamente implica transformar.

## CAPÍTULO 4

# JULIANA COUCEIRO TAVIRA, DO LIVRO PARA O ECRÃ

### 1. JULIANA NA OBRA LITERÁRIA

Considerada por Machado de Assis como «o caráter mais completo e verdadeiro do livro» (Cunha, s.d.-a), Juliana é uma personagem singular na obra queirosiana pela importância que assume como personagem secundária e pela classe social que representa.

«Com efeito, a personagem não pertence às classes mais representadas na ficção queirosiana – média ou alta burguesia e aristocracia –, mas faz parte do enorme grupo de serviçais que, quase todos anónimos, nela têm a expressão da sua condição social.» (Cunha, s.d.-a)

Personagens como Juliana não eram frequentes, não só na obra literária, como no romance oitocentista, muito menos com o detalhe e o destaque que esta recebe. Entre as personagens de *O Primo Basílio*, Juliana é das que merece maior investimento do autor, ficando atrás talvez apenas de Luísa, a protagonista. Dela não só temos acesso a um exaustivo retrato físico e psicológico, como acompanhamos as suas ações em pormenor e o seu fluxo de pensamento. Além disso, e em jeito de confirmação do retrato do narrador, sabemos ainda o que muitas personagens pensam sobre ela.

Estas foram as razões essenciais para a escolha de analisar Juliana. Uma personagem inesperada na obra queirosiana, sem par. Extensamente descrita, Juliana é única na sua representação típica e tem um papel principal sem ser a protagonista. É ela que retira a cortina às fragilidades e erros de Luísa, é ela que a expõe. É também através dela que se faz a expiação da protagonista e que se espoleta o desfecho da obra.

«[...] mais do que precipitar o desfecho de uma relação adúltera que a sociedade condenada já ao fracasso, Juliana provoca a completa revelação de Basílio aos olhos de Luísa, levando-a a tomar consciência da natureza ilusória da paixão e, sobretudo, da fragilidade da sua condição de mulher. [...] Ela (Juliana) é uma peça fundamental na formulação dos sentidos que percorrem o romance,

justificando as palavras de Sebastião – “Não há más mulheres, minha rica senhora, há maus homens, é o que há” (Queirós, s.d.: 378) –, bem como as de Leopoldina: “Os homens são bem mais felizes que nós!”» (Cunha, s.d.-a)

Juliana Couceiro Tavira tem nome de burguesa, provavelmente por ter um pai de mais elevada posição social, sem pertencer àquela classe – o que talvez explique a sua aspiração à ascensão. Juliana que toda a vida serviu anseia por liberdade, independência e poder. Essa será uma das características mais evidentes em Juliana: a sua incessante vontade de lograr, a sua aspiração a algo mais. E a impossibilidade de concretizar as suas expectativas, combinada com a exasperação de uma mulher doente convergem numa personagem inconformada e azeda que antevê o seu fim.

Juliana é a antítese de Luísa. Enquanto a patroa é um símbolo de feminilidade, sensualidade e desejo, de Juliana é feito um retrato impiedoso, diametralmente oposto e carregado de depreciação. A sua primeira caracterização é em si mesma uma fonte de prenúncios: de características que há de exibir ao longo do romance, do seu destino e da sua importância para a narrativa (Cunha, s.d.-a).

«Devia ter quarenta anos, era muitíssimo magra. As feições, miúdas, espremidas, tinham a amarelidão de tons baços das doenças de coração. Os olhos grandes, encovados, rolavam numa inquietação, numa curiosidade, raiados de sangue, entre pálpebras sempre debruadas de vermelho. Usava uma cuia de retrós imitando tranças, que lhe fazia a cabeça enorme. Tinha um *tic* nas asas do nariz. E o vestido chato sobre o peito, curto da roda, tufado pela goma das saias – mostrava um pé pequeno, bonito, muito apertado em botinas de duraque com ponteiras de verniz.» (Queirós, 1990:17-18)

Não há nunca em Juliana traços que suscitem uma caracterização positiva. Para conhecer esta personagem o caminho é descendente, faz-se mergulhando na malvadez de alguém que está muito para lá da possibilidade de redenção. Rapidamente compreendemos que a figura física de Juliana anda a par do seu interior. Dela desenha-se um retrato psicológico que nos guia por um passado determinativo. É o retrato mais demorado e detalhado que encontramos no romance.

As suas feições contribuem para o seu enegrecimento e para as reações que provoca nos outros. Luísa não gostava dela desde o início, «não se pudera acostumar à sua fealdade, aos seus trejeitos, à maneira aflautada de dizer *chapieu, tesoiras*, de arrastar um pouco os rr» (Queirós, 1990:18), «achava-a fúnebre», «bisbilhoteira» e verbaliza a sua aversão diversas vezes: «– [...] Faço-me velha só de olhar para esta criatura! Estou morta pela ver pelas costas!» (Queirós, 1990:161). E tal como Luísa, são várias as personagens que expressam abertamente repulsa pela criada. A constante rejeição às mãos de sucessivos patrões e das pessoas da sua classe social, aliada à ausência de uma vida sentimental estão tanto na origem como na consequência do seu isolamento. O isolamento retroalimenta-se: Juliana não é sociável e o seu isolamento cresce de cada vez que é rejeitada pelo

outro. Incapaz de estabelecer laços, vive num estado de incompreensão permanente, numa solidão forçada que é, para ela, a normalidade.

«Desde que servia, apenas entrava numa casa sentia logo, num relance, a hostilidade, a malquerença: a senhora falava-lhe com segura, de longe; as crianças tomavam-lhe birra; as outras criadas, se estavam chalrando, calavam-se, mal a sua figura esquia aparecia; punham-lhe alcunhas – *a isca seca, a fava torrada, o saca-rolhas*; imitavam-lhe os trejeitos nervosos; havia risinhos, cochichos pelos cantos; e só tinha encontrado alguma simpatia nos galegos taciturnos [...].»  
(Queirós, 1990:77)

Olhando para o passado de Juliana não há sinais que apontem, em momento algum, para indícios de bondade de carácter. É uma mulher que parece alimentar-se do ódio por tudo e por todos. Com medo de ser descartada e sabendo-se doente agarra-se ao desejo de achar uma oportunidade que lhe permita escapar da sua condição. Paradoxalmente, Juliana, que não encontrou ao longo da sua vida razões para crer que a sua sorte possa mudar, é moldada por uma esperança profunda. Acredita que o destino para o qual caminha não é definitivo, que a mudança é possível se a sorte o permitir. É essa réstia de fé na oportunidade que faz de Juliana uma mulher curiosa, bisbilhoteira e dissimulada.

A oportunidade surge pela primeira vez quando cuida da tia de Jorge na expectativa de receber a sua herança e regressa, mais tarde, ao saber do adultério de Luísa. Regozija com a oportunidade que aquela informação lhe abre. É a partir do momento em que a relação adúltera de Luísa termina que se inicia uma segunda fase da narrativa: o começo de um enredo de chantagem no qual Juliana é a protagonista. É também nesta segunda metade do romance que vemos materializarem-se as piores facetas de Juliana. Na posse do segredo da patroa e sem pudor ou consciência que a retraiam, Juliana começa a exercer o seu poder que aquela informação lhe dá.

É Juliana quem precipita Luísa para a culpa, para a revelação da sua ingenuidade e da sua frágil condição de mulher. É Juliana quem lhe rouba as ilusões e lhe revela Basílio nos seus verdadeiros traços. Podemos ainda dizer que pelo confronto com a dor e com as consequências do adultério, é Juliana que enceta um princípio de redenção em Luísa. À medida que o poder de Juliana cresce sobre Luísa os papéis começam a inverter-se. Juliana sente-se a dona da casa e pede como quem exige: vestidos, roupa branca, um quarto mais confortável. Fá-lo não só para obter regalias, mas também pelo prazer de exercer poder e de viver a sua tão ansiada vida de patroa.

Em Juliana parece também poder estar um princípio de discussão sobre a desigualdade de classes. Além de sermos conduzidos por um passado de trabalho, escassez e pouco espaço para ascensão social, somos confrontados com a precariedade da sua situação quando o seu estado de saúde se agrava. Ali, o seu despedimento é despreocupadamente discutido pelo casal e amigos como consequência necessária da sua situação de fragilidade. Segundo Carlos Reis (s.d.):

«Figura que pode considerar-se das mais interessantes da obra queirosiana, Juliana concentra em si sentidos e valorações de certa forma contraditórios. Por um lado, ela parece representar a solidária preocupação de Eça (e sobretudo do Eça de formação ideológica socialista e reformista) relativamente a desequilíbrios e a injustiças sociais que havia que denunciar; por outro lado, Juliana acaba por ser configurada como entidade de sinal negativo, suscitando sentimentos de rejeição.»

Apesar de Juliana ser em parte um produto da injustiça social e de conhecer a fragilidade da sua condição, é interessante registar que apresenta uma forte adesão à hierarquia. Vemo-lo na forma como se idealiza patroa, na sua relação distanciada com a cozinheira de quem se sente superior e na forma como maltrata Luísa quando os papéis se invertem. Neste sentido, e ainda que Juliana possa trazer um princípio de discussão sobre a desigualdade social na obra queirosiana, não se pode dizer que ela seja um estandarte desta causa ou que personifique valores de luta social. Não existem em Juliana reflexões sobre a desigualdade que não germinem de um ponto de vista individual: serve-lhe de base para a sua revolta e ambição. Um ponto de vista de conjunto não parece nunca ocorrer-lhe.

Juliana é, no final, a vilã que o texto preparou. Carregada de ódio, dor e frustração é de tudo isso que morre ao ser-lhe retirada a última oportunidade de ascensão. Morre quando desaparece a esperança de poder chegar a ser mais. E apesar de, no texto, se falar no dever cristão de lhe ser concedido um velório – o que de certo modo lhe traria alguma igualdade *post-mortem* – a sugestão não passará de um exercício de beatitude vazio: «esqueceram-se depois de mandar a Vicência – e ninguém velou a morta» (Queirós, 1990:384). Na vida, como na morte, Juliana esteve só, sem que outrem zelasse por ela, sem que a mudança chegasse. O destino que receava e do qual tentava fugir esteve sempre predeterminado.

## 2. JULIANA, SEGUNDO AS ADAPTAÇÕES DE DANIEL FILHO

Apesar de Juliana ter sido alvo de adaptação diversas vezes ao longo dos anos, na presente dissertação debruçamo-nos sobre a forma como o realizador Daniel Filho «deu vida» a esta personagem nas suas duas adaptações: a primeira em seriado (1988) e a segunda em filme (2007). Perante duas adaptações tão diferentes conduzidas pela mesma pessoa, importa analisar cada uma delas a partir da comparação com a Juliana queirosiana.

Antes de iniciar a análise é importante salientar que a primeira adaptação de Daniel Filho nos traz uma obra que parece fiel ao original, no sentido em que parece manter a mensagem e a estrutura

da narrativa queirosiana, operando com os elementos do novo sistema semiótico. Por outro lado, na segunda adaptação, de 2007, foram tomadas várias opções que a afastam mais do romance, sem que o afastamento seja, ainda assim, ousado o suficiente para quebrar com a estrutura mais profunda da história narrada.

Na nossa análise não tomamos partido da fidelidade, nem a rejeitamos: procuramos analisar cada uma das adaptações com tudo o que nos trazem. Se na primeira adaptação de Daniel Filho a fidelidade parece ser mais um objetivo, esse objetivo será criticamente analisado e a nossa reflexão sobre a obra tê-lo-á em conta. E se na segunda adaptação se abre um caminho de exploração além-fidelidade, também a forma e a extensão dessa abertura serão criticamente analisadas. Naturalmente, é preciso notar que o passo além-fidelidade dado pela segunda adaptação traz questões diversas que não se colocam na primeira adaptação.

Em cada obra de Daniel Filho podemos olhar para as várias formas de construção da personagem Juliana: a opção do *casting* e a interpretação, as opções de argumento e realização, bem como a interação com as restantes personagens. Além destas opções, é ainda importante observar estas Julianas de um ponto de vista macro, pelos sentidos que podem veicular e pelos efeitos que podem desencadear, não só sobre a própria personagem, mas sobre a narrativa.

Na primeira revisitação do romance por Daniel Filho, em 1988, Marília Pêra foi a atriz escolhida para Juliana. Consideramos que, entre o acervo de *Julianas* que chegaram ao ecrã, a de Marília Pêra é de longe a que mais justiça faz à riqueza da personagem queirosiana. São, contudo, necessárias algumas ressalvas:

- Tratando-se de um seriado, esta adaptação tem uma duração substancialmente superior às demais adaptações. Consequentemente, o tempo que é dedicado à construção de Juliana é superior e permite explorar mais dimensões da personagem;
- É evidente o investimento na fidelidade em relação à estrutura da narrativa e à mensagem principal da obra que é feito nesta adaptação, o que poderá levar à impressão de que defendemos uma Juliana mais aproximada à de Eça de Queirós. Urge, por isso, explicar que, se a nossa afirmação não ignora a questão da fidelidade, não é por ela determinada: não nos parece que existam, à data, adaptações que se aventurem muito além da estrutura da narrativa queirosiana (excetuando, talvez, a adaptação argentina que transforma *O Primo Basílio* num policial). E, entre as que existem, parece-nos que esta Juliana se destaca independentemente do grau de fidelidade que nela observamos.

A interpretação de Marília Pêra traz-nos uma Juliana complexa e há, de facto, uma aproximação às descrições queirosianas. A característica que mais parece ressaltar nesta Juliana é a sua expressividade: Marília Pêra mostra-nos várias *nuances* do carácter de Juliana, engrandecendo os múltiplos significados que esta personagem pode ter.



Não é fácil, numa adaptação fiel à obra queirosiana, cumprir a construção que é feita pelo autor. Nesta primeira adaptação de Daniel Filho, ainda que pudéssemos esperar encontrar uma mulher mais feia, ainda mais próxima da queirosiana, a Juliana de Marília Pêra consegue-o. Tem uma presença forte, enaltecida pelo trabalho de montagem e de edição. Por vezes, sem nada dizer, sabemos o que pensa: quando vê o seu quarto na casa de Jorge e Luísa olha inerte para um rato que passa e sabemos que sente despeito e revolta, que não considera aquele lugar digno de si; quando serve o casal pela primeira vez, Juliana para, olha longamente para a mesa farta e sabemos que inveja aquela abundância que tanto contrasta com a sua escassez.

Talvez o traço que mais falte nesta Juliana seja o seu ar adoentado: a sua presença é de tal modo forte que não lhe vemos traços de doença e sabemos-lo apenas porque essa informação é repetida várias vezes. Contudo, a interpretação aliada a um argumento que dá primazia ao retrato psicológico trazem-nos o que nos parece ser fundamental para retratar a Juliana queirosiana: a sua vida interior, o que a move e o que faz dela a vilã da história.

A Juliana desta adaptação, à semelhança do que acontece no romance, contrasta com a Luísa de Giulia Gam, não tendo qualquer demonstração de ser feminina ou sedutora. Enquanto vemos Luísa em vestidos claros e coloridos que salientam a sua silhueta, Juliana enverga quase sempre vestidos de tons escuros, muito fechados – uma opção que intensifica a oposição entre ambas.

É visível nesta Juliana um olhar baço, um olhar toldado pela maldade e pela inadequação. Muitas vezes de sobranceiras franzidas, esta Juliana é uma personagem ativa, contida, como se toda a sua energia fosse canalizada para alimentar o tumulto interior. E quando há otimismo e alegria nesta Juliana, tal como acontece com a sua homónima literária, é porque falamos em maldade ou regalias a obter. Um exemplo disso é quando constata a familiaridade entre Luísa e o primo, antecipando a *queda* da patroa: Juliana sorri, sorri muito. Demonstrações de paciência ou bondade parecem ser sempre simulações de uma personagem que tem os olhos postos num futuro imaginado, numa outra existência possível.

Nesta adaptação, foi tomada a opção de iniciar a narrativa mais cedo no tempo para nos mostrar parte do que, no romance, nos é revelado por um narrador em analepse. Por isso, conhecemos Juliana antes de se mudar para casa de Luísa e Jorge. Vemo-la pela primeira vez a ser despedida e injuriada. A escolha não é inocente. Na impossibilidade de começar a história de Juliana a partir do berço, escolhe-se o que dela é essencial: uma montra imediata para algumas das suas características fundamentais. A inadaptação, a má-relação que tende a estabelecer com os outros e o azedume. E, para que fique claro, as suas primeiras palavras na adaptação foram cuidadosamente escolhidas, tendo uma grande proximidade a palavras que são também suas na obra queirosiana: «são todas uma récua», «já vi morrerem muitas patroas, pois morra mais uma».

Neste seriado, há tempo para acompanhar Juliana. A ação é desenhada para intensificar o que vamos conhecendo desta personagem. Vemo-la arrastar-se nas tarefas, enfastiada, enojada. Vemo-la servir com uma presença espectral, sem cor, sem se fazer notar. Vemo-la olhar longamente para as refeições bem guarnecidas dos patrões e desdenhar das ordens de Luísa. Vemo-la dar banho a Luísa demoradamente e ser por ela maltratada (o que intensifica a diferença de estatuto entre ambas). Vemo-la fechar-se no quarto virada para a parede enquanto deixa a cozinheira sozinha com o seu rapaz a troco de comida. Vemo-la comprar vinho e ficar sozinha a bebê-lo. Em todos os momentos, esteja Juliana acompanhada ou não, está em isolamento. É uma personagem solitária, tal como a que vemos no romance: vive uma solidão da qual não sai nem parece querer ou saber sair.

Alguns destes momentos são de liberdade criativa: não os encontramos na obra. São, contudo, artifícios interessantes para demonstrar e mesmo destacar a angústia de Juliana face a uma condição social que rejeita, o seu isolamento e a sua amargura. Sem que encontremos equivalentes na obra de Eça de Queirós, alguns destes excertos não deixam de parecer plausíveis. Assim, e tendo por base a indeterminação literária – o que ficou por contar – e o conhecimento que a obra nos dá sobre a vida de ambas as personagens, os momentos criados na adaptação de Daniel Filho parecem justificar-se. Parecem dar consistência a Juliana e à sua história, operando no sentido de a desenvolver, preservando a coerência em relação à obra original.

Ao longo dos vários episódios do seriado será frequente encontrar Juliana em monólogo. Sem o narrador literário para nos dar acesso à história e vida interior de Juliana, os monólogos são uma das técnicas utilizadas para aceder à complexidade de Juliana. Além disso, são uma interessante opção para dar a conhecer a personagem, mantendo-a isolada: Juliana fala, mas sozinha.

Sem possibilidade de chegar perto desse mundo interior que na obra nos chega pelo narrador literário, a Juliana na adaptação poderia passar por uma pobre infeliz. A sua caracterização poderia ser mal compreendida ou até encolhida. Assim, Juliana dá voz aos seus pensamentos e por força da repetição de várias ideias, da agressividade e da mágoa espelhada na interpretação de Marília Pêra ficam poucas dúvidas sobre quem temos diante de nós: Juliana é vilã. Se Luísa nos pode deixar dúvidas sobre que papel lhe cabe (podemos esperar para ela um arco de mudança, uma possibilidade de redenção), essa opção parece estar vedada para a Juliana que Marília Pêra representa. Juliana é uma personagem num beco.

O uso do monólogo é um recurso usado por outras Julianas, em outras adaptações. No entanto, a curta duração dos filmes e a necessidade prática de dar informação sobre a personagem parecem tornar os monólogos dessas outras Julianas deslocados e artificiais. É claro que, sendo esta primeira adaptação de Daniel Filho um seriado com uma duração muito superior a qualquer um dos filmes, a margem para construção de personagem é muito maior. Além disso, não parece haver noutras adaptações a cuidadosa articulação de artifícios que procuram trazer e transformar a

informação que na obra nos chega pelo narrador literário. No argumento de *O Primo Basílio* de Daniel Filho (1988), os monólogos são meticulosamente encadeados para nos trazer informações sobre Juliana de forma sustentada e equilibrada, articulando-se com outros artifícios.

Além da importância dos monólogos nesta adaptação ressaltam, ainda, os diálogos – quer sejam os diálogos em que Juliana participa ou em que outras personagens falam dela. Ora mimetizando o romance, ora fazendo a vez do narrador literário, os diálogos dão profundidade a Juliana. Enquanto vemos Juliana afastar-se da casa de onde foi despedida no início do seriado ouvem-se outras vozes que comentam: «nem parentes deve ter essa infeliz», «nessa casa ela não volta a pôr os pés», insinuações que apontam para uma vida solitária e uma conduta reprovável. Também Luísa se apressa a dizer «nunca tive uma criada tão carrancuda, a servir com um jeito tão enfezado». Todos estes comentários contribuem para o progressivo enegrecimento da imagem que fazemos de Juliana e vão-nos dando pistas que ajudam a caracterizá-la.

Por outro lado, conhecemos ainda Juliana através das conversas que tem com outras personagens, com todas as *nuances* que o seu comportamento apresenta, dependendo de quem tem pela frente. A tia Vitória, por exemplo, parece ser o mais próximo que Juliana tem de uma relação de familiaridade e é, por isso, com ela que Juliana se expressa no seriado de forma mais sincera, cruel e verdadeira. Em cada diálogo retiramos informação sobre Juliana, sobretudo porque muitos dos diálogos foram criados a partir do que o narrador literário nos diz sobre esta personagem na obra queirosiana. Nesses casos, não parece interessar particularmente que outra personagem secundária está envolvida, tampouco o ato de dialogar em que ambas participam: o foco está sobre Juliana e o objetivo é guiar-nos a duas vozes pelo seu mundo. Um exemplo é o que encontramos no início do seriado, quando o véu sobre quem é Juliana se começa a levantar num diálogo entre esta e a tia Vitória:

«Juliana: Que não me tenham roubado as roupas, já tão poucas. [...]

Tia Vitória: Precisas tomar jeito, Juliana. Não paras numa casa.

Juliana: Todo o escândalo só porque dei um beliscão naquele menino peçonhento.

Tia Vitória: Ouvi dizer que precisaram chamar o médico a aplicar unguentos.

Juliana: Fosse alguma de nós, que uivasse de dor.

Tia Vitória: Acabas por não ter onde te arrumar, filha. Pode faltar-te o pão.»

Juliana: Como eu as odeio, tia Vitória, a sua vida farta, conforto, mimos. Vinte anos que sirvo, vinte anos dormindo em buracos, levantando de madrugada, a comer os restos, a vestir trapos velhos, esfalfando-me a lavar, a passar, a engomar.

Tia Vitória: Deves tentar tirar partido.

Juliana: Não gostam de mim. Eu sinto a hostilidade a cada olhar, a malquerença. Foi sempre assim. Eu odeio as patroas, todas.»

Logo de seguida, a partir desse diálogo, Juliana inicia um monólogo. Com a tia Vitória fora de campo, esquecemos a conversa e somos conduzidos por Marília Pêra num passado e num rol de emoções e motivações que passaram do narrador literário para a boca de Juliana. Deixam, assim, de ser informações que partem de um olhar holístico, para se tornarem visões passionais da própria personagem.

«- Refasteladas, cada riso delas é uma ofensa à triste vida que eu levo. Cada vestido novo, uma afronta aos meus poucos trapos. Se eu tivesse um dinheiro abria um negócio meu, uma tabacaria ou alguma outra coisa. Será que eu nunca vou poder mandar servir o meu jantar, pela minha criada? Vou servir até velha? Até ao dia da minha morte.»

No romance de Eça de Queirós, a familiaridade entre Juliana e Joana é contida: a primeira sente-se superior à cozinheira. Mas, se é verdade que há momentos no seriado em que Juliana sublinha esse sentimento de superioridade – por exemplo, quando não aperta a mão que Joana lhe estende ao conhecê-la – essa «barreira» entre ambas parece desvanecer à medida que se sucedem inúmeros diálogos informais entre elas. No seriado, Joana não parece validar ou reprovar o que ouve na maior parte das vezes. Talvez isto suceda porque de Joana é necessária neutralidade no seriado: serve, talvez, como mais uma forma de nos dar acesso com naturalidade ao pensamento de Juliana e evitar na ação enxertos de voz *off* ou de monólogos. Nos diálogos com Joana sobressai uma faceta mais acintosa de Juliana, de crítica constante, como se não se pudesse conter.

Não menos importantes são os diálogos entre Juliana e Luísa. Desde o início que há uma atitude de superioridade agressiva de Luísa para com Juliana. Naturalmente, e em posição de desvantagem, cabe a Juliana calar-se, justificar-se, o que acontecerá até que a relação de poder se inverte. A partir do momento que consegue as cartas, Juliana mostra-se ativa e torna-se naquilo que diz odiar, mas afinal aspira a ser: patroa. Talvez isto suceda porque o ódio de Juliana às classes superiores é, na verdade, apenas uma consequência da revolta contra a sua situação, mais do que uma indignação contra a desigualdade. Ainda assim, nesta Juliana de Marília Pêra parece haver qualquer coisa de consciência de classe que na sua homónima literária historicamente não pode estar. A escolha das palavras e a força com que fala sobre a desigualdade potenciam nesta Juliana qualquer coisa que a aproxima da voz de classe. Ainda assim, esta é certamente uma perceção discutível: Juliana nesta primeira adaptação de Daniel Filho permanece profundamente isolada, à margem da sociedade.

Na segunda adaptação que fez de *O Primo Basílio*, Daniel Filho tomou opções muito diferentes em relação a Juliana – e, de resto, em relação à história e aos mecanismos técnicos de transformação para o ecrã. A personagem em análise surge, pela primeira vez, quase como uma figurante na história de Luísa: quando a vemos despedir-se de Jorge distingue-se uma mulher que limpa o chão atrás no

cenário. Não suspeitamos que se trate de uma personagem importante, a não ser porque aparece constantemente em cena. Além disso e ainda que haja uma oposição entre Juliana e Luísa no filme, o contraste entre as duas personagens parece ser menor.

Nesta segunda adaptação de *Daniel Filho*, a atriz escolhida para interpretar Juliana foi Glória Pires. Esta Juliana parece ser uma mulher um pouco mais velha do que a original, sem uma presença forte e sem que possamos distinguir nela características psicológicas que vão muito além do que percebemos do seu aspeto físico. Em comparação com a Juliana de *Eça de Queirós*, a Juliana de Glória Pires parece ser uma mulher apagada, cansada, inexpressiva e monocórdica: arrasta-se no movimento e na fala sem qualquer traço de tumulto interior. De olhos no chão, não chegamos a perceber se esta Juliana tem qualquer tipo de motivação, se se interessa por alguma coisa. Podemos facilmente julgá-la acomodada à condição em que vive, resignada e sem expectativas. Poderia dar-se o caso de Juliana ganhar vida através do diálogo e da interpretação, algo que se esperaria à medida que a intriga de chantagem inicia. O desenvolvimento da personagem é limitado e não nos parece chegar a trazer riqueza e amplitude para esta personagem. Pode dizer-se que no romance de *Eça de Queirós* chega a haver uma partilha de protagonismo entre Luísa e Juliana. A Juliana de Glória Pires não parece ir além de um papel marcadamente secundário.

Esta segunda Juliana de *Daniel Filho* é uma personagem de contornos pouco claros: não sabemos ao certo de onde vem, nem ao que vem. Nesta adaptação o passado de Juliana ficou de fora, sem que surjam recursos cinematográficos que substituam o papel que o narrador cumpria ao dar-nos notícia desse passado. Sabemos apenas que trabalhou para a tia de Jorge porque ouvimos Leonor (a adaptação de Leopoldina) e a própria Juliana falar sobre isso. Vedado o nosso acesso ao seu passado ou ao seu fluxo de consciência, é até possível vê-la como uma pobre mulher, maltratada por uma patroa arrogante. A Juliana de Glória Pires é uma vítima. É uma personagem por quem se pode sentir pena.

A Juliana de Glória Pires não é curiosa, não parece odiar, nem imaginar um futuro melhor para si. De tal modo que a hipótese de chantagem nem lhe surge naturalmente: esta Juliana demora a desconfiar da relação entre os primos e rouba as cartas sem prever o uso que fará delas. É a tia Vitória quem a incita a chantagear, sendo que a reação imediata de Juliana é de incredulidade. O oportunismo parece circunstancial, não é uma marca da personagem. Surge como uma consequência e não como uma causa. Até quando Luísa lhe oferece um vestido a reação parece ser de surpresa, de agradecimento. Nesta Juliana parece haver pouco espaço para a construção desse lado mais pérfido de uma mulher que mede o valor do segredo que tem em mãos.

Talvez possamos argumentar que, com a transição da história para o século XX, esta Juliana queira personificar outro tipo de atitudes e valores. Talvez as mudanças de personalidade modelizem características do seu tempo, trazendo-nos um ângulo diferente: uma Juliana que não é movida pela

injustiça ou pela sua revolta pessoal e que enfrenta Luísa por acaso, pela simples oportunidade de o fazer. O facto é que nesta Juliana de Daniel Filho parece haver menos motivos para a rebelião. Esta Juliana não parece estar disposta a quase tudo para alcançar os seus objetivos – objetivos esses que em boa parte do filme desconhecemos se tem. E uma Juliana revoltada pela injustiça e movida por uma ação premeditada tem substancialmente mais força do que uma Juliana movida aleatoriamente pela oportunidade. Os sentidos que Juliana pode transmitir nesta segunda adaptação parecem, por isso, ser mais reduzidos e com menos possibilidade de expansão.

No filme, não é dada muita importância à doença de Juliana: parece quase uma desculpa de uma mulher que se quer furtar ao trabalho. Esta será, talvez, uma consequência da duração mais curta do filme em comparação com o seriado: sem tempo para uma construção coerente e natural da doença de Juliana como a que vemos na obra de Eça de Queirós ou mesmo na primeira adaptação de Daniel Filho, a doença poderia parecer forçada como desfecho para a personagem. Talvez por isso não seja a razão do seu fim. Esta Juliana acaba por ser morta por atropelamento num momento final que, uma vez mais, confirma Juliana como vítima.

### **3. AS JULIANAS DE DANIEL FILHO FRENTE A FRENTE**

Feita análise sobre as duas Julianas de Daniel Filho isoladamente importa agora fazer uma análise comparativa sobre o que as aproxima ou distancia e que relação estabelecem com a Juliana queirosiana, bem como sobre quais os efeitos das adaptações desta personagem. Ainda que ambas sejam baseadas na Juliana de Eça de Queirós, elas são substancialmente diferentes. O que as aproxima entre si e da primogénita é que são todas personagens negativas, partilhando ainda algumas etapas de vida em comum. De resto, enquanto a Juliana da primeira adaptação parece seguir de perto as características da Juliana queirosiana – sobretudo as características psicológicas –, a segunda distancia-se, mostrando-nos outras facetas de personalidade possíveis.

A Juliana por Marília Pêra é uma mulher amargurada, frustrada e em contínua revolta: é uma bomba-relógio à procura de uma oportunidade para ascender. A Juliana por Glória Pires parece ser uma mulher apagada, conformada e sem expectativas: a oportunidade para se elevar aparece diante dela sem que a tenha procurado. Apesar de estarmos cientes da diferença que o fator tempo traz para a comparação entre seriado e filme, a Juliana por Marília Pêra parece ser substancialmente mais complexa e mais carregada de sentidos. Há nesta personagem uma construção sustentada num passado que a determina. A sua personagem vai, com o tempo, crescendo, revelando cambiantes e assumindo mais protagonismo graças quer à interpretação de Marília Pêra, quer ao acesso que temos

ao seu tumulto interior. Na Juliana por Glória Pires o que vemos é escasso. Sem acesso ao seu passado ou à sua dimensão interior tudo o que nos é dado a ver parece convergir numa personagem simples e despreziosa.

Se na Juliana de Marília Pêra há uma motivação clara e profunda que a leva à chantagem, na Juliana de Glória Pires essa intriga parece resultar do acaso. Na primeira adaptação acompanhamos a revolta de Juliana, vemo-la à espera de uma oportunidade para trapacear o destino da sua condição. A chantagem abre a possibilidade de fuga. E ao longo do seriado assistimos a um crescendo: Juliana vai-se aproximando do seu objetivo e da sua concretização pessoal. No caso da Juliana da segunda adaptação o oportunismo é inesperado e circunstancial. E, por isso, não sentimos nela o mesmo investimento que a Juliana da primeira adaptação faz na intriga de chantagem. Não sabemos se, para esta Juliana do século XX, a chantagem é uma última esperança, mas não temos razões para acreditar que seja. Assim, não só a Juliana do seriado está mais presente na primeira metade da história – sobretudo no que toca à sua construção –, como a notoriedade e importância que alcança com a chantagem é muito maior.

Além disso, também o contraste entre a Juliana e a Luísa da primeira adaptação parece ser maior, em comparação com o da segunda adaptação. A Luísa de Giulia Gam é visivelmente preguiçosa, sonhadora e sentimental, contrastando com uma Juliana de Marília Pêra agressiva e revoltada. A Luísa de Débora Falabella parece ser uma personagem inquieta e ansiosa sem parecer imaginativa, por oposição a uma Juliana de Glória Pires, arrastada e passiva. Enquanto na primeira adaptação cada uma das personagens se desenvolve em torno de um tipo social, na segunda as personagens são mais genéricas, menos desenvolvidas e, por isso, parecem ser menos típicas. Não parecem chegar a ser representações de tipos sociais bem definidos e, nesse sentido, perde-se capacidade para veicular crítica social.

Por outro lado, na primeira adaptação de *O Primo Basílio* para o seriado de Daniel Filho nota-se uma relação conflituosa entre patroa e criada: a Luísa de Giulia Gam é rude ao ponto de podermos sentir injustiça para com Juliana, mas dificilmente sentimos pena da criada porque temos presente *quem é* a partir da sua caracterização psicológica. O mesmo não parece suceder na segunda adaptação para filme de Daniel Filho: vemos Luísa ser mal-educada para com Juliana e, sem que nos seja apresentado um lado mais negro da criada, é mais fácil o espectador compadecer-se desta.

Por fim, a urgência em mudar de vida parece ser substancialmente mais importante – crítica mesmo – para a Juliana por Marília Pêra, do que para a Juliana por Glória Pires. O papel de vilã é, por isso, mais evidente e mais realçado na Juliana da primeira adaptação. E, naturalmente, em função destas diferenças o papel que acabam por desempenhar na história tem um impacto diferente. Talvez por isso vejamos a Juliana da primeira adaptação perecer no momento em que lhe é retirada a sua última hipótese de mudança, enquanto a Juliana da segunda adaptação morre por acidente, num

estranho homicídio que a faz sobressair como vítima. Esta opção faz-nos ainda pensar que talvez as motivações desta segunda Juliana para a chantagem não fossem suficientemente fortes para que justificassem o seu fim perante uma tentativa de chantagem frustrada.

É certo que cada Juliana, à sua maneira, mostra as consequências do adultério à Luísa da sua adaptação, precipitando-a para a queda: para a constatação da sua ingenuidade, para a revelação de Basílio e para a importância de uma vida guiada por valores mais profundos. No entanto, se Juliana é a força que orienta a expiação da personagem principal, a energia e perversão que emprega ao fazê-lo é muito superior na personagem da primeira adaptação, o que tem consequências no caminho que Luísa tem de percorrer. A chantagem na primeira adaptação é mais do que um castigo: é um confronto com as consequências do adultério e submete Luísa à autorreflexão. Na segunda adaptação e sem que vejamos introspeção em Luísa, a chantagem operada por Juliana parece sobretudo manifestar-se como um castigo. Nesta adaptação não parece inevitável chegar à conclusão que nos é mostrada, embora se chegue a ela.

Sendo certo que a Juliana de Marília Pêra é uma personagem fiel à Juliana queirosiana, a Juliana de Glória Pires, sem enlaçar a obra original, por via da fidelidade absoluta, traz novidades. Incertos sobre se as novidades são sinónimo de riqueza, em vão procuramos nesta segunda Juliana de Daniel Filho sentidos que amplifiquem a sua existência e o seu impacto na obra. Mas como a chantagem não parece inevitável para esta Juliana, nem vemos nela a rebelião de uma mulher que se sente injustiçada, o seu papel na obra parece ter menos razão de ser. E, sobretudo, marginaliza a reflexão sobre a condição social como profecia para um futuro ao qual não se escapa.

Tal como na Juliana de Eça de Queirós, na Juliana da primeira adaptação de Daniel Filho encontramos alguns temas recorrentes:

- O sonho frustrado: nem com todo o ódio e amargura, Juliana deixa de sonhar, de imaginar, de querer mais para si. A insatisfação e incapacidade de se adequar ao contexto onde vive determinam o desejo por algo mais. Juliana tem consciência do que faz, mas sente-o como um direito, como uma forma de ser ressarcida. O mal que inflige é necessário, um castigo merecido para cumprir o seu sonho. É até curioso que, tal como Luísa, Juliana seja sonhadora. Contudo, enquanto a patroa é uma sonhadora ingénua e superficial, Juliana sonha sem ilusões.
- A consciência da sua condição: Juliana é toldada por uma revolta constante associada à injustiça social. O medo de ser dobrada pela sua doença e de servir até morrer aliado à injustiça que sente fazem dela uma mulher em luta com o destino. Juliana não dá voz a uma revolta de grupo, mas há nela, em parte, uma reflexão sobre a desigualdade.
- O seu isolamento: Juliana está à parte da sociedade, vive alienada pelo seu ódio. Não estabelece laços nem cria empatia com ninguém à exceção da tia Vitória. Dela é sempre feito o pior dos retratos de tal modo que não só Juliana não procura proximidade com outras



pessoas, como nunca há quem dê esse passo por ela. Várias vezes Juliana fala sobre a sua virgindade e há, nessas menções, um misto de orgulho tingido por frustração. A virgindade é uma medalha que põe ao peito, que a eleva sobre outras mulheres e que acentua o contraste com a personagem adúltera de Luísa.

Ao contrário do que sucede na Juliana literária e na Juliana por Marília Pêra, na Juliana da segunda adaptação não parecem sobressair eixos temáticos recorrentes. Escassamente desenvolvida, a Juliana por Glória Pires parece-nos uma personagem plena de indeterminação cinematográfica, no sentido em que são deixados demasiados aspetos sobre a sua história e caracterização psicológica por definir. E perante tamanha indeterminação são tantas as suposições possíveis que acabamos por não saber a que sentido ou mensagem nos podemos agarrar. É possível que o espectador acabe por tentar preencher a indeterminação com aquilo conhece da Juliana queirosiana – embora às vezes, e face às disparidades entre ambas, pareça difícil que esse exercício faça sentido.

Considerando que a Juliana queirosiana se pode desdobrar em múltiplas facetas, interpretações e sentidos não nos opomos a uma interpretação mais livre. No entanto e perante uma personagem literária tão rica, sentimos nesta Juliana da segunda adaptação um esvaziamento dos sentidos veiculados pela Juliana queirosiana, sem que outros sentidos e mais próximos da realidade da nova personagem preencham o espaço criado. Há um princípio de transformação que parece não acabar por se consumir numa evolução em relação à personagem que conhecemos da obra literária ou da primeira adaptação.

#### **4. A SOBREVIDA DE JULIANA ALÉM-LIVRO**

Para analisar a sobrevida de Juliana no ecrã é necessário começar pelas mais simples e complexas questões que podemos levantar: O que faz de Juliana uma personagem e o que faz de uma personagem Juliana? O que lhe dá a sua identidade? Se por hipótese dela fôssemos retirando características e camadas, o que precisaria de restar para que, ainda assim, soubéssemos estar perante Juliana Couceiro Tavira?

Não cremos que exista – ou que tenhamos, neste momento – uma resposta que seja clara ou que não passe pela suposição. Naturalmente que quanto mais fiel é uma representação da Juliana original, mais facilmente nos parecerá tratar-se de Juliana. Mas se, por outro lado, Juliana for objeto de uma adaptação mais livre, a reflexão torna-se mais complexa. A identificação de uma personagem faz-se graças à presença de uma ou mais das suas propriedades distintivas: o seu nome, a sua representatividade social, o papel de catalisador que desempenha na obra, a sua caracterização, as

mensagens que veicula e as reflexões que levanta. Juliana é, contudo, uma personagem tão rica que a simples enumeração de algumas das suas características identitárias parece insuficiente para prever o que podemos esperar da sua adaptação: cremos que podem ser tantas as leituras desta personagem e as *formas de fazer Juliana* que na ousadia de tentar uma definição corremos o risco de ficar aquém da verdade.

Independentemente de a adaptação ser mais ou menos livre, a transformação é, em si mesma, a base do processo de adaptar e é, por isso, natural que encontremos transformações numa adaptação. Tendemos, contudo, a crer que deve haver um reconhecimento da obra de origem e das suas personagens na adaptação, bem como deve haver uma tentativa de manter a riqueza da personagem de forma coerente com a sua transformação. Cremos, ainda, que é necessário ter em conta que a personagem pode ser olhada sob diferentes ângulos, adquirir novos sentidos, crescer e ir além do original.

Ao longo dos anos, Juliana conheceu várias caras no ecrã. Teve comportamentos e nacionalidades várias. É legítimo observar de que forma contribuíram para a sobrevida da personagem. Uma vez mais não existe uma resposta simples: talvez a tenham mantido presente, a cada nova adaptação. Talvez nos tenham mostrado várias hipóteses, *nuances* para os sentidos que o original preconizava. Talvez nos tenham afinado o juízo crítico sobre quem é e quem pode ser Juliana, noutros contextos e sob outras perspetivas. Independentemente do grau de influência, acreditamos que todas as adaptações acabam por contribuir para a vida extraliterária da personagem, desde que um olhar simultaneamente crítico e estruturado seja capaz de refletir sobre as diferentes abordagens. Entendemos, assim, que a sobrevida de uma personagem pode ser olhada como o desdobramento desta em múltiplas vidas possíveis: em várias Julianas e não a de uma Juliana que necessariamente viveu todas essas vidas.

Uma sistematização que possa ser aplicada ao estudo da personagem em geral – largamente procurada pelos estudos intermediáticos – é difícil de conseguir, se não impossível, dado que cada nova abordagem intermediática tem capacidade para abrir caminhos e trazer reflexões. Como qualquer criação artística, a reinterpretação literária pelo cinema ou televisão não se quer estanque e não cremos que a procura por uma sistematização deva impedir que uma nova forma de ver seja considerada, independentemente de ser mais ou menos livre, mais ou menos arrojada. Deste modo, acreditamos que a análise se quer aberta, particular e contínua: sabemos onde está e quem é a primeira personagem. Temo-la como uma constante, uma referência e um eixo a partir da qual se constroem novas possibilidades – umas podem rodeá-la em movimentos próximos, comedidos, fiéis; outras podem ser inovadoras e distanciar-se dela, quase a perdendo de vista.

Ainda que a adaptação não seja a única forma de manter a personagem viva na nossa memória coletiva, é das estratégias que mais importância tem assumido nas últimas décadas, com o crescente

interesse no entretenimento de massas. Talvez não possamos afirmar que todas as interpretações de Juliana contribuem para a sua evolução, mas podemos dizer que enquanto houver o exercício de adaptação (entre várias outras formas de reinterpretar Juliana), a expansão do seu significado e da sua vida é possível.

Entre as várias Julianas que vimos surgir no ecrã, não cremos que o exercício tenha sido o de tentar levar a personagem por novos caminhos ou de explorar os pontos de indeterminação deixados por Eça de Queirós em *O Primo Basílio*. A maioria das adaptações, com maior ou menor grau, parecem seguir a estrutura mais profunda da narrativa primeira, sendo que os filmes de Carlos Schlieper e Daniel Filho são, na nossa opinião, os que mais se distanciam desta pelas opções tomadas. No entanto, arriscamos afirmar que o que acontece com a maior parte das Julianas, à exceção da de Marília Pêra, é um esquisso em que a personagem perde complexidade e riqueza quando comparado com a Juliana literária.

Entre as diferentes adaptações destacámos a Juliana de Marília Pêra porque a qualidade da adaptação e da construção da personagem a distanciam das demais. Talvez esta Juliana não seja uma evolução, mas partindo do pressuposto que a fidelidade à estrutura da narrativa, à mensagem e mesmo ao propósito de Eça de Queirós nesta adaptação foi um objetivo, na nossa opinião é um objetivo cumprido que nos traz a mais interessante adaptação daquela personagem.

Sentimos, contudo, falta de outro tipo de abordagens sobre Juliana, capazes de encetar outras reflexões e questões que vão além da fidelidade. Ainda que possamos olhar para as Julianas de *El Deseo* e da segunda adaptação de Daniel Filho como sendo as que mais se distanciam da Juliana queirosiana, não trazem grandes novidades ou evolução para a personagem e ambas reduzem a complexidade de Juliana, reservando-lhe o papel de vítima.

Entre as adaptações de Daniel Filho é difícil compreender como foi possível começar por criar uma Juliana tão complexa, para apostar, depois, numa criação mais redutora e pouco expressiva. Naturalmente, parte da resposta poderá estar na diferença de duração entre o seriado e o filme. Afinal, enquanto a duração de um filme pode oscilar entre apenas algumas horas, no caso do seriado não só há uma maior flexibilidade na escolha do tempo de duração de cada episódio, como no número de episódios a produzir. E o tempo pode ser determinante para a construção verosímil de personagens complexas, com longa história e forte construção psicológica, como é o caso da Juliana queirosiana. Ainda assim, outra parte da resposta estará nas opções tomadas – na omissão da história de Juliana, nas facetas de Juliana apresentadas, no estilo que se aproxima ao da telenovela, entre outros – que, aliadas à menor duração do filme, contribuíram para a criação de uma Juliana pouco interessante, com um papel menor e menos expressivo na narrativa. É uma Juliana pouco memorável.

Acreditamos, ainda assim, que é legítimo afirmar que ambas as Julianas de Daniel Filho contribuem para a sobrevivência de Juliana Couceiro Tavira. Podemos não gostar de uma ou de outra, mas

acreditamos que a rejeição e a crítica podem ser tão importantes para a reflexão e construção da sobrevida de uma personagem, como a aceitação e o louvor. Em cada uma das destas duas Julianas há um passo além da obra, há um princípio de emancipação: outra forma de ser Juliana, extraída do potencial desta personagem literária, que alimenta a sua persistência numa memória que é nossa, mas que vai para além de nós.

## CONCLUSÃO

Na presente dissertação propusemo-nos observar brevemente quais os avanços e questões que envolvem o estudo da personagem e o estudo da adaptação da literatura ao ecrã, como ponto de partida para uma análise de caso. Uma análise mais profunda mereceria uma investigação focada em cada um dos campos de estudo em particular, o que não era o nosso objetivo. Focados na análise de caso que se viria a desenvolver no final, a investigação que nos levou até aos primeiros capítulos aqui desenhados serviu-nos de alicerce teórico, um ponto de partida para reflexões que queríamos desenvolver acerca da personagem Juliana Couceiro Tavira de *O Primo Basílio* (1878).

Acreditamos que estudar a personagem e, sobretudo, a personagem na adaptação audiovisual é um caminho de investigação imenso e necessário. Afinal, a personagem assume um papel central na narrativa – independentemente do *medium* –, desenvolvendo-a, conferindo-lhe múltiplos sentidos, encetando discussões sociais e ideológicas e despertando emoções em quem lê, observa ou assiste. Apesar de a personagem ter sido uma categoria narrativa subexplorada no passado, hoje, a sua importância é inquestionável, sobretudo, quando constatamos que em inúmeros casos ela ganha uma vida além da obra que lhe deu origem. Mais do que um simples artefacto textual, a personagem é dinâmica e encerra em si uma lógica íntima, que escapa até de quem a criou. Ainda que um retrato mais detalhado pareça poder fixá-la, há sempre um espaço de indeterminação, isto é, aspetos e circunstâncias que ficam por definir. É, em parte, devido às características da figuração ficcional que surge a hipótese de emancipação da personagem, a possibilidade de viajar por outros contextos e *media*. E a hipótese que aqui observámos em detalhe: migrar da literatura para o ecrã.

Por isso, cremos que hoje não é possível estudar a personagem em toda a extensão sem ter em conta o seu potencial intermediático (tal como, inversamente, não nos parece ser possível estudar a adaptação da narrativa sem olhar demoradamente para a personagem). Estudar a personagem literária implica, assim, compreender que ela não está circunscrita ao meio que lhe deu origem. Através da adaptação, a personagem ganha forma numa outra existência possível, o que significa que, neste processo, pode haver um desprendimento em relação à versão original. Se assumirmos que, para além de dar vida à personagem tal como ela foi composta, a adaptação tem ainda o potencial de a reinterpretar, de preencher os seus pontos de indeterminação e de a expandir ou fazer evoluir,

compreendemos que não é possível ver em todas adaptações uma personagem única. A personagem que tenha sido alvo de várias adaptações parece-nos ser, assim, a soma de todas as hipóteses levantadas: uma personagem com múltiplas vidas paralelas e não uma personagem de vida única, com diferentes feições.

As possibilidades de modelar uma personagem pela adaptação são inúmeras e todas elas merecem ser criticamente analisadas. Afinal, se é verdade que a construção mental da personagem literária varia consoante o leitor – com a sua interpretação, o seu conhecimento e a sua experiência do mundo –, também é natural que ela se transforme consoante a visão de quem se propõe adaptá-la. E modificar-se-á, ainda, posteriormente, por todos os perfis de espectador (desde os que conhecem a obra primeira aos que a desconhecem por completo) que possam assistir à suas várias vidas de adaptação. Uma personagem que permanece na nossa memória coletiva é, assim, uma personagem feita das infinitas relações estabelecidas entre e com a obra, as suas adaptações, os seus leitores e os seus espectadores.

A partir do momento em que uma personagem é objeto de adaptação, o seu universo alarga-se para incluir essa nova concretização, com todo o potencial de expansão e discussão que ela traz. A adaptação mantém a personagem entre nós, permitindo que ela possa continuar a ser problematizada, reacender novas questões e retirar outros sentidos da obra literária. Ao prolongar a vida de uma personagem, a adaptação permite que esta cresça e se transforme entre os seus leitores e espectadores. E a atenção recai também, inevitavelmente, sobre a obra que lhe deu origem: mesmo que a personagem migre para outros contextos e viva outras histórias, importa saber qual a sua raiz. Refletir sobre sua reconfiguração implica um exercício comparativo que traz inevitavelmente para a discussão a obra primeira. Sem excluir outros mecanismos capazes de ampliar uma obra literária, cremos ser hoje inegável a importância da adaptação para o estudo da sobrevivência da personagem e para a composição do cânone literário.

Além disso, a adaptação de obras literárias ao ecrã (e não só) é cada vez mais comum na nossa cultura. São várias as motivações que fazem com que a produção de adaptações se mantenha constante e, contudo, são também muitos os argumentos contra que se levantam, criticando e rejeitando a adaptação em detrimento da obra literária de base. A falta de consenso em que encontramos o estudo da adaptação de literatura ao ecrã é representativa da clara dificuldade que existe, ainda hoje, em olhar a adaptação como um novo campo de estudos. A tentativa de sobrepor um *medium* sobre o outro – seja ele o filme, a série ou o livro – parece-nos ter estado na origem de vários dos problemas que tendem a impedir uma análise crítica da adaptação.

Entre os vários problemas que poderíamos sublinhar no estudo da adaptação decidimos destacar, ainda, a procura pela fidelidade da obra adaptada em relação à original. Destacamo-lo porque nos parece ser o argumento mais vezes levantado na hora de analisar e discutir uma adaptação.

No momento em que decidimos estudar uma adaptação, comprometemo-nos com um exercício comparativo. Necessariamente focamo-nos no que aproxima e distancia duas ou mais obras. Tendemos, assim, a procurar o que da obra permaneceu, o que faz com que uma adaptação mantenha uma relação de parentesco com a obra primeira. É nesse movimento que tendemos a procurar, em primeiro lugar, os laços que as unem, estranhando obras cuja relação com a obra original é mais difícil de detetar, de justificar ou de compreender. No entanto, a procura por uma fidelidade absoluta pode enviesar a análise de obras que são, simplesmente, uma outra interpretação e perspectiva possíveis. Afinal, até que ponto o valor de uma adaptação diminui simplesmente por não observar as «diretrizes» que cremos terem sido deixadas pela obra original? Olhar a adaptação pelo filtro da fidelidade total é não esperar mais do que uma reprodução. É ignorar as características específicas de cada *médium*.

Além disso, olhar o estudo da adaptação unicamente seguindo as passadas da fidelidade de uma forma fundamentalista é um paradoxo: a procura pela fidelidade total nega o potencial de transformação que é inerente ao ato de adaptar. Fazer uma adaptação implica necessariamente reinterpretar a obra original, transformá-la com uma visão possível e reconfigurá-la de acordo com as potencialidades do novo *medium*. A fidelidade – sendo certo que existem vários graus de fidelidade possíveis, desde a fidelidade total, à fidelidade que procura manter apenas a estrutura ou o *espírito* da obra – é, assim, apenas uma abordagem possível na adaptação, entre tantas outras que podem surgir.

Na nossa opinião é necessário olhar criticamente os argumentos que têm toldado o estudo da adaptação, deixando de parte considerações que colocam os diferentes *media* em confronto, que defendem a natural primazia da obra original ou que procuram ver na adaptação uma reprodução. Se a adaptação estabelece uma relação entre produtos de dois *media*, então o estudo em causa deve ser intermediático na sua essência. E se em causa está uma análise comparativa é necessário ter em conta quais os dispositivos que estão à disposição de cada *medium*, evitando tentar encontrar uma equivalência entre eles que não é certo que exista. Além disso, é imprescindível olhar a adaptação como uma transformação, como um passo dado além da obra que tem, naturalmente, motivações e objetivos próprios.

Ainda que o estudo da adaptação tenha sido, ao longo do tempo, objeto de críticas e dúvidas constantes, o facto é que a adaptação de literatura e de personagens literárias ao ecrã veio para ficar. A curiosidade e o prazer de contactar com uma história conhecida continuam a alimentar a troca de influências entre cinema, televisão e literatura. Além de observar a adaptação enquanto produto, para estudar o fenómeno é ainda importante observar a experiência de receção que espoleta. Tal como a personagem é uma construção mental que se forma na mente do leitor à medida que este avança na leitura, também a personagem cinematográfica é uma construção mental que se forma na mente do espectador à medida que o filme avança. No entanto, é curioso observar que, graças à adaptação, surgem novas formas de contacto com a história: um espectador que desconheça a obra de origem

terá uma experiência de receção diferente do leitor-espectador que se propõe ver uma história conhecida. Será proveitosa uma análise que se debruce sobre os diferentes modelos de construção mental da personagem sujeita a adaptação que podem surgir, dependendo do grau de contacto do espectador com a obra literária: modelos potencialmente híbridos e intermediáticos, que dependem de um exercício de comparação contínuo entre novidade e memória.

Hoje, é inegável o impacto que a adaptação pode ter para o estudo da vida de uma obra. E o mesmo se pode dizer, naturalmente, para as suas personagens que podem expandir-se ou contrair-se, migrar para outros espaços ou ganhar uma nova vida, noutros contextos possíveis. Além disso, a adaptação é, ainda, uma hipótese de autonomia para a personagem que pode, assim, ganhar uma sobrevida extraliterária, assegurando um lugar na memória coletiva.

Analisar e refletir sobre a personagem na adaptação traz-nos, antes de mais, questões de génese e identidade: afinal, quais são os elementos fundamentais para sabermos estar diante de Juliana Couceiro Távira? Esta é uma questão para a qual não temos resposta sobretudo devido à complexidade e riqueza desta personagem queirosiana. E mesmo que, por hipótese, conseguíssemos resolver o *mistério* de Juliana, será que essa descoberta se poderia aplicar de forma sistemática a outras personagens? Afinal, a partir do momento em que há indeterminação literária ou cinematográfica numa personagem, há algo que nos escapa e que é de difícil definição. Há liberdade e autonomia para crescer, evoluir e mudar. E é, também, por isso mesmo que há espaço para múltiplas interpretações e adaptações.

Deste modo, cremos que uma forma interessante de olhar uma personagem que foi várias vezes objeto de adaptação – como é o caso da personagem que escolhemos estudar – é ver na personagem original um eixo sobre o qual giram diferentes versões ou vidas, com maior ou menor grau de aproximação. É crer que, a partir do momento em que uma adaptação toma novas opções para uma sua personagem, estas inauguram um caminho paralelo, numa outra existência possível para essa figura. É pensar, ainda, que uma personagem é um caleidoscópio das inúmeras vidas que esta pode viver, espelhadas nas adaptações que nos chegam.

Para a presente dissertação propusemo-nos analisar Juliana Couceiro Távira, de *O Primo Basílio* (1878), uma personagem ímpar na obra queirosiana. Na impossibilidade de estudar exaustivamente as várias adaptações disponíveis, debruçamo-nos especificamente sobre as duas obras realizadas por Daniel Filho. Afinal, tratando-se do mesmo realizador, há dois exercícios de reinterpretação e dois diferentes objetivos de adaptação passíveis de serem analisados. No entanto, seria necessário um estudo mais demorado e mais completo sobre Juliana nas várias adaptações de *O Primo Basílio* (no ecrã e fora dele) para compreender melhor o impacto da transposição intermediática como um todo nesta personagem, na sua sobrevida e na vida da obra queirosiana. Ainda que esse não tenha sido o



nosso objetivo, esperamos que a nossa análise possa contribuir como mais uma peça do *puzzle* para a existência intermediática de Juliana.

Ainda assim, e olhando de um modo geral para as várias adaptações feitas até hoje de *O Primo Basílio*, podemos dizer que nos parece estar sempre presente alguma forma de fidelidade: parece haver um apego à estrutura da narrativa. Entre as sete adaptações, talvez a de Carlos Schlieper e a de Daniel Filho (2007) sejam as que mais se distanciam da obra queirosiana.

No entanto, não podemos dizer que tanto o afastamento destas duas obras, como a aproximação que verificamos na maior parte das restantes adaptações tenham trazido novidades particularmente interessantes para a personagem de Juliana. A exceção está, na nossa opinião, na primeira adaptação de Daniel Filho (1988).

Entrando no exercício de comparação entre as duas adaptações do realizador brasileiro, verificamos que a Juliana interpretada por Marília Pêra nos parece ser a que melhor espelha a riqueza da personagem queirosiana, sobretudo devido à forte caracterização psicológica que dela é feita no seriado de 1988. É certo que esta adaptação nos parece, também, ser a que mais se tenta aproximar da obra de Eça de Queirós, não só observando a fidelidade em relação à estrutura da narrativa, como à mensagem da obra. No entanto, e apesar de ser inegavelmente mais fácil de identificar Juliana numa adaptação que procura uma representação fiel da personagem queirosiana, cremos que a chave poderá estar na capacidade de representar a complexidade desta personagem. Complexidade essa que, na maior parte dos restantes casos, parece ter-se perdido no processo de adaptação.

Este é, também, o caso na Juliana que conhecemos na segunda adaptação de Daniel Filho, de 2007: a Juliana interpretada por Glória Pires parece ser consideravelmente menos complexa em comparação com a Juliana queirosiana e com a mesma personagem na primeira adaptação. Apesar de ter havido uma tentativa de modernizar a história e de a modelar a um outro contexto histórico, este segundo *O Primo Basílio* de Daniel Filho não chega a ser uma evolução para Juliana ou para a obra de um modo geral: não deixa de seguir, de certo modo, a narrativa original e, sem aproveitar os recursos do seu tempo, torna-se numa numa visão simplista, sensacionalista e algo vazia da obra.

Enquanto na primeira adaptação de Daniel Filho parece ter havido um claro trabalho sobre as transformações necessárias para fazer a transição do papel para o ecrã, o mesmo não parece suceder no filme de 2007, em que muita informação se perde sem que outra a substitua. É certo que a duração muito superior da série contribui em grande parte para que possamos assistir, no seriado de 1988, a uma construção progressiva e bem estruturada das personagens. No entanto, cremos que a transposição da narrativa para um outro século no filme de 2007 poderia trazer um investimento maior nas consequências dessa transformação para as personagens e para a narrativa. E se a Juliana de Marília Pêra nos traz um impiedoso retrato psicológico, sem acesso à dimensão interior da personagem no caso de Glória Pires, tudo a que temos acesso é a uma Juliana esvaziada de sentido. Sendo Juliana

uma personagem fundamental que precipita o desfecho da trama, o seu esvaziamento parece-nos levar, conseqüentemente, ao esvaziamento da própria narrativa e da sua mensagem.

*O Primo Basílio*, seriado de 1988 realizado por Daniel Filho é, assim, na nossa opinião, uma adaptação que se destaca sobre as restantes e que cumpre o que parece ser o seu objetivo: «dar vida à obra queirosiana», seguindo as suas coordenadas de perto, fazendo uso dos recursos necessários para a transformação entre *media*. No entanto, ao olhar de um modo geral para as várias adaptações de *O Primo Basílio* existentes sentimos falta de opções que se distanciem mais da fidelidade em relação à estrutura da narrativa, que tragam novas questões ou novos ângulos para a personagem de Juliana e para a narrativa queirosiana.

Ainda assim, é inegável a contribuição que as diversas adaptações que existiram ao longo do tempo trazem para a sobrevivência de Juliana. Independentemente de preferências e juízos que possamos fazer, estas têm mantido Juliana como uma presença constante no ecrã desde 1922, mostrando como diferentes opções e *media*, recursos tecnológicos e *épocas* lhe podem dar vida. Cada uma delas é uma visão possível, uma vida que Juliana Couceiro Tavira poderia ter vivido. A simples reflexão, discussão e problematização das várias adaptações é um primeiro passo para perceber melhor quem é Juliana, o que dela conhecemos e o que podemos ainda esperar. É um primeiro passo para a sua emancipação e para a expansão da existência que Eça de Queirós para ela desenhara.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adapting Sherlock Holmes*. Oxford Academic (2020). Disponível em: [https://academic.oup.com/adaptation/pages/adapting\\_sherlock\\_holmes](https://academic.oup.com/adaptation/pages/adapting_sherlock_holmes). (Acedido a 29 de Outubro de 2020.)
- Bello, Maria do Rosário Lupi (2005). *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica – o Caso de Amor de Perdição*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Bergamo, Mônica (2007, Agosto 5). “A Fórmula do Fracasso Existe”. In *Folha de S. Paulo*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0508200707.htm>. (Acedido a 29 de Outubro de 2020.)
- Bolter, Jay e Grusin, Richard (2000). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, M.A.: MIT Press.
- Carvalho, Mário de (2013). *Casos do Beco das Sardinheiras*. Lisboa: Porto Editora.
- Comparato, Doc (2004). *Da Criação ao Guião: A Arte Técnica de Escrever para Cinema e Televisão*. Lisboa: Pergaminho.
- Corrêa, Elizabeth Saad (2013). “From Remediation to Premediation: Or How the Affective Immediacy of Late 90’s Digital Society Evolves to a Continuous Affectivity Anticipation of Future in the 21th Century”. In *Matrizes*, 7, pp. 163-172.
- Correia, Amélia Maria Loureiro (2013). Literatura e (outras) Artes. In *Revista de Estudos Literários*, 3, pp. 187-210.
- Costa, Alves (1978). *Breve História do Cinema Português*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- Cunha, Maria do Rosário (s.d.-a). “Juliana”. In *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa*. Disponível em: <http://dp.uc.pt/conteudos/entradas-do-dicionario/item/211-juliana>. (Acedido a 29 de Outubro de 2020.)
- Cunha, Maria do Rosário (s.d.-b). “Leopoldina”. In *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa*. Disponível em: <http://dp.uc.pt/conteudos/entradas-do-dicionario/item/663-leopoldina>. (Acedido a 29 de Outubro de 2020.)
- Cunha, Maria do Rosário (s.d.-c). “Luísa”. In *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa*. Disponível em: <http://dp.uc.pt/conteudos/entradas-do-dicionario/item/208-luisa> (Acedido a 29 de Outubro de 2020.)
- Eco, Umberto (2003). *Sobre Literatura*. Algés: DIFEL.

- Eder, Jens; Jannidis, Fotis e Schneider, Ralph (2010). "Characters in Fictional Worlds. An Introduction". In Eder, Jens, Jannidis, Fotis e Schneider, Ralph (eds.) *Characters in Fictional Worlds – Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, pp. 3-66. Berlin/New York: De Gruyter.
- Eder, Jens (2014) "Analyzing Characters: Creation, Interpretation and Cultural Critique". In *Revista de Estudos Literários*, 4, pp. 69-96.
- Grilo, João Mário (2005). *As Lições do Cinema*. Lisboa: Edições Colibri, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Hutcheon, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. New York, New York: Routledge.
- Ibarro, Jesus (2006). *Los Bracho: Tres Generaciones de Cine Mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ingarden, Roman (1979). *A Obra de Arte Literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Jannidis, Fotis (2013). "Character". In *The Living Handbook of Narratology*. Disponível em: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/character>. (Acedido a 29 de Outubro de 2020.)
- Kuhn, Markus e Schmidt, Johann N. (2013). "Narration in Film". In *The Living Handbook of Narratology*. Disponível em: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/64.html>. (Acedido a 29 de Outubro de 2020.)
- Lourenço, António Apolinário (2012). "De Madame Bovary ao Primo Basílio: a Singularidade Bovarista de Luísa". In *Letras de Hoje*, 47(4), pp. 413-419. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- Margolin, Uri (2005). "Character". In Herman, D. et alii. (eds.) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge.
- Mast, Gerald (1982). "Literature and Film". In Barricelli, Jean-Pierre e Gibaldi, Joseph (eds.) *Interrelations of Literature*. New York: Modern Language Association of America.
- Metz, Christian (1990). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago: Chicago University Press.
- Pier, John (2016). "Metalepsis". In *The Living Handbook of Narratology*. Disponível em: <http://lhn.uni-hamburg.de/article/metalepsis-revised-version-uploaded-13-july-2016>. (Acedido a 29 de Outubro de 2020.)
- Pina, Luís de (1977). *A Aventura do Cinema Português*. Lisboa: Veja.
- Porfírio, José Luís e Barreiros, Maria Helena (2009). *Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX: Da Expressão Romântica à Estética Naturalista*. Vila Nova de Gaia: Fubu Editores.
- O Primo Basílio*. IMDB. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0827778/>. (Acedido a 29 de Outubro de 2020.)

- O Primo Basílio*. Memória Globo (2013). Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisserias/o-primo-basilio/>. (Acedido a 29 de Outubro de 2020.)
- Queirós, Eça de (1990). *O Primo Basílio*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Reis, Carlos *et alii*. (1989). *Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Reis, Carlos (2003, Fevereiro 23). “Um tiro talvez certo”. In *Público*.
- Reis, Carlos (2004). “Prefácio”. In *A Imagem da Escrita no Pequeno Ecrã*. Coimbra: Minerva.
- Reis, Carlos (2008). *O Conhecimento da Literatura – Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Almedina.
- Reis, Carlos (2014a). “Introdução”. In *Revista de Estudos Literários*, 4, pp. 7-12.
- Reis, Carlos (2014b). “Pessoas de Livro: Figuração e Sobrevida da Personagem”. In *Revista de Estudos Literários*, 4, pp. 43-68.
- Reis, Carlos (2014c). *Pessoas de Livro – Estudos sobre a Personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Reis, Carlos (2016). “Eça de Queirós e a Personagem como Ficção”. In *Revista de Estudos Literários*, 6, pp. 29-60.
- Reis, Carlos (2018). *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Edições Almedina.
- Reis, Carlos (s/d). “Juliana” [Artigo de Blog]. Disponível em: <https://queirosiana.wordpress.com/personagens/juliana>. (Acedido a 29 de Outubro de 2020.)
- Ryan, Marie-Laure (2014). “Narration in Various Media”. In *The Living Handbook of Narratology*. Disponível em: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-media>. (Acedido a 29 de Outubro de 2020.)
- Saraiva, António José e Lopes, Óscar (2005). *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora.
- Schneider, Ralph (2001). “Towards a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-Model Construction”. In *Style* 35, 4, pp. 607-640.
- Silva, Vítor Aguiar e (1984). *Teoria da Literatura*, 4ª edição. Coimbra: Almedina.
- Smith, Murray (2004). *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. New York: Oxford University Press
- Sobral, Filomena Antunes (2009). Eça de Queirós no Audiovisual. In *Congresso Internacional Comunicação, Cognição e Media*, Braga, 23-25 de Setembro – Atas do Congresso Comunicação, Cognição e Media, 1, pp. 405-417. Braga: Edições Alêtheia.

Sobral, Filomena Antunes (2010). *Diálogos entre Literatura e Cinema: Adaptação Cinematográfica de Narrativas Queirosianas*. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.19/498>. (Acedido a 29 de Outubro de 2020.)

Sobral, Filomena Antunes (2012). “Televisão em Contexto Português: Uma Abordagem Histórica e Prospetiva”. In *Millenium*, 42, pp. 143-159.

Sousa, Marta Noronha e (2012). *A Narrativa na Encruzilhada: A Questão da Fidelidade na Adaptação de Obras Literárias ao Cinema*. Braga: Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho.

Sousa, Sérgio P. Guimarães de (2003). *Literatura e Cinema: Ensaaios, Entrevistas, Bibliografia*. Coimbra: Angelus Novus.

Sousa, Sérgio P. Guimarães de (2008). “Breve Apontamento Sobre o Cinema Avant la Lèttre”. In *Diálogos Lusófonos: Literatura e Cinema*, pp. 211-219.