



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
MESTRADO EM LITERATURA

**DO VERBAL AO IMAGÉTICO: ANÁLISE DE ASPECTOS SIMBÓLICOS NA
ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE “O PRIMO BASÍLIO”**

Sigridi Suzelei Alves

Brasília

2017

Sigridi Suzelei Alves

**DO VERBAL AO IMAGÉTICO: ANÁLISE DE ASPECTOS SIMBÓLICOS
NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE "O PRIMO BASÍLIO"**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília (UnB), como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Literatura. Orientação do Professor Dr. Rogério Lima.

Brasília

2017

**DO VERBAL AO IMAGÉTICO: ANÁLISE DE ASPECTOS SIMBÓLICOS NA
ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE "O PRIMO BASÍLIO"**

Sigridi Suzelei Alves

Banca Examinadora:

Professor Dr. Rogério Lima
(TEL/UNB) – Presidente

Professora Dr^a. Tânia Montoro
(FACUnB) – Membro

Professor Dr. William Biserra
(TEL/UNB) – Membro

Professor Dr. Robson Tinoco
(TEL/UNB) - Suplente

AGRADECIMENTOS

É com muita gratidão que expresso meu mais sincero reconhecimento a todos os que me ajudaram nesta conquista. Agradeço, até mesmo, pelas dificuldades surgidas durante todo o processo. Enfrentei inúmeras e severas adversidades, mas todas foram usadas para me fortalecer.

Sou muito grata ao Prof. Dr. Rogério Lima, meu orientador, por ter acreditado em meu potencial e por ter sido a primeira pessoa a incentivar o meu retorno à carreira acadêmica. É a realização de um sonho há muito acalentado.

Minha gratidão sincera aos professores que me acompanharam no primeiro ano do Mestrado, ministrando aulas valiosíssimas que, com certeza, contribuíram muito com a minha pesquisa.

Agradeço as minhas filhas - que são a minha vida - Michelle, Priscilla e Fernanda, pelo apoio de sempre e também a Dayara, minha filha do coração, pelo companheirismo.

E por fim, agradeço, imensamente, ao meu mestre, o crítico de cinema Pablo Villaça que me abriu a primeira porta para que eu adentrasse neste universo maravilhoso da análise cinematográfica. Sem as suas aulas, sem os seus ensinamentos sobre cinema e sem a leitura das suas críticas, esta pesquisa estaria incompleta.

Resumo

A proposta desta pesquisa é realizar uma análise filmica parcial da versão cinematográfica brasileira de *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz. Parcial porque serão analisados alguns planos de 21 sequências em que aparecem a protagonista da obra, Luísa, e a antagonista, Juliana, juntas ou separadas. Os elementos a serem investigados fazem parte da forma e do estilo do filme. O objetivo da análise não é o de comparar a literatura com o cinema ou o romance com o filme. Não tem a pretensão de dar maior importância a um ou ao outro, pois estes constituem dois sistemas semióticos distintos e entendemos que não devem ser comparados, apesar de haver uma significativa relação de similaridade entre eles. A investigação se processará de forma que seja possível identificar quais foram os recursos utilizados pelo diretor para transformar a palavra em imagem filmica.

Palavras-chave: Adaptação, *Primo Basílio*, Eça de Queiroz, Cinema, Literatura e Cinema.

Abstract

The purpose of this research is to perform a partial film analysis of the Brazilian cinematographic version of *O Primo Basílio de Eça de Queiroz*. Partial because they will be analyzed only the scenes in which appear the protagonist of the work, Luísa, and the antagonist Juliana. It can be together or not. The elements to be investigated are part of the form and style of the film. The purpose of the analysis is not to compare the literature with the cinema or the novel with the film. It does not pretend to give more importance to one or the other, since these constitute two distinct semiotic systems and we understand that they should not be compared, although there is a significant relation of similarity between them. The investigation will be carried out in a way that it is possible to identify the resources used by the director to transform the word into filmic image.

Keywords: Adaptation, Primo Basílio, Eça de Queiroz, Cinema, Literature and Cinema.

Sumário

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I - BREVE TRAJETÓRIA HISTÓRICA DO CINEMA MUNDIAL	14
1.1 Do cinema brasileiro.....	22
1.2 O nascimento da linguagem cinematográfica.....	29
1.3 A evolução.....	32
CAPÍTULO II - DO PAPEL PARA A TELA: A LITERATURA NO CINEMA	34
2.1 <i>O Primo Basílio</i> - o livro.....	36
2.2 Entrecho do romance por A. Campos Matos.....	39
2.3 <i>Primo Basílio</i> - o filme.....	40
CAPÍTULO III - A ANÁLISE FÍLMICA	43
3.1 Do método.....	44
3.2 Segmentação do filme.....	45
3.3 A forma narrativa.....	47
CAPÍTULO IV - ANÁLISE DAS SEQUÊNCIAS	49
4.1 Sequência 1.....	50
4.2 Sequência 2.....	55
4.3 Sequência 3.....	56
4.4 Sequência 4.....	58
4.5 Sequência 5.....	58
4.6 Sequência 6.....	59
4.7 Sequência 7.....	61
4.8 Sequência 8.....	64
4.9 Sequência 9.....	67
4.10 Sequência 10.....	69
4.11 Sequência 11.....	71
4.12 Sequência 12.....	72
4.13 Sequência 13.....	77
4.14 Sequência 14.....	81
4.15 Sequência 15.....	85
4.16 Sequência 16.....	86
4.17 Sequência 17.....	87
4.18 Sequência 18.....	88
4.19 Sequência 19.....	89
4.20 Sequência 20.....	92
4.21 Sequência 21.....	95

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....99

REFERÊNCIAS.....103

INTRODUÇÃO

A escolha do romance *O Primo Basílio* do escritor português Eça de Queiroz como o *corpus* da minha dissertação de mestrado se deu devido ao teor atemporal da obra. Acrescentando a isso, o meu grande interesse em estudar a linguagem cinematográfica, uma temática recente na crítica literária, mas que vem, aos poucos, ocupando os espaços acadêmicos. Assim cheguei à adaptação do romance para as telas do cinema.

O interesse do homem em registrar o movimento vem desde 5.000 a.C. O jogo de sombras do teatro de marionetes oriental é considerado, talvez, o mais remoto precursor do cinema. Passando pela câmara escura de Leonardo da Vinci no século XV, muitas outras invenções vieram. Por volta de 1845, chega a fotografia, elemento indispensável para que houvesse o nascimento do cinema. Em 1890, após realizarem vários estudos sobre o processo fotográfico, os irmãos Auguste Lumière e Louis Lumière inventaram o *Cinematógrafo*, aparelho portátil capaz de filmar, revelar e projetar imagens. Com o *Cinematógrafo* se deu a primeira exibição pública das produções dos irmãos Lumière em 28 de dezembro de 1895, no Grand Café do "Boulevard des Capucines", em Paris: um documentário curto e mudo, pois o som só chegaria quase três décadas mais tarde, no final dos anos 20.

Porém as verdadeiras origens do cinema ainda suscitam dúvidas. Nos anos que se seguiram à invenção da fotografia, entre 1845 e 1895, as muitas tentativas feitas contribuíram, significativamente, na construção do cinematógrafo dos irmãos Lumière.

Na década de 20, os primeiros teóricos do cinema não eram a favor da adaptação de obras literárias para o cinema. Os teóricos da época defendiam um cinema sem conexão com as demais artes. Alegavam que só a pureza do cinema poderia lhe dar a insígnia de sétima arte estabelecida por Ricciotto Canudo no Manifesto das Sete Artes em 1912 e publicado só em 1923. E ainda que o cinema não deveria ser eco de outras obras e nem prescindir de elementos não cinematográficos, que deveria ser uma arte autônoma e não imitar a literatura e o teatro.

Por volta de 1950, o crítico e teórico francês André Bazin se posicionava completamente favorável às adaptações. Segundo ele, o romance não tinha nada a perder no cinema, pois “por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia” (BAZIN, 1991, p. 93). Bazin

argumentava ainda que as adaptações filmicas ajudariam a democratizar a literatura e a tornaria mais popular. Pesquisas feitas pelo cineasta George Bluestone e publicadas em seu livro *Novels into film*, já apontavam, em 1956, que 48,8% dos filmes produzidos nessa época eram adaptações de obras literárias e que a venda dessas obras aumentava consideravelmente após terem sido adaptadas, confirmando a teoria de André Bazin.

No Brasil, em 1909, Antonio Leal dirigiu a adaptação brasileira de *A cabana do Pai Tomás*, baseada na obra homônima de Harriet B. Stowe. Em 1914, o produtor Italo Dandini realizou a adaptação cinematográfica do romance *A viuvinha*, de José de Alencar. José de Alencar, aliás, é um dos autores brasileiros com o maior número de obras adaptadas, 22 romances foram para as telas do cinema.

O escritor português Eça de Queiroz, um dos maiores representantes do realismo e do naturalismo e responsável por introduzir essa corrente literária em Portugal, também foi objeto de adaptações para o teatro, para a televisão e para o cinema.

Em Portugal, a indústria cinematográfica teve início em 1918 com a produtora Invicta Film que tinha por hábito entregar as suas produções a diretores estrangeiros. Foi assim que o cineasta francês Georges Pallu dirigiu *O primo Basílio*, filme que pertenceu à “era muda” ou “era silenciosa” como era chamado o período anterior a chegada do som ao cinema. Essa foi a primeira versão cinematográfica de uma obra de Eça de Queiroz. *O primo Basílio*, episódio doméstico, segundo o próprio Eça, é o estudo irônico de uma família burguesa do meio lisboeta, em fins do século XIX, tendo como pano de fundo um caso de adultério.

O romance *O primo Basílio* tem, além da primeira versão já citada, mais três adaptações para o cinema: uma realizada no México, em 1936, outra na Argentina com o título *O desejo* e a versão brasileira, objeto de estudo desta pesquisa, de nome *Primo Basílio*, do ano de 2007.

A versão brasileira se passa em São Paulo, no ano de 1958. Daniel Filho e Euclides Marinho são responsáveis pela adaptação do roteiro. Daniel Filho é responsável pela direção do filme e dirigiu, também, a minissérie homônima exibida pela Rede Globo anos antes, em 1988.

Eça de Queiroz notabiliza-se, principalmente, pela forma que utiliza para retratar o ambiente e os personagens dos seus romances. Os tempos eram outros, a sociedade era outra, porém as suas obras serão sempre atuais, pois as mazelas da sociedade são a essência dos seus romances e esses temas são atemporais. Ele retrata as situações e os personagens com maestria, precisão, beleza, suavidade e uma doce ironia. Ironia é a marca registrada de Eça de Queiroz, mas não em detrimento do humor e da elegância. Era assim que ele retratava a sociedade e a época, com ironia, humor e elegância.

Seus romances se passam sempre em ambientes portugueses, numa época e numa sociedade “romântica e decadente, cheia de podres e de fraquezas, de contradições e hipocrisias, de sensualismos e inferioridades, com figuras que são autênticos retratos, com situações e ambientes que representam crônicas movimentadas e vivas”, segundo Kold’Alvarenga escreveu no prólogo das Obras Completas de Eça de Queiroz, em 1958.

Além desses fatores sociais e históricos pontualmente apresentados, é fato que todo romance apresenta ao leitor uma pluralidade de interpretações. Nem sempre é possível saber ao certo o que o autor queria dizer. Interpretamos de acordo com o contexto social e histórico em que a história é contada e de acordo com as experiências pessoais de cada leitor. A interpretação cinematográfica - a análise por assim dizer -, também admite vários tipos de leitura, “é o tema das “leituras múltiplas”, que se aplica ao texto fílmico como a outros tipos de textos”, escreveu Christian Metz (1971, p. 141). Quando o romance é passado para as telas do cinema - numa adaptação que pode ou não ser fiel já que com a transposição, romance e filme tornam-se dois objetos distintos - o roteirista e o diretor têm inúmeras escolhas a fazer ao trabalharem com esse material que já se encontra organizado dramaticamente pelas palavras. Todavia, como ler as imagens como palavras? Essas escolhas que permitem essa leitura fazem parte da forma e do estilo do filme.

Esse é o grande desafio ao analisar a adaptação do romance *O primo Basílio*: identificar essas escolhas. Identificar através dos recursos semióticos - códigos e subcódigos -, da técnica e da linguagem cinematográfica utilizada na produção do filme. Segundo Bazin (2014, p. 126), “a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito” e Jacques Aumont (1993, p. 80) afirma que “a imagem é destinada a agradar seu espectador, a oferecer-lhe sensações (aisthesis) específicas”.

O objetivo aqui é analisar o filme *Primo Basílio*. Sobre isso, Christian Metz - aporte teórico deste trabalho - menciona que:

o filme é analisado como uma realização única, isto é, enquanto distinto de qualquer outro filme e mesmo de qualquer outro produto cultural; trata-se sempre do mesmo filme, mas os traços deste filme que serão considerados pertinentes não são mais os mesmos: agora, são aqueles que, neste filme singular, são singulares; ou ainda: a combinação singular entre as diferentes escolhas singulares que este filme realiza entre os recursos oferecidos por diversos sistemas não-singulares, cinematográficos ou não (METZ, 1971, p. 87).

O presente trabalho encontra-se dividido em quatro capítulos subdivididos em tópicos. No primeiro, traço um breve panorama histórico do cinema mundial. Dedico um subcapítulo ao Brasil. E outros dois abordando o nascimento da linguagem cinematográfica e a sua evolução até os dias atuais.

No segundo capítulo, apresento o objeto de estudo. Traço o caminho percorrido pelo romance *O primo Basílio* desde a sua produção até a chegada ao Brasil. Sua recepção em Portugal e aqui. Faço uma exposição do trecho da obra e chego a 2007, ano de produção do filme.

No terceiro capítulo, faço uma breve explanação sobre a análise fílmica, quais são os elementos que serão analisados - os enquadramentos, os ângulos, os cenários, os objetos de cena, o figurino, as cores, além dos simbolismos que contribuem significativamente com a progressão narrativa do filme - e exponho a forma narrativa do filme. Importante destacar que o tema das cores e a sua simbologia serão explorados durante toda a análise.

Por fim, o quarto capítulo é dedicado exclusivamente à análise das 21 sequências escolhidas. Imperativo que se esclareça, mais uma vez, que a proposta desta pesquisa é realizar uma análise parcial. É feito um recorte do filme para analisar planos de sequências nas quais estão presentes a protagonista Luísa e a antagonista Juliana.

Todos os elementos usados na concepção cinematográfica de um filme são relevantes para o entendimento e para a apreciação dele. Cada elemento tem o seu papel e, muitas vezes, alguns elementos se comunicam com o espectador de forma que nem o diálogo consegue fazê-lo. Esses elementos técnicos e da linguagem cinematográfica fornecem pistas para o espectador atento e permitem leituras múltiplas do texto fílmico.

O semiólogo e teórico do cinema Christian Metz é o responsável pelo embasamento teórico desta pesquisa. Metz apregoa que o cinema não deve ser pensado de forma genérica. Apesar de todos os filmes terem a mesma matéria-prima, cada filme, depois de pronto, tem um modo particular de significado. Metz trabalha com os processos de significação do cinema, ou seja, trabalha com a semiótica do cinema.

Faço minhas as palavras de Metz quando defende, em sua teoria do cinema, que a semiótica do cinema é capaz de esclarecer como a técnica, a linguagem, os códigos e os simbolismos cinematográficos permitem que um filme adquira os significados que serão transmitidos para o espectador.

Esta dissertação pretende identificar, decodificar e interpretar alguns desses elementos que foram usados para construir o universo filmico do *Primo Basílio*.

CAPÍTULO I

BREVE TRAJETÓRIA HISTÓRICA DO CINEMA MUNDIAL

Equívocou-se quem comemorou, em 1995, o centenário da sétima arte. Muito antes do cinematógrafo dos irmãos Lumière, já eram realizadas experiências com fotografias animadas que viriam a ser a matéria-prima do cinema.

Os eventos exatos sobre a chegada do cinema são quase desconhecidos até os dias de hoje devido à carência da exatidão de dados e de bibliografia sobre eles, especialmente bibliografia em Língua Portuguesa. De acordo com Jacques Aumont (2003, p. 152), as histórias iniciais são estritamente técnicas, abordam as invenções de acordo com a forma, a característica e a origem delas. Ainda segundo o autor:

a história do cinema deve, portanto, se esforçar para definir seu princípio de pertinência (de que história se trata?) e para propor uma metodologia rigorosa de pesquisa. A questão inicial é a das fontes e dos materiais de referências. As primeiras histórias foram propostas por cronistas contemporâneos dos acontecimentos que eles descreviam. Elas foram, em seguida, frequentemente retomadas sem modificações. No início da década de 1970, uma nova geração de historiadores tomou consciência das insuficiências das histórias de segunda mão. [...] Ainda estamos hoje, frequentemente, na fase do estabelecimento dos fatos, como, por exemplo, para o início do cinema. A nova história tem, por vezes, dificuldades de passar para a fase seguinte, que é a da interpretação desses fatos, sem a qual a história não passa de uma crônica (AUMONT; MARIE, 2003, p.152).

Antes de se chegar à fotografia animada, em 1851, outros países já tinham inventado aparelhos suficientemente capazes de experimentarem a magia da projeção de imagens. Os nomes diferiam: o *Taumatrópio*, criado em 1825 por Fitton e o doutor Paris; a *Roda de Faraday*, construída em 1830 por um físico britânico; o *Fenaquistiscópio* de Plateau, datado de 1833 - esse dispositivo já apresentava os princípios do cinema: gravava e reproduzia - o *Fantascópio* do norte-americano Francis Jenkins em 1891; o *Bioscópio* do alemão Max Skladanowsky que teve a sua estreia em 1895, dias antes do *Cinematógrafo* dos Lumière; o *Teatrógrafo* do britânico William Paul em 1896 e mais uma centena de invenções de criadores que tinham o "sonho da máquina-cinema" em comum. As informações, por vezes, divergem muito. Como já dito, não existem registros suficientes para desvendar toda a história do cinema com precisão.

Apesar do relativo êxito de todos esses aparelhos, para que o cinema se estabelecesse, era necessário que a fotografia animada (*motion pictures*) se tornasse realidade, como esclarece Georges Sadoul:

Impedidos de obter filmagens, de impressionar uma dezena de imagens durante o segundo em que se realiza um movimento, sendo obrigados a recorrer ao expediente das poses sucessivas. Assim, para mostrar um homem abaixando o braço, era preciso fotografá-lo com o braço para cima; após carregar novamente o aparelho, fotografava-se outra vez o homem com o braço ligeiramente mais baixo, e assim por diante (SADOUL, 1963, p. 11).

Segundo Georges Sadoul, escritor francês reconhecido como um dos grandes historiadores do cinema mundial, essas experiências com as fotografias animadas eram imperfeitas (nos dias de hoje, de forma rudimentar, estudantes do mundo inteiro ainda fazem isso em seus cadernos), mas já antecipavam o futuro do cinema e algumas técnicas que, de fato, se concretizaram: a aceleração e a câmera lenta.

Em 1868, o francês Étienne-Jules Marey, um dos pioneiros da fotografia e da história do cinema, descrevia a sua experiência com a cronofotografia¹. Em 1888, a Kodak já começava a colocar no mercado os rolos de película que Marey passou a usar no seu *Cronofotógrafo*.

Nessa mesma época, o norte-americano Thomas Edison criou o filme 35 mm e construiu o seu *Cinetógrafo*, aparelho que produzia o filme, e o *Cinetoscópio*, aparelho responsável pela reprodução desse filme. Ambos não vingaram e Edison, em 1894, voltou-se para o *Cronofotógrafo* de Marey. Todavia, Edison não estava inclinado a desistir e adquiriu, em 1896, a patente do *Vitascópio*.

Até 1895, a invenção do cinema não ancorava em país algum e não nomeava um único criador. Para os norte-americanos, o inventor do cinema era Thomas Edison; para os alemães, Max Skladanowsky; para os franceses, a conquista lhes pertencia.

A glória ficou com a França. Passou a ser aceita a convenção de que o cinema nasceu no Grand-Café de Paris, situado no Boulevard des Capucines, numa exibição pública que

¹ Processo de análise do movimento mediante uma série de fotografias feitas com regularidade e repetição dos tempos de pose e do ritmo das tomadas. Desse processo originou-se a cinematografia.

contou com publicidade e entrada paga. Os irmãos Lumière fizeram a apresentação do aparelho e depois reproduziram 10 filmes. "L'Arrivée d'un Train" foi o primeiro filme projetado no invento alguns dias antes. Os Lumière, então, foram os primeiros a terem êxito na divulgação, propagação e distribuição do *Cinematógrafo* e, assim, conquistaram o título de criadores do cinema.

Louis Lumière era fotógrafo, responsável pela criação das placas fotográficas, tinham um comércio estabelecido e eram, nas palavras de Bazin (2014, p. 36), "industriais engenhosos". Esse invento e a posição de comerciantes colocou-o à frente dos outros criadores. Além disso, os irmãos Lumière souberam fazer um trabalho de *marketing* bastante eficiente. A escolha de um café para a primeira apresentação do *Cinematógrafo* foi muito adequada. Os cafés eram ambientes muito frequentados, pontos de encontro entre amigos, familiares e um espaço também destinado a movimentos artísticos.

A princípio, o objetivo dessas apresentações era acrescentar mais uma diversão popular às já existentes. Os Lumière, nas palavras de Andrew (2002, p. 21), "tinham a certeza de que o cinema não tinha um significado duradouro além dos eventos que podia registrar". Eles registravam cenas do cotidiano, acontecimentos sociais, políticos, filmagens bastante simples que tiveram uma enorme repercussão. As apresentações distraíam o espectador, mas não contavam uma história.

A partir daí, o *Cinematógrafo* passou a ser difundido em todo o mundo. Era um aparelho leve, funcional e que trabalhava ao giro de uma manivela. Essas características tornaram mais fácil a sua distribuição e o seu uso. O domínio dos Lumière atravessou os oceanos e chegou aos Estados Unidos da América - EUA. Cinegrafistas formados pelos irmãos Lumière começaram a surgir e o cinema iniciou a sua trajetória como arte e como indústria.

Ainda assim, o sucesso do aparelho dos irmãos Lumière não impediu que outros países continuassem a construir as suas máquinas.

Como a França é considerada o berço do cinema, a indústria francesa foi a primeira a se destacar no mercado cinematográfico. De 1902 a 1908, a força do cinema começou a se

espalhar por toda a Europa, mas não com a mesma intensidade em todos os países. Segundo Flávia Cesarino Costa²,

as empresas europeias dominaram o mercado internacional. A indústria francesa era a maior do mundo e seus filmes eram os mais vistos. Em seguida, vinham Itália e Dinamarca. De 60% a 70% dos filmes importados exibidos nos EUA e na Europa eram franceses (COSTA, 2012, p. 21).

A Europa se sobressaiu em produção e reprodução dos filmes. Todavia, no final de 1909, a popularização do cinema explodiu nos EUA. Os filmes ainda eram produzidos na França, mas os EUA se destacaram em reprodução. Já contavam, nessa época, com cerca de 6000 "salas escuras" de cinema.

A Alemanha, apesar de ser o país mais industrializado da Europa à época, apresentou um cinema medíocre - assim como a Inglaterra - e um enorme atraso nas exibições, situação que durou até 1914. Ao contrário da Rússia, onde os cinemas só se multiplicaram. A Dinamarca e a Suécia se destacaram em suas produções e Portugal produziu o seu primeiro filme em 1909.

Às vésperas da primeira guerra mundial, o cenário cinematográfico na Europa começou a se alterar. Segundo Georges Sadoul,

desde 1911, o declínio da Europa inscrevia-se nas curvas de sua produção. A evolução do cinema italiano descrevia um ziguezague frenético, o cinema francês, a partir de 1912, mantinha-se em equilíbrio, enquanto a curva do cinema americano elevava-se com impressionante regularidade. Porém a qualidade do cinema americano conservou-se medíocre (SADOUL, 1963, p.112).

Ainda conforme Sadoul (1963, p. 112), "a guerra de 1914 assinalou o declínio do cinema europeu e estabeleceu a supremacia americana". Os cinemas americanos passaram a eliminar os filmes estrangeiros das suas programações e, simultaneamente, os filmes americanos invadiram os cinemas de todo o mundo. De acordo com Fiorese,

a ampliação do mercado europeu para os filmes norte-americanos como consequência direta da Primeira Guerra Mundial, os investimentos maciços de capital e a integração monopolista entre os setores de produção, distribuição e

² Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, autora do livro "O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação" (Scritta, 1995).

exibição tornam-se fatores decisivos para a consolidação da indústria cinematográfica hollywoodiana (FIORESE, 2013, 17- 33).

Com o término da Primeira Grande Guerra, o cinema alemão começou a florescer e a fazer escola - o expressionismo alemão. O cinema soviético também se estabeleceu. Foi responsável por teorias que influenciaram o cinema do mundo todo. Grupos de vanguardas eram liderados pelos grandes cineastas da época, entres eles Kulechov e o seu antagonista Dziga Vertov. Em 1919, Lênin assinou um decreto nacionalizando o cinema soviético e a palavra de ordem de Lênin passou a ser: "de todas as artes, o cinema é para nós a mais importante". Conforme Georges Sadoul em sua obra,

a nova escola triunfara rapidamente porque o cinema estava organizado na URSS em bases anteriormente desconhecidas. Após o decreto de 1919, o filme deixara definitivamente de ser uma especulação financeira e a sua produção já não era um meio de aumentar, pelo lucro, um capital investido. O cinema tornava-se assim, essencialmente, um meio de cultura, "uma arte verdadeiramente democrática, profundamente popular" (Pudóvkin) (apud SADOUL, 1983, p. 236).

Na esteira contrária à União Soviética, estava o cinema norte-americano. Hollywood se edificou. Grandes companhias - Paramount, Fox, Metro, Universal - já estavam de braços dados com Wall Street. Hollywood transformou-se numa potência mundial. Passou a importar, da Europa, grandes atores, produtores, diretores, incluindo Eisenstein - um dos maiores teóricos e cineasta soviéticos. Foi a consolidação da indústria cinematográfica Hollywoodiana. Como descrito por Sadoul,

o internacionalismo financeiro, os rigores da censura, a sistemática adaptação de romances de sucesso, o *Star-System*³, **a rotina do lucro como única finalidade** (grifo nosso) e do produtor como único senhor determinaram um empobrecimento artístico que a riqueza de meios fez apenas mais notório (SADOUL, 1983, p. 255).

Em 1928, a Academia de Cinema de Hollywood começou a premiar os melhores realizadores, atores, operadores, músicos, cenógrafos etc. Até os dias atuais, esse continua sendo um dos mais cobiçados prêmios do universo cinematográfico: o *Oscar*.

A hegemonia norte-americana permaneceu intacta até o surgimento do cinema falado. Com a introdução dos diálogos, a tradução tornou-se um problema. Os filmes de Hollywood

³ Os atores eram as estrelas, eram o mais importante instrumento de trabalho na indústria cinematográfica Hollywoodiana, responsáveis por toda a promoção do produto.

eram bem aceitos onde a língua falada era o inglês e a legenda não era necessária. Nos outros países, a preferência era pelos filmes nacionais.

De mais a mais, em 1929, teve início, nos EUA, a chamada Grande Depressão - Crise Econômica de 1929 - que durou praticamente uma década, tendo o seu final com a Segunda Guerra Mundial. Essa década foi prejudicial a Hollywood, o público que frequentava as salas de cinema diminuiu e algumas companhias tiveram problemas financeiros advindos do colapso de Wall Street, eram "as consequências duma evolução que, afinal, fez de Hollywood um feudo da Wall Street" (SADOUL, 1983, p. 280).

Embora a crise fosse mundial, a França, o berço do cinema, acreditou que passaria incólume, assim como o seu cinema, e investiu cada vez mais no cinema sonoro, pagando aos Estados Unidos e à Alemanha somas absurdas para a sonorização de salas de cinema e estúdios.

Cabe, aqui, abrir um parêntesis para um esclarecimento sobre "cinema sonoro" e "cinema falado". É importante frisar que, desde os primórdios, o som sempre esteve presente no cinema. As apresentações do "cinema mudo" eram acompanhadas por pianistas - chamados de *pianeiros* -, outras vezes apresentavam efeitos especiais, narração e diálogos escritos presentes entre as cenas. Não havia sincronização e nem amplificação. Depois foram, aos poucos, introduzindo o som de forma sincronizada com as imagens - o "cinema sonoro" - e, por fim, na busca de reproduzir a realidade da forma mais perfeita e precisa possível, veio o advento do "cinema falado". Imprescindível, já que os diálogos começaram a ser inseridos nas narrativas. Nem todo registro sobre o som no cinema faz essa distinção.

Na década de 1940, a indústria cinematográfica dos EUA iniciou uma trajetória de recuperação, mas sem grande sucesso. O declínio era um fato, porém a explicação para tal acontecimento não era clara, além disso, a mais nova concorrente para o cinema estava despontando: a televisão. Evidencia-se que:

a televisão simplesmente agravou essa queda. As razões até agora apresentadas para essa tendência variam de fantasiosas - o aumento da taxa de natalidade (*baby boom*) mantinha os pais em casa cuidando de seus bebês - a sensatamente econômicas - a reação da indústria cinematográfica fazendo filmes mais sofisticados e mais caros para recuperar seu público deu início a um ciclo de fatos que acabou aprofundando a crise (TURNER, 1997, p. 27).

Enquanto isso, a Europa enfrentava, mais uma vez, uma guerra, a Segunda Guerra Mundial.

Imperioso que se faça um parágrafo para falar sobre a guerra e o cinema. Apesar de tamanha divergência na história do cinema, Walter Benjamin, teórico e influente crítico literário do século XX, no seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, afirma que no período dos dois conflitos mundiais houve um grande desenvolvimento na indústria do cinema. É fácil concluir que o cinema era uma necessidade política, era uma arma ideológica e publicitária. O cinema é um agente capaz de alcançar, afetar e transformar mentes, é uma "potência propagandista" (FIORESE, 2013, p. 28). Ademais, o cinema é o agente mais poderoso da reprodução, pontua Benjamin (1987, p.169). Essas características preencheram os ideais dos políticos e dos ditadores da época. Consoante às palavras de Fiorese e de Benjamin, Robert Stam (2013, p. 33) afirma que "o cinema se transformou em um instrumento estratégico de 'projeção' dos imaginários nacionais". Também é fácil imaginar que, em tempo de guerra, o documentário se sobressaiu sobre o filme de ficção.

Ao fim da Segunda Guerra Mundial, os países começaram a se preocupar com o tipo de cinema novo que surgiria. Era o renascimento dos cinemas nacionais. Na Itália, surgiu o Neorealismo, movimento focado num cinema natural, espontâneo, preocupado em retratar a realidade social e econômica da Itália pós guerra. Na Alemanha, a divisão do país entre soviéticos e norte-americanos dividiu o cinema também. Ainda assim, os cineastas alemães clamavam por um cinema novo. Na França, o movimento da Nouvelle Vague rendeu muitos frutos e influenciou os cinemas do mundo todo.

Os cineastas do cinema norte-americano também buscaram um cinema novo quando tentaram um diálogo com o modernismo europeu, porém a partir da década de 70, Hollywood se definiu de outra forma. O cinema de arte americano cedeu lugar ao *blockbuster*⁴ americano - palavra usada pela indústria cinematográfica pela primeira vez em 1975, depois que o filme *Tubarão* conseguiu mais de 100 milhões de dólares na venda de bilhetes de cinema. Sobre a era dos *blockbusters*, em Mascarello, vamos encontrar o seguinte esclarecimento:

⁴ Palavra de origem inglesa que indica que um filme (ou outra expressão artística) é bastante popular e que pode obter elevado sucesso financeiro.

Essa produção pós-1975 se define pelo abandono progressivo da pujança narrativa típica do filme hollywoodiano até meados de 1960, e também por assumir a posição de carro-chefe absoluto de uma indústria fortemente integrada, daí em diante, à cadeia maior da produção e do consumo midiáticos (cinema, TV, vídeo, jogos eletrônicos, parques temáticos, brinquedos etc.) (MASCARELLO, 2012, p. 5).

Conforme David Bordwell⁵ (2013, p. 729), nas décadas de 80 e 90 começaram a aparecer alguns experimentos em relação à forma narrativa usada até então e, com eles, vieram as produções independentes, filmes produzidos sem o apoio dos grandes estúdios e, muitas vezes, com recursos escassos. Nos anos 2000, essas produções ganharam força, os cineastas independentes passaram a investir grandes somas nos filmes dessa categoria.

Na esteira do que vem sendo exposto, mesmo diante de um cenário repleto de lacunas, é fato inegável que a França, os Estados Unidos da América, a União Soviética e a Alemanha foram os grandes centros de produção responsáveis pela criação e consolidação da arte cinematográfica.

Na apresentação da coleção Cinema no Mundo (2007), organizada por Alessandra Meleiro, Edna dos Santos-Duisenberg⁶ traça um panorama geral do cenário cinematográfico do mundo, refletindo sobre aspectos - indústria, política e mercado - que, de um modo geral, tem se mantido. Ela descreve esse quadro da seguinte maneira:

a realidade na **África** (grifo nosso) e a luta para preservar suas raízes, identidades e línguas são bem ilustradas pela iconografia relativamente pequena, mas qualitativamente rica dos filmes africanos. O surgimento e a ascensão da indústria cinematográfica baseada no vídeo na Nigéria, a chamada Nollywood, são uma resposta criativa para atender às necessidades culturais da sociedade africana moderna. O inovador método nigeriano de lidar com a falta de recursos para a produção, obstáculos para a distribuição e exibição, e a necessidade de atender ao gosto do público local e particularmente encontrar um modo de tornar os preços acessíveis para a população são, sem dúvida, um caso de sucesso que certamente vai inspirar outros países em desenvolvimento (SANTOS-DUISENBERG, 2007, capa do volume I);

idéias criativas foram introduzidas na **América Latina** (grifo nosso) para reanimar sua indústria cinematográfica. [...] Avanços na integração regional por meio do Mercosul também facilitam a melhor articulação de políticas culturais e leis na

⁵ Professor de estudos filmicos na Universidade de Wisconsin-Madison, é considerado, atualmente, um dos principais teóricos e historiadores de cinema nos Estados Unidos.

⁶ Chefe do Programa de Indústrias e Economia Criativa, Conferência das Nações Unidas para o Comércio e o Desenvolvimento (Unctad).

região, com um efeito positivo na indústria cinematográfica. Um movimento para tornar a produção e os esquemas de distribuição mais democratizados e independentes faz parte dos esforços para consolidar a integração cultural, social e econômica da América Latina (idem, 2007, capa do volume II);

globalmente, a indústria cinematográfica é avaliada em cerca de US\$ 75 bilhões, dos quais US\$ 55 bilhões representam a produção e venda de DVDs. Mais filmes são vistos no mundo, mas menos pessoas vão ao cinema. A bilheteria não é mais o único indicador da renda dos filmes de sucesso. Filmes recém-lançados podem agora ser vistos em computadores e telefones celulares. [...] A situação da indústria cinematográfica na **Ásia** (grifo nosso) é de contrastes: o declínio no Japão e a expansão na China. O segundo maior mercado de filmes, o Japão, tornou-se dependente da locação de vídeos (idem, 2007, capa do volume III);

do total de filmes exibidos no mundo, 85% são produções de **Hollywood** (grifo nosso) ; em contrapartida cerca de 85 países em desenvolvimento nunca produziram um único filme. [...] O atual predomínio dos estúdios de Hollywood e da Motion Picture Association como o principal grupo do mundo, em termos de produção, distribuição e exibição de filmes no mercado mundial e, conseqüentemente, sua fatia majoritária da renda na indústria cinematográfica global merecem uma análise minuciosa. [...] Políticas para garantir a competitividade no mercado deveriam ser reforçadas a fim de atenuar o controle global de Hollywood sobre quem faz e quem assiste a filmes no mundo (idem, 2007, capa do volume IV);

é interessante saber que, na **Europa** (grifo nosso), as intervenções políticas de apoio à indústria cinematográfica nacional começaram nos anos 1920 e tornaram-se efetivas depois da Segunda Guerra Mundial. Instituições foram criadas na maioria dos países europeus para adotar políticas de promoção e financiamento do setor audiovisual. [...] O processo de construção da Europa pelo Tratado de Maastricht, em 1992 (artigo 3o), estipula que a União deve contribuir para o fortalecimento das culturas de seus Estados-membros. Com a ampliação gradual da União Europeia, as diferenças culturais e econômicas precisam ser levadas em conta. Os europeus reafirmam sua posição segundo a qual os filmes e livros merecem tratamento especial, por não ser meros produtos de consumo sujeitos às forças do mercado (idem, 2007, capa do volume V).

1.1 Do cinema brasileiro

Registros sobre o cinema brasileiro são ainda mais escassos. George Sadoul, já citado no capítulo anterior como um dos principais historiadores do cinema, reservou apenas quatro páginas sobre a história e menos de uma sobre a técnica cinematográfica. Alex Vianny - jornalista, cineasta, argumentista, roteirista, produtor e diretor - dedicou-se ao cinema brasileiro durante mais de três décadas. Em sua obra *Introdução ao cinema brasileiro*, confessou:

não escondo minha ignorância quanto aos primórdios de nosso cinema. Aí, para que tenhamos um panorama completo e satisfatório, resta-nos esperar os prometidos trabalhos de Ademar Gonzaga, Pedro Lima, Jurandir Noronha, Pery Ribas e outros estudiosos (VIANY, 1993, p. 16).

Nesse diapasão, fica evidente a escassez de dados com que trabalham os principais historiadores do cinema nacional.

Não obstante as declarações acima, o certo é que seis meses após a apresentação do *Cinematógrafo* dos irmãos Lumière em Paris, mais precisamente a 8 de julho de 1896, um aparelho de nome *Omniographo* era usado para fazer uma sessão pública no Rio de Janeiro apresentando fitas curtas sobre o teatro de variedades da época. Não há consenso entre os historiadores quanto ao responsável por essa primeira sessão cinematográfica.

O *Omniographo* não foi o único aparato a desembarcar no Brasil. Possivelmente o *Bioscópio* do alemão Max Skladanowsky e o *Cinematógrafo* do americano Thomas Edison também chegaram à capital federal, entretanto o *Cinematógrafo* francês não tardou para se tornar um fenômeno: em 1907, a capital federal já tinha 22 salas com o aparelho instalado.

Os centros cinematográficos se espalharam pelo país quase que simultaneamente: Rio de Janeiro, São Paulo, Amazonas, Recife, Belo Horizonte, Porto Alegre, Bahia, Rio Grande do Sul.

Da mesma forma, não se sabe ao certo qual foi a primeira filmagem brasileira, mas segundo Adhemar Gonzaga (1966, p. 15), o cinema brasileiro nasceu em 1898, pelas mãos de Afonso Segreto que filmou a Baía de Guanabara, "a bordo do paquete francês *Brésil*". Adhemar Gonzaga foi uma das grandes figuras do cinema brasileiro. Em 1920, escrevia críticas de filmes para a revista *Palcos e Telas* e dirigiu o seu primeiro filme. Interessado em saber cada vez mais sobre a sétima arte, assinava revistas estrangeiras que tratassem do tema e adquiria todos os livros publicados possíveis de se adquirir. Foi responsável pela criação da *Cinearte*, primeira revista especializada em cinema, em 1926. Mais tarde, em 1930, fundou a *Cinédia*⁷, um estúdio aos moldes dos estúdios internacionais com o objetivo de proporcionar ao cinema nacional as mesmas condições de infraestrutura e de tecnologia usadas no estrangeiro.

⁷ A *Cinédia*, nos anos 90, era a mais antiga produtora brasileira ainda em atividade. Hoje, o foco da empresa é a preservação de todo o seu acervo.

Em outra vertente, Sadoul (1963, p. 488), assevera que Antônio Leal foi o primeiro a realizar uma filmagem cinematográfica no Brasil - um documentário -, em 1903. Alex Vianny (1993, p. 26), contrariando Sadoul - e concordando com Adhemar Gonzaga - alega que "a honra não pertence ao português".

Na *Filmografia do cinema brasileiro 1900 - 1935*, o levantamento feito por Jean-Claude Bernardet (1979, não paginado) cita um curta - *Recepção do Doutor Campos Sales* - apresentado em 24 de abril de 1901. Produção e nacionalidade desconhecidas. De um modo geral, os historiadores não se preocupam em incluir os curtas em seus registros, o que explicaria parte das divergências e inconsistências.

Fosse quem fosse o pioneiro a realizar a primeira filmagem cinematográfica, parece que, em 1906, Antônio Leal produziu e filmou *Os estranguladores*, considerado, para muitos, não só o primeiro longa metragem do Brasil, mas, sim, do mundo. Em 1909, o mesmo Antônio Leal dirigiu a adaptação brasileira de *A cabana do Pai Tomás*, baseada na obra homônima de Harriet B. Stowe.

Segundo manifestação em Ramos e Miranda (2000, p. 565 e p. 21), foi Arnaldo Gomes Souza que produziu o primeiro filme, *Nhô Anastácio chegou de viagem*, em 1908. O filme *Os estranguladores* também teria sido exibido em 1908, mas não teria sido o primeiro. Em 1908, também há rumores que foi produzido um curta, *Os guaranis*, baseado na obra de José de Alencar. Na *Filmografia do cinema brasileiro 1900 - 1935*, não consta essa informação. Todavia de acordo com os mesmos autores, Ramos e Miranda, essa obra de José de Alencar teve 5 adaptações: em 1916, 1920, 1926, 1978⁸ e 1996 - corroborando a informação de Adhemar Gonzaga (1966, p. 40). Duas delas, 1916 e 1926, foram dirigidas por Vittorio Capellaro, italiano que mudou-se para São Paulo em 1915 e passou a dedicar-se ao cinema. Seu primeiro trabalho como diretor foi a adaptação do romance *Inocência*, de Visconde de Taunay, primeiro longa-metragem paulista.

A primeira década do cinema brasileiro não foi tão produtiva como em outras partes do mundo e o que mais se produzia eram documentários e jornais cinematográficos. Porém a

⁸ Uma versão mexicana filmada pelo brasileiro Gilberto Macedo com o título de *Cuando Pizarro, Cortés y Orellana eran amigos*. (RAMOS e MIRANDA, 2000, p. 21).

partir de 1925 ele começou a despertar. Segundo Bernardet na sua *Filmografia do cinema brasileiro 1900 - 1935* (1979), em 1925 foram produzidos 84 filmes; em 1926, 94; em 1927, 102; em 1928, 100; em 1929, 83. Nesses dados foram incluídos não só os filmes de ficção - ou de enredo como eram chamados na época - de curta e longa-metragem como também os documentários de curta metragem e os jornais cinematográficos.

O cinema mudo se despediu e a chegada do cinema sonoro teve uma recepção negativa, como aconteceu no restante do mundo. Depois da reação inicial, pareceu que essa novidade seria bastante promissora. Não foi exatamente o que aconteceu. Em 1929, o cinema hollywoodiano entrou em crise, no entanto, no Brasil, os filmes estrangeiros eram responsáveis por 90% da programação. Essa situação se manteve até 1935 quando o cinema brasileiro passou a ser o porta-voz das canções carnavalescas e se reergueu momentaneamente. No dizer de Salles (1966, p. 61), "*a voz do carnaval* anunciava agudamente uma das principais direções que tomaria o filme brasileiro na sua luta pela sobrevivência num mercado invadido pelas fitas importadas". Era a hora e a vez de Carmen Miranda até que Hollywood a levou e o cinema brasileiro sofreu outra derrocada.

George Sadoul (1983, p. 489) afirma que "em 1941 apenas se fez um filme" e Adhemar Gonzaga (1966, p. 88) contabiliza apenas dois em 1942.

Por outro viés, o governo Vargas tinha todo interesse em estimular o desenvolvimento intelectual, moral e físico do povo brasileiro. Nesse desejo incluía o cinema nacional e o presidente - nos moldes de Lênin - tinha a sua palavra de ordem: "o cinema nacional, elemento de aproximação dos habitantes do País".

Num discurso proferido em 1934⁹, numa manifestação dos cinematografistas brasileiros, Vargas asseverou que:

entre os mais úteis fatores de instrução, de que dispõe o Estado moderno, inscreve-se o cinema. Elemento de cultura, influenciando diretamente sobre o raciocínio e a imaginação, ele apura as qualidades de observação, aumenta os cabedais científicos e divulga o conhecimento das coisas, sem exigir o esforço e as reservas de erudição

⁹ Disponível em <<<http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos/1934/04.pdf>>> Acesso em 30 junho 2016.

que o livro requer e os mestres, nas suas aulas, reclamam. [...] Se nos centros de civilização milenar já exerce o cinema tão alta função, muito maior será a sua importância nos países novos, a exemplo, no nosso. Amparando a indústria cinematográfica nacional, o Governo Provisório cumpriu ditame imperioso e irrecusável. Por sua desmesurada grandeza geográfica, depara o Brasil, ao estadista, uma série de problemas complexos, de ordem econômica, política e social, cujas soluções dependem da análise rigorosa de certos dados fundamentais, em geral, obscuros e indecisos. O papel do cinema, nesse particular, pode ser verdadeiramente essencial (VARGAS, 1934, p. 187-188).

Cabe, aqui, mencionar que, como no restante do mundo, os estadistas brasileiros também viram o cinema como uma máquina propagandista poderosa.

Até 1940, o país dispunha em torno de 16 empresas do ramo cinematográfico, incluindo produtoras e estúdios. A maioria localizada no Rio de Janeiro, seguido por São Paulo. Fato curioso que merece ser lembrado é que a *Companhia Americana de Filmes* foi a primeira empresa desse ramo a ter financiamento vindo da Caixa Econômica Federal. A empresa foi ambiciosa, adquiriu equipamentos caros e alguns importados e foi mal administrada. No início dos anos 40, mudou o nome para *Companhia Sul-Americana* numa tentativa de recuperação. Ainda assim, em 1946, não suportou os processos judiciais e faliu.

No final da década de 40 e início da década de 50, houve uma reviravolta no cenário cinematográfico de São Paulo. A burguesia passou a apreciar o cinema e em retorno a esse interesse, mais de dez produtoras foram abertas e entre elas a *Vera Cruz*, o maior estúdio que já existiu no país. Porém pouco durou, em 1953 fechou as portas. Apesar da inflação da época, o valor dos ingressos estava congelado, fazendo com que o cinema brasileiro pagasse, sozinho, a conta do populismo cultural de Getúlio Vargas. O cinema hollywoodiano começou a declinar, mas ainda não era o suficiente para que o cinema brasileiro se expandisse. As verbas eram escassas e o governo não demonstrou interesse algum em apoiar os talentos existentes no Brasil. Ainda assim, mesmo diante desse cenário, em 1952 o cinema brasileiro arrebatou, em Cannes, o prêmio de "Melhor filme de aventura" com o longa-metragem *O cangaceiro*.

A década de 60 chegou e com ela o *Cinema Novo*. A atuação constante de um grupo de cineastas que ansiava por uma renovação no cinema brasileiro - no conteúdo e na forma -, que buscava um cinema livre da fórmula industrial usada até então, a influência do Neorealismo italiano, as movimentações inspiradoras dos cineastas da *Nouvelle Vague*

francesa, todos esses fatores incentivaram o nascimento do *Cinema Novo* e o definiram. Como descrito por Ramos e Miranda (2000, p. 567), "a decadência da chanchada, a emergência de um cinema independente e autoral e o surgimento do *Cinema Novo* marcaram a vigência de uma nova fase na produção cinematográfica brasileira".

Foi uma década produtiva e decisiva para os rumos que o cinema brasileiro tomaria. Em 1962, o diretor Anselmo Duarte arrebatou a Palma de Ouro, em Cannes, com o filme *O pagador de promessas*, drama baseado na peça teatral homônima de Dias Gomes. Nas palavras de Georges Sadoul (1983, p. 491), "hábil mas muito longe das autênticas novidades que estavam para vir com o chamado cinema novo".

Em 1964, também em Cannes, o movimento ganhou ainda mais projeção quando os filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha e *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos se destacaram, mesmo sem ganhar prêmios, e se transformam na sensação do Festival.

Entre as novidades que viriam com a década cinemanovista, uma das mais impactantes foi a introdução do cinema no universo acadêmico. Inaugurado nas universidades sob a liderança de Paulo Emílio Salles Gomes, o cinema passou a fazer parte do pensamento acadêmico e, com isso, proporcionar mais uma forma de influenciar a maneira de conceber o mundo, a sociedade, o conhecimento, a informação.

Ao final da década de 60, o *Cinema Novo* enfrentou o auge da censura. Em 1967, *Terra em Transe*, novo filme de Glauber Rocha, foi censurado e proibido no Brasil, mas foi exibido e premiado em Cannes. De 1969 a 1974, a repressão política da ditadura militar foi implacável, levando os cinemanovistas a se separarem. O que ocorreu apenas geograficamente, pois o espírito criativo, a busca pelos temas sociais e a sede pela nova concepção cinematográfica se mantiveram.

Em 1969, a EMBRAFILME (Empresa Brasileira de Filmes S. A.) foi criada. A princípio, com a finalidade de cuidar da distribuição do filme brasileiro e de difundi-lo em seus aspectos culturais, artísticos e científicos, passando depois a financiar filmes artisticamente relevantes. Os anos 70 ficaram conhecidos como os "anos EMBRAFILME".

Nos anos 80, toda a força, a expressividade e a originalidade do cinema brasileiro das décadas de 60 e 70 caíram por terra. Salas de cinema foram fechadas por todo o país e trocadas pela televisão e pelo videocassete. A produção erótica com propostas estéticas dos anos 70 foi substituída pela produção pornográfica recheada de sexo explícito. A EMBRAFILME já não dava conta de cumprir com os compromissos assumidos. A Lei Sarney de incentivo à cultura não alterou em nada o cenário caótico em que o cinema brasileiro se encontrava.

Logo no início dos anos 90 - quando parecia que o cinema nacional estava prestes a morrer - foram extintos três órgãos vinculados ao cinema: a EMBRAFILME, o CONCINE (Conselho Nacional de Cinema) - criado em 1976 para formular, normatizar e fiscalizar o cinema brasileiro - e a Fundação do Cinema Brasileiro. No entanto, partir de 1993, com a Lei do Audiovisual¹⁰, o cinema brasileiro iniciou uma lenta trajetória de renascimento. Praticamente todos os filmes dessa década foram produzidos com o apoio desta lei. Alguns grandes cineastas voltaram a produzir e tinham como característica principal o individualismo. O cinema do final do século XX foi o cinema da diversidade.

Nos anos 2000, semelhante ao que aconteceu nos Estados Unidos, o cinema nacional pós-retomada foi marcado pelos filmes independentes. Surgiram vários diretores autorais que investiram na esteira inversa dos filmes comerciais: produziam filmes críticos e reflexivos e, aos poucos, o público que aprecia esse tipo de filme vem crescendo. Todavia, os *blockbusters* também iniciaram a sua trajetória com a ascensão da Globo Filmes - produtora, inclusive, do filme analisado nesta pesquisa.

O início do século XXI foi marcado pela "Declaração do Canecão", manifesto entregue ao Presidente Lula, em 2002, pela classe cinematográfica que reivindicava a consolidação de um sistema e a participação efetiva do Estado. O manifesto, nas palavras de Alessandra Meleiro,

refletia conceitos, princípios, anseios que, nos últimos anos, ganhavam universalidade no País e no exterior, e até já se achavam inscritos em declarações e

¹⁰ Lei nº 8.695/93, de 20 de julho de 1993, que permite financiar filmes em longa-metragem por meio de incentivos fiscais.

atos internacionais subscritos pelo governo e pela classe cinematográfica brasileiros, mas ainda com pouca ou nenhuma aplicação prática (MELEIRO, 2007, p. 68).

De 2002 a 2004, o cinema brasileiro produziu cerca de 150 filmes. Saltou para 80 filmes só em 2005. De 2006 a 2010, cerca de 150 filmes ao ano foram produzidos. No ano de 2011, a expectativa de mais filmes produzidos no país voltou a crescer. O decreto nº 7.414, assinado pelo ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, estabeleceu a chamada Cota de Tela. A cota determinava a diversidade mínima de títulos nacionais a serem exibidos, decreto que estimulou o cinema nacional e prometia maior avanço às produções independentes. Em 2016, 120 filmes nacionais foram lançados.

1.2 O nascimento da linguagem cinematográfica

O capítulo anterior passou, de forma breve, pela trajetória histórica do cinema mundial e pela trajetória do cinema brasileiro, nacionalidade do objeto de estudo desta dissertação. Apesar da extensão de dados incompletos, inconsistentes, ambíguos e, até mesmo, da ausência de dados, o certo é que a história do cinema, no quesito da invenção do aparato cinematográfico, é, até os dias de hoje, objeto de polêmica entre a França e os Estados Unidos. É certo, também, que o fenômeno cinematográfico não se restringe somente a um aparato técnico e a uma questão econômica em detrimento da técnica, da imaginação e do idealismo. Esses elementos dão vida ao componente fundamental que permitiu que o cinema fosse nomeado com a insígnia de "sétima arte": a linguagem cinematográfica.

Se a invenção e a fabricação do primeiro aparelho mecânico responsável por "fazer cinema" geram, até os dias de hoje, dúvida com relação à paternidade - apesar da consagração dos irmãos Lumière - o mesmo não se pode dizer sobre o cinema como arte. As técnicas usadas para a produção dos filmes e a constituição de uma linguagem cinematográfica chegaram em 1897, com o criador do espetáculo cinematográfico, o francês Georges Méliès, e se estabeleceram definitivamente em 1915, com o lançamento do filme *O nascimento de uma nação* do americano David Wark Griffith, "um dos maiores americanos do século", nas palavras de Gomes (2015, p. 59).

Georges Méliès era proprietário do Théâtre Robert Houdin e especialista em trucagens, números de ilusionismo e projeções de lanterna mágica. Com a chegada do cinema, todo o conhecimento que Méliès usava no teatro foi revitalizado e direcionado para esse novo

espetáculo. Ele jamais abandonou o teatro, mas dedicou-se ao cinema até 1913, quando foi engolido pelo "cinema indústria". As suas técnicas e métodos, ainda que artesanais, resultaram na constituição da linguagem cinematográfica, na arte cinematográfica, no verdadeiro nascimento do cinema, como esclarece Gomes quando diz que:

a importância histórica de Méliès não poderia ser maior, pois foi ele o criador do espetáculo cinematográfico. Seria razoável escolher uma de suas obras realizadas no fim do século passado e datar daí, o nascimento do cinema. Com isso os Lumière não perderiam sua importância, apenas ficariam situados na última etapa da pré-história do cinema (GOMES, 2015, p.42).

Quando os Lumière produziram as primeiras fitas cinematográficas, atualidades ou documentários sociais como eram chamados - vale ressaltar que essas fitas, hoje, são chamadas de curta-metragem -, lançaram, também, os primeiros gêneros cinematográficos: o documentário e a reportagem jornalística. As técnicas empregadas para a produção dessas fitas eram mecânicas. Os Lumière, especialistas nas fotos instantâneas da época, eram hábeis em composições, enquadramentos e iluminação. Utilizavam todas as séries de tomadas que são utilizadas ainda hoje, mas de forma primitiva: os planos não eram numerados e divididos em cenas e seqüências, e nem filmados separadamente e posteriormente montados. Como exemplo, o célebre *L'Arrivée d'un Train*, sobre o qual Sadoul (1963, p. 21) explica que os planos eram "ligados por uma espécie de 'travelling' invertido. A câmara não se desloca, os objetos ou personagens dela se aproximam ou se afastam continuamente".

Esses filmes foram, aos poucos, caindo no marasmo, permaneceram inalterados e sem atrativos. Além disso, eram filmagens feitas quase sempre ao ar livre. Mais uma vez, nas palavras de Sadoul (1963, p.25), "o realismo lumieriano, que até certo ponto é apenas mecânico, nega ao cinema os seus principais meios artísticos". Essa afirmativa de Georges Sadoul com relação à importância dada por ele aos "meios artísticos" contradiz sua posição apresentada nos seus livros. Bazin diz que a impressão que a obra causa é outra e traz o seguinte esclarecimento:

parece que tudo se passa como se devêssemos inverter a causalidade histórica que vai da infraestrutura econômica às superestruturas ideológicas e considerar as descobertas técnicas fundamentais como acidentes providenciais e favoráveis, porém essencialmente secundários, em relação à ideia preliminar dos inventores. O cinema é um fenômeno idealista (BAZIN, 2014, p. 35).

Todavia o que faltava aos Lumière fazia parte da matéria-prima de Georges Méliès no teatro e ele, de forma brilhante, fantástica e poética, transpôs para o cinema: cenário, maquinaria, atores, maquiagem, figurino, e uma história dividida em cenas.

Méliès jamais teve dificuldade para realizar tudo que idealizava. Era bastante criativo, habilidoso e com ideias bastante originais. O seu primeiro passo, quando abraçou o cinema, foi a construção de um estúdio em sua propriedade. A obra de Albert Hopkins, *Magic, Stage Illusions and Scientific Diversions, Including Trick Photography* - Mágica, Ilusões de Palco e Distrações Científicas, Incluindo Truques de Fotografia - era a sua cartilha.

George Sadoul resume Méliès e a repercussão de todos os seus feitos assim:

Pensando realizar somente truques, esse homem incrível tudo inventou. Griffith dizia uma vez (sem conhecer bem Méliès): "Devo-lhe tudo". Essa declaração oficial continha mais verdade do que o seu autor supunha (SADOUL, 1963, p. 32).

Tôdas as esperanças eram permissíveis a um artesão, melhor, a um artista, que ao mesmo tempo era produtor, distribuidor, roteirista, realizador, cenógrafo, especialista em trucagens, figurinista e astro dos seus próprios filmes (idem, p. 37).

Méliès foi o pioneiro no uso de maquetes no cinema, nos cenários pintados em falsa perspectiva, no jogo com sombras e luzes, na técnica das exposições múltiplas com máscaras e fundo escuro, nos filmes com cenas produzidas artificialmente, na fusão, na panorâmica. "Foi ele o primeiro cineasta com um estilo", afirma Gomes (2015, p. 46). Apesar de todo esse brilhantismo instintivo, a única preocupação de Méliès era contar uma história. Nessa época, o cinema já havia se tornado uma linguagem, já tinha uma escrita própria.

Marcel Martin, em sua obra *A linguagem cinematográfica* publicada em 1955, já admitia que o cinema era, de fato, uma linguagem apesar de haver muitas controvérsias a respeito dessa afirmação. Martin (2005, p. 22) alega que nos inúmeros processos de expressão usados no cinema, estão presentes "uma maleabilidade e uma eficácia comparáveis às da linguagem falada".

Em 1971, Christian Metz (1971, p. 81), na sua obra *Linguagem e Cinema*, questiona a expressão linguagem cinematográfica. Para ele, não existe "a linguagem cinematográfica" como algo único. Para Metz, são "códigos cinematográficos". A "*linguagem cinematográfica* é o conjunto de todos os códigos cinematográficos particulares e gerais". Esse conjunto resulta, então, num fato semiológico.

1.3 A evolução

Georges Méliès, nas palavras de Gomes (2015, p. 45), "inventou não apenas o abecedário cinematográfico mas constituiu um amplo vocabulário". De posse desses conceitos, Griffith brilhantemente os combinou e os interligava formando uma estrutura. Uniu os elementos numa estrutura harmoniosa e coerente. Com consciência dos feitos que realizava, Griffith foi o responsável pela criação da sintaxe narrativa cinematográfica. Ter uma formação literária contribuiu para que ele tivesse desenvoltura para lidar com essa nova linguagem e para atrelá-la à narratividade.

Griffith usou a linguagem cinematográfica com muita fluência, diferentemente de Méliès, que, ingenuamente, realizou seus feitos cinematográficos baseando-se nas suas experiências com o teatro e sequer tinha a pretensão de criar algo tão relevante.

Em 1915, Griffith entregou ao mundo *O nascimento de uma nação*, filme polêmico e socialmente controverso - considerado, por muitos, um filme racista -, mas cheio de ideias revolucionárias. O filme apresentou uma estética sem precedentes, ajudou a consolidar a importância do cinema na sociedade, atraiu os investidores e, consoante às palavras de Gomes (2015, p. 66), "Griffith reuniu e desenvolveu de forma coerente, numa fita que durava mais de duas horas, tudo o que anteriormente inventara".

De acordo com Metz (2007, p. 115), "foi Griffith quem precisou e estabilizou - codificou, diríamos - a *função* dos diversos processos em relação à *narração* fílmica, e assim os organizou".

Griffith inovou nos planos, com eles passou a incorporar o suspense e a explicitar o universo psicológico dos personagens; utilizou a câmera de forma nunca usada; privilegiou a montagem - especialmente a montagem paralela - produzindo histórias narradas simultaneamente. Algumas técnicas não eram novas, já haviam sido usadas por Méliès - ou até mesmo criadas espontaneamente por ele e por outros também. Todavia Griffith teve a sabedoria e a habilidade para combiná-las com muita precisão e resultados inusitados. Griffith articulou tudo com excelência, com uma entonação especial, criando as imagens com eloquência e combinando os elementos numa disposição harmoniosa. Diante disso, ele é considerado o primeiro diretor da história do cinema.

Como bem pontua Ismail Xavier:

mais do que inaugurar isto ou aquilo, a contribuição decisiva de Griffith foi a de dar sentido pleno à figura do diretor, dar coerência, precisão e funcionalidade ao que antes era feito com certo desajeito. Articulou atores, luz, cenografia e decupagem para que o filme ganhasse expressividade. Ensinou o quando e o como, fez de cada operação técnica uma escolha significativa. Foi cineasta chave no processo de codificar a expressão no cinema (evidentemente, numa direção particular: a do cinema narrativo clássico) (XAVIER, 1984, p. 35).

Quando *Intolerância* foi lançado (1915-1916), todas as extraordinárias ações usadas por Griffith nesse filme não foram bem aceitas pelo espectador da época. O espectador e os críticos não estavam preparados para apreciarem toda a sua genialidade na técnica da narração cinematográfica. Sobre *Intolerância* encontramos o seguinte esclarecimento em Gomes:

passamos de uma imagem de subida do calvário para a de uma carruagem conduzida por uma moça que se precipita a fim de prevenir o rei Baltazar do avanço dos persas, substituída em seguida pela de um homem que procura atravessar as ruas de Paris, conturbadas e cobertas de cadáveres, para salvar a noiva, e que nos leva a um automóvel de corrida que persegue um trem, onde se acha o governador capaz de suspender o enforcamento do inocente; nesses momentos, caem todas as eventuais reservas, *Intolerância* liberta-se do tempo, e o espectador moderno vive o mais alto momento da linguagem cinematográfica jamais realizado (GOMES, 2015, 71).

A sua obra não foi compreendida e Griffith saiu arruinado do projeto tão ambicioso. O cineasta entrou na esteira da decadência da qual nunca mais se recuperou. Apesar disso, ainda produziu filmes até 1931, mas sem muito brilho artístico. Hoje, Griffith faz parte da história, é considerado o pai do cinema e, de fato, o criador da linguagem cinematográfica.

Mas Georges Méliès e D.W. Griffith não foram protagonistas apenas no nascimento de uma nova linguagem, os dois viram, também, o cinema contar história e aproximar-se da literatura.

CAPÍTULO II

DO PAPEL PARA A TELA: A LITERATURA NO CINEMA

Impossível falar sobre adaptação cinematográfica sem citar o teórico e crítico francês André Bazin e as suas teorias da década de 50 completamente favoráveis a ela. No dizer de Ismail Xavier (2014, p. 17), "podemos concordar com Bazin, escrever contra ele, emprestar algumas noções e ideias, rechaçar outras. Impossível ignorá-lo". Impossível, também, abordar esse assunto - tão melindroso para alguns - sem citar o norte-americano Robert Stam e a canadense Linda Hutcheon. Em momentos e espaços distintos, todos são favoráveis à adaptação cinematográfica.

Adaptação, transposição, transcodificação, transmutação, transcrição, reinterpretação, recriação, revisitação são termos usados para definir a obra cinematográfica que tem origem na obra literária.

A adaptação cinematográfica é a manifestação imagética do conteúdo da obra literária, mas sem obrigação de verossimilhança com essa obra e com o autor - desde que ela não seja deturpada. São dois sistemas de signo distintos - o romance e o filme -, com linguagens distintas, mas com objetivos únicos: entregar ao leitor e/ou espectador uma experiência que produza neles uma reação psicológica, emocional e física, característica inerente à arte de um modo geral. Ambos são capazes de transformar as pessoas, de transformar a maneira de pensar e, conseqüentemente, transformar o mundo. Um povo, seja qual for a sua nacionalidade, se reconhece na literatura e se reconhece no cinema. O leitor/espectador se identifica, invariavelmente, com os personagens. O leitor/espectador, num espaço de tempo definido, se transporta para outro lugar e passa a ver o que outros olhos veem e passa a viver outras vidas. Um não deve nada ao outro e ambos são insubstituíveis. A melhor adaptação em cartaz não é capaz de substituir o prazer da leitura dessa obra e a sua importância. O contrário também é verdadeiro. São dois textos que utilizam elementos e recursos diferentes, mas não deixam de serem textos: texto escrito x texto visual.

Nas palavras de Henri Mitterand, o dialogismo entre a literatura e o cinema vai além. Ele afirma que o romance transportado para as telas do cinema serve à obra para:

revelá-la em todos os seus sentidos e todas as suas formas, dar ao espectador a vontade de lê-la ou de correr imediatamente para relê-la: exigência de alto nível, mas na qual o resultado nem sempre está à altura do projeto. Ou então, simplesmente fazer um filme. Tomar do mundo do romance os materiais próprios para construir outro mundo possível, aparentando de longe, eventualmente difícil ou impossível de identificar, mas sedutor em si mesmo, sem volta necessariamente à fonte: exigência de liberdade (MITTERAND, 2014, p. 17).

O empréstimo da literatura para o cinema não é o único objeto que tem ligações estreitas com o cinema. No dizer de Jacques Aumont e Michel Marie,

a noção de adaptação está no centro das discussões teóricas desde as origens do cinema, pois está ligada às noções de especificidade e de fidelidade. A prática da adaptação é, do mesmo modo, tão antiga quanto os primeiros filmes. *L'arroseur arrosé* (Lumière, 1885) adapta uma série cômica publicada anteriormente na imprensa escrita; o *film d'art*, em 1908, marca o início de uma longa série de adaptações cinematográficas de peças de teatro e de romances célebres (AUMONT; MARIE, 2003, p. 11).

Não se falava em *best sellers*, não se falava em *blockbusters*, mas o empréstimo da literatura pelo cinema sempre esteve presente. No nascimento do cinema, os primeiros filmes eram filhotes da literatura. Até mesmo as primeiras críticas sobre cinema foram escritas por homens ligados à literatura (STAM, 2013, p. 39).

Georges Méliès iniciou a sua curta - porém significativa - carreira filmando óperas. Os cineastas do início do cinema procuravam as suas inspirações na história, na vida, no teatro e na literatura - folhetins, novelas e poemas. Sobre isso, George Sadoul é bastante categórico - e pessimista - quando afirma que:

o cinema não tinha imaginação. Pagavam-se algumas moedas de cem cêntimos por um roteiro, a escritores sem glória, jornalistas desempregados, antigos atores ou vagos publicistas. Como eles plagiassem os temas célebres, preconizou-se naturalmente que se recorresse ao repertório. O cinema buscou no teatro e na literatura temas nobres, para sair de um círculo vicioso e atrair às salas de projeção um público mais rico que o das barracas das feiras e quermesses (SADOUL, 1963, p. 71).

Em outra vertente mais contemporânea, Jorge Furtado¹¹, renomado e premiado cineasta brasileiro, exemplifica essa relação tão estreita - e fecunda - entre a literatura e o cinema com outro olhar:

¹¹ Diretor e roteirista de cerca de 30 obras somente para o cinema, entre elas "Meu tio matou um cara", "Saneamento básico, o filme" e os premiados "O homem que copiava" e "Houve uma vez dois verões".

De Homero o cinema aprendeu o flash-back e a idéia de que cronologia é vício. De Petrónio, o poder dramático da prosódia e a subjetividade do discurso. De Dante, a vertigem dos acontecimentos, a rapidez para mudar de assunto. De Boccaccio, a idéia da fábula como entretenimento. De Rabelais, os delírios visuais e certeza de que a arte é tudo que a natureza não é. De Montaigne, o esforço para registrar a condição humana. De Shakespeare, Cervantes (e também de Giotto) a corporalidade do personagem e o poder da tragédia. Da comédia de Molière o cinema aprende que a história é uma máquina. Voltaire ensinou a decupagem, a técnica do holofote e o humor como forma avançada de filosofia. De Goethe o cinema (e também a televisão) aprendem o prazer do sofrimento alheio. De Stendhal e Balzac vem o realismo, a narração *off* e o autor como personagem. De Flaubert, vem a imagem dramática e o roteiro como tentativa de literatura. Brecht é o pai do cinema-teatro e a idéia de que realismo tem hora (<http://www.casacinepoa.com.br/as-conexões/textos-sobre-cinema/adaptação-literária-para-cinema-e-televisão>).

A literatura serviu ao cinema e até hoje serve, mas não significa que o cinema seja submisso a ela. O cinema não depende exclusivamente da literatura para sobreviver. Ele é um objeto autônomo. Não há o original e a cópia. Não há o verdadeiro e o falso. Não há o completo e o incompleto. Na verdade eles se completam. Não há fidelidade e traição. A comparação não procede qualquer que seja o critério e qualquer tipo de comparação presume um julgamento avaliativo. São dois formatos distintos, são duas formas de expressão com características próprias. Com relação a essa individualidade que cada um - livro e filme - apresenta, é imperioso destacar que a adaptação de um filme deve funcionar independentemente da obra considerada como a original. Sobre isso, Pablo Villaça¹², crítico de cinema, diz que:

a boa adaptação é aquela que respeita o livro que a inspirou sem tratá-lo como um material sagrado, intocável. E qualquer obra baseada em outra pré-existente que só funcione se já tivermos conferido a original é, por definição, um fracasso artístico (VILLAÇA, 2015, p. 256).

Essas divergências do quão importante a literatura foi - e ainda é - ao cinema explicam, por exemplo, a postura do teórico André Bazin em oposição a muitos teóricos.

2.1 O Primo Basílio - o livro

O romance que apresenta um "episódio doméstico" - como era definido por Eça de Queiroz - é o segundo romance do autor. Veio logo após *O crime do padre Amaro* que teve a sua primeira edição em 1875.

¹² Escritor e crítico de cinema, fundador do portal Cinema em Cena e correspondente internacional do site do crítico norte-americano Roger Ebert, vencedor do prêmio Pulitzer.

Quando Eça escreveu *O Primo Basílio*, estava em Newcastle, no norte da Inglaterra onde havia assumido o seu segundo posto consular¹³. A intenção dele ao escrever o romance foi apontar as mazelas sociais de Lisboa. Ademais é um estudo de personagens. A. Campos Matos esclarece que o autor construiu a narrativa do romance "a partir da sociedade de que pretendeu fazer o inquérito e a crítica, construindo efeitos de verossimilhança e de fascínio de leitura através da ironia que representam um dos seus mais conseguidos trunfos" (MATOS, 2009, p. 128).

O Primo Basílio, colocada à venda no início de 1878, é considerada uma das maiores obras representantes do realismo e a de maior sucesso do escritor, embora não tenha sido vista assim na época da sua publicação. Foi interpretada como plágio de *Madame Bovary*, foi considerada uma narrativa imoral pela igreja - diferentemente de *O crime do Padre Amaro* que não suscitou indignação alguma - e foi criticada negativamente, de forma severa e moralista, por Machado de Assis - ele a achava excessivamente picante e pouco conveniente. Também não lhe agradava a forma como Eça de Queiroz concebeu a protagonista Luísa. Além disso, Machado de Assis ainda se encontrava resistente à nova estética. A despeito disso, havia um respeito e uma admiração mútua entre eles. De acordo com Matos (2009, p.130), "quando Eça morreu, Machado em carta para um amigo, considerou esta morte uma calamidade. Era como se perdessem o melhor da família, o mais esbelto e o mais válido", lamentou ele. E Alfredo Pujol¹⁴ (2004, *apud* MATOS, 2009, p. 131), alega que "apesar da profunda divergência que o Naturalismo criara entre Machado de Assis e Eça de Queiroz, o autor de *O Primo Basílio* tinha em grande apreço o romancista brasileiro. E, ainda segundo Pujol, Olavo Bilac, em uma de suas crônicas, afirmou que "Machado era uma preocupação de Eça. Eça admirava-o vivamente" e que "a admiração de Eça pelo nosso amado mestre era intensa".

De volta ao romance, até mesmo Eça não o apreciava, muito pelo contrário, ele o considerava medíocre, excessivamente descritivo e detalhista em detrimento da ação.

¹³ Eça de Queiroz iniciou a sua carreira consular em 1872, em Cuba, ficando lá por 17 meses. Após esse período, passou 6 meses viajando pelos Estados Unidos até que assumiu seu posto em Newcastle, em dezembro de 1874, permanecendo lá até 1879.

¹⁴ Crítico literário, jornalista, advogado, político, orador brasileiro. Foi deputado estadual, deputado federal e secretário de governo. Participou de várias polêmicas intelectuais em seu tempo, entre elas a respeito do livro *A Carne*, de Júlio Ribeiro.

Pouco depois da publicação de *O Primo Basílio*, surgiu a oportunidade de sua tradução e a respeito disso, o autor escreve que:

preferia que a honra da tradução recaísse sobre o *Padre Amaro*, o novo *Padre Amaro* que se está imprimindo: os *traits*¹⁵ característicos da pequena burguesia de *O Primo Basílio* são comuns à burguesia de todos os países: mas o mundo que habita à sombra da Sé de Leiria seria uma estranha revelação de costumes e de sentimentos. Mas já que é o *Primo Basílio* que se quer, vá o *Primo Basílio* (apud MATOS, 2009, p. 123).

No Brasil, não fosse suficiente tamanha celeuma apenas com a chegada e a leitura do romance, a expressão "sensação nova" causou embaraços e divergências, mas não deixou de ser atrativa. A página 320¹⁶ era a que trazia a cena do *cunnilingus*, a 'sensação nova', esclarece Silveira (2000, p. 481).

Sobre esse episódio no romance, Francisco Maciel Silveira¹⁷ esclarece ainda que:

as opiniões divergiam com relação à obra e seu autor: "É um livro indecente; é um livro de fundo moral; não pode entrar em casas de família; pode - rasgada a página 320; é realista; é naturalista; não é nada. O Sr. Eça escreve bem - mas é sujo; não escreve mal - mas é franco de mais. E etc." (SILVEIRA, 2000, p. 481).

Todos os artigos e folhetins da época traziam comentários em tom jocoso a respeito da tal "sensação nova"; e sobre Basílio diziam que "foi acabar a febre amarela e logo surgiu o *basilismo*. É bom *O Primo Basílio*? É mau? É sério? É decente? É imoral? Tudo é problema, e como todos discutem ninguém se entende" (SILVEIRA, 2000, p. 488).

Segundo o português A. Campos Matos - um dos maiores estudiosos sobre Eça de Queiroz,

o que não se pode negar é que o *Primo Basílio* atinge, como romance realista, a perfeição, na riqueza e variedade de personagens, no encadeado da história e nos simbolismos que a enriquecem, no relevo psicológico de certas personagens como a criada Juliana, na riqueza caricatural do imorredouro conselheiro Acácio (MATOS, 2009, p. 123).

¹⁵ Traços

¹⁶ Numeração da primeira edição da obra.

¹⁷ Professor Doutor em Literatura Portuguesa - orientando de Massaud Moisés - docente atuante na USP - Universidade de São Paulo, dedicado ao realismo e ao teatro português.

Com esse esclarecimento pormenorizado de Matos sobre *O Primo Basílio*, fica claro que a obra de Eça é cinematográfica. As cenas descritas por Eça permitem ao leitor imaginá-las de forma semelhante ao que se veria nas telas do cinema.

Mesmo com tanta polémica e tanta censura a respeito de *O Primo Basílio*, - ao mesmo tempo, tão apreciado pela maioria que o lia - é fato afirmar que Eça de Queiroz e o seu romance tão revolucionário e tão sensacionalista - responsável por poetizar a "sensação nova" - foram primordiais para a implantação do Realismo no Brasil e por adicionar um novo frescor à obra de Machado de Assis. Pedro Calheiros¹⁸ observa que:

a publicação de *O Primo Basílio* foi para Machado de Assis o despertar para uma nova literatura, ou melhor dizendo, para uma nova forma de encarar a literatura e a arte, em geral; o que de princípio o choca não acabará necessariamente por fazê-lo aderir à nova escola, mas obrigou-o a repensar a sua prática artística e a adoptar uma nova filosofia estética (CALHEIROS, 2000, p. 379).

2.2 Entrecho do romance por A. Campos Matos

"Luísa, burguesinha da baixa de Lisboa, carácter banal e leitora de romances sentimentais por assinatura, casa com Jorge, engenheiro de minas, cidadão pacato e metódico. A banalidade e monotonia da vida do casal, magistralmente dadas logo nas primeiras páginas do romance, irão ser abaladas com o aparecimento de um primo de Luísa, Basílio, seu antigo namorado, que regressa rico do Brasil e vive em Paris, na Rue Saint Florentin. Quando ele chega a Lisboa, Jorge está em comissão de serviço no Alentejo e Basílio vê imediatamente a oportunidade de ter uma aventura grátis. Ele é o típico conquistador experiente. Não tardará a seduzir a capitosa prima, aproveitando a debilidade do seu carácter, de jovem sonhadora e romântica, a sua desocupação e o seu tédio. O processo gradual da conquista, com avanços e recuos, é desde logo uma obra-prima literária. O convívio de Luísa com Leopoldina, antiga amiga de colégio, mulher mal casada, que salta de amante em amante, insaciavelmente, vai contribuir para a criação de um clima propício à queda de Luísa. A presença da criada Juliana, *pivot* fulcral no desenvolvimento da acção, é uma das maiores criações da ficção queiroziana.

¹⁸ Formado em literatura portuguesa e brasileira. Lecionou em algumas universidades francesas e, em 1991, regressou a Portugal. É professor de literatura portuguesa na Universidade de Aveiro.

Revoltada e ressentida pela sua condição de serva, Juliana irá apanhar cartas de Luísa a Basílio, fazendo com a patroa uma crudelíssima chantagem. Basílio, que alugara para os seus encontros de amor um quarto sórdido em Arroios, o "Paraíso", saciado por fim e irritado com esse drama reles da chantagem, regressa a Paris deixando Luísa a braços com Juliana. A situação agrava-se com a chegada de Jorge. Luísa pede ajuda a um amigo do casal, o bom Sebastião, que engendra maneira de arrancar as cartas à perversa criada. Juliana morre num ataque de raiva, vítima de um coração doente. Uma carta de Basílio, muito comprometedora, é lida por Jorge quando Luísa se encontra a braços com uma febre, que a fará sucumbir, vitimizand-a também. Mais tarde, Basílio, de regresso a Lisboa, vindo de Paris, inteira-se do drama e cinicamente continua a sua carreira de D. João" (MATOS, 2009, p. 446 e 447).

2.3 Primo Basílio - o filme

O filme *Primo Basílio* foi produzido e lançado no ano 2007. Foi roteirizado por Euclides Marinho¹⁹ com a colaboração de Rafael Dragaud²⁰ e dirigido por Daniel Filho²¹. Alcançou uma expressiva bilheteria de 775.753 pessoas - expressiva levando-se em conta ser um filme brasileiro. Talvez a razão para tamanho sucesso seja por ser uma adaptação literária. Ou por ser a adaptação de *O Primo Basílio* de Eça de Queiroz. Ainda assim, mesmo com uma bilheteria considerada alta, em uma comparação com outro filme brasileiro do mesmo diretor - *Se eu fosse você* - e lançado no ano anterior, 2006, a bilheteria do *Primo Basílio* seria considerada irrisória diante dos 3,5 milhões alcançados pelo outro filme.

Diante de tal contexto, também a título de comparação, torna-se interessante citar a versão cinematográfica de *O crime do Padre Amaro* - outra obra de Eça de Queiroz. Produção conjunta do México, Espanha, Argentina e França, foi lançada em 2002 e, segundo Denise Mota²² (2003) "o filme do cineasta Carlos Carrera atraiu a atenção de pelo menos 5 milhões de espectadores no México, reservando ao longa um lugar na história daquele país, como a produção nacional de maior bilheteria em todos os tempos". Nos registros do IMDb (Internet

¹⁹ Autor brasileiro de telenovelas, cineasta, roteirista e produtor.

²⁰ Roteirista, diretor e empresário do ramo do entretenimento. Diretor da Rede Globo e responsável pelo "Criança Esperança".

²¹ Ator, cineasta, diretor de televisão, produtor de cinema e de televisão brasileiro. Na década de 80, dirigiu, na Rede Globo, a minissérie *Primo Basílio*, também baseada na obra de Eça de Queiroz.

²² Diretora-assistente da Folha de São Paulo Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0801200306.htm>. Acesso em 7/11/2016.

Movie Database), consta que o filme foi indicado ao Oscar na categoria de melhor filme estrangeiro concorrendo com o brasileiro *Cidade de Deus*.

Considerações acima alinhavadas, retoma-se o filme *Primo Basílio*. A obra de Eça de Queiroz na versão cinematográfica brasileira foi ambientada na década de 50 - precisamente em 1958 -, em São Paulo. Nesse período, a luta pela emancipação da mulher já entrava em ebulição. Considerada como a década da virada para a mulher, a época que mudou o mundo, os anos 60 trouxeram inúmeras conquistas para o sexo feminino. As mulheres passaram a frequentar as universidades, começaram a lutar por direitos iguais aos do sexo masculino, passaram a usar minissaia e muito mais. Foi o radicalismo típico dos anos 60. Foi a explosão do feminismo e as mulheres lutavam por todo tipo de libertação, inclusive a libertação sexual, desejo quase consumado com o surgimento dos anticoncepcionais. O tabu da virgindade caiu por terra. As mulheres buscaram a quebra de paradigmas: a boa mulher não era somente a boa esposa e a boa dona-de-casa; a boa mulher não queria mais viver a submissão ao casamento; a boa mulher não queria mais ter a preocupação com a reputação e carregar a expressão clichê "moça de família" - ou não carregá-la caso o seu comportamento não fosse o esperado pela sociedade. Pela primeira vez passaram a querer participar de coisas que estivessem fora do "lar doce lar". As mulheres foram ficando cada vez mais em evidência; era a voz feminina saindo do anonimato. Leila Diniz²³ foi o símbolo da nova mulher brasileira; na França, a escritora Simone de Beauvoir²⁴ foi uma das maiores representantes do feminismo. Brigitte Bardot, atriz francesa, foi considerada um símbolo sexual assim como a atriz Marilyn Monroe nos Estados Unidos e Claudia Cardinale na Itália.

Essa situação favorável - até certo ponto - para o sexo feminino não se estendia a todas as mulheres. As empregadas domésticas ainda viviam em regime de quase escravidão: dormiam em quartos minúsculos, trabalhavam 12, 14 até 16 horas por dia e não tinham direitos trabalhistas que pudessem regularizar essa situação. Todavia eram consideradas "da família". Na década de 60, o movimento das domésticas ainda era embrionário. Somente em

²³ Atriz brasileira consagrada por desafiar e transgredir os usos e costumes da sociedade brasileira na década de 60. Musa também do Cinema Novo e do movimento de rompimento da estética Hollywoodiana.

²⁴ Escritora francesa, filósofa, ativista política e feminista. Escreveu sobre filosofia, política e questões sociais e o seu tratado, *O Segundo Sexo*, tornou-se muito conhecida por se tratar de uma análise da mulher oprimida.

1972, foi aprovada a primeira lei que garantia a carteira assinada, o gozo de 20 dias de férias e a contribuição para a previdência social.

Foi nesse contexto que Daniel Filho deu vida à "burguesinha" Luísa de Eça de Queiroz e à serviçal Juliana - pivô de toda trama.

CAPÍTULO III

A ANÁLISE FÍLMICA

A análise fílmica não é uma atividade nova. Desde os primórdios do cinema, essa prática já era desenvolvida - de forma não intencional - pelos críticos do cinema, afinal para que esses pudessem produzir críticas fundamentadas, era necessário dissecar e pormenorizar de tal forma o que haviam assistido que acabavam por desenvolver uma atividade analítica. Segundo Jacques Aumont e Michel Marie (2004, p. 11), "a análise é uma atitude comum ao crítico, ao cineasta e a todo espectador minimamente consciente".

O objetivo da análise não é fazer um julgamento da obra ou auferir algum juízo de valor. Ela vai muito além disso. Ela implica em uma atividade descritiva, interpretativa, explicativa, reflexiva. Cada análise é singular, única e inesgotável. Há inúmeras análises possíveis para cada plano, para cada cena, para cada filme. Todas válidas e legítimas desde que haja sustentação na tela. Consoante às palavras de Aumont e Marie,

a análise tem efectivamente a ver com a interpretação; que esta será, por assim dizer, o "motor" imaginativo e inventivo da análise; e que a análise bem sucedida será a que consegue utilizar essa faculdade interpretativa, mas que a mantém num quadro tão estritamente verificável quanto possível (AUMONT; MARIE, 2004, p. 17).

Não há um método milagroso ou um método geral para se realizar a análise de um filme. Sobre isso, vamos encontrar em Aumont e Marie (2004, p. 15), o seguinte esclarecimento: "o que está em questão é a possibilidade e a maneira de analisar um filme".

Na década de 40, na França, foram estabelecidas "fichas cinematográficas" - para a análise dos filmes - que eram publicadas em revistas da época. Essas fichas continham informações pormenorizadas dos filmes assistidos nos cineclubes, informações estanques, pré-estabelecidas que resultavam numa análise superficial.

Na década de 50, André Bazin apresentou uma nova maneira de análise que privilegiava a forma, a organização da expressão de um filme: analisou os vários elementos utilizados para criar um filme - especialmente o cenário - e a construção dramática.

A forma é a responsável por provocar reações no espectador, através dela vem a resposta emocional. A forma envolve o espectador e dá a sensação de que "tudo está em seu devido lugar", conforme apregoa Bordwell e Thompson (2013, p. 113). As escolhas técnicas feitas pelos cineastas fazem parte do estilo do filme que, por sua vez, se têm função na narrativa, pertencem à forma do filme.

Ainda de acordo com Bordwell e Thompson, a forma de um filme é regida por 5 princípios: 1. todos os elementos vistos na tela têm que ter uma função, mesmo que seja uma função estética; 2. a similaridade e a repetição são necessárias para o estabelecimento de um padrão; 3. a diferença e a variação devem estar presentes em elementos que vão mudando com o decorrer da história - comportamento dos personagens, figurino; 4. o desenvolvimento e 5. a unidade de todos os elementos para que o filme se desenvolva de forma coesa.

Metz, quando aborda a análise, alega que é papel do semiólogo fazê-la. Ele explica que:

em momento algum, a análise trata especificamente do filme: diante dela, em qualquer circunstância, acham-se apenas "os filmes"; depois dela, graças a ela, "o filme" passa a existir: não como um quarto termo, mas dentro do terceiro (= códigos). Quando se diz "estudar o filme", quer-se dizer que, num movimento de reflexão orientado para os códigos e subcódigos cinematográficos, esforçamo-nos por precisar um certo número de traços - mais ou menos gerais também, também desprovidos de existência separada fora do discurso semiológico (METZ, 1971, p. 187).

3.1 Método de análise

O filme *Primo Basílio* tem a duração de 101 minutos. Importam, aqui, alguns planos das 21 sequências que foram escolhidas e nas quais estão presentes a protagonista Luísa e a antagonista Juliana, juntas ou separadas. A escolha por realizar uma análise parcial se deve pela complexidade em analisar o filme todo. Todavia é imperativo que alguns elementos - figurino e cenário - sejam analisados de forma global. Sobre isso, Aumont e Marie esclarecem que:

o analista deverá enfim decidir se considera o filme todo - o que impõe um certo tipo de escolha de objecto e uma certa intenção, relativamente ampla - ou se, pelo contrário, só irá tratar de um excerto ou aspecto; em qualquer dos casos, a análise parcial deverá sempre inscrever-se na perspectiva de uma análise mais global, pelo menos potencialmente (AUMONT; MARIE, 2004, p. 41).

Com relação à sequência, Journot esclarece que:

a sequência é uma unidade de ação, um fragmento do filme que conta em vários planos uma série de acontecimentos isolável na construção narrativa. Na grande sintagmática de Metz, a sequência define-se como um sintagma cronológico que comporta elipses temporais. É o que a distingue da cena, que se funda numa duração real (JOURNOT, 2009, p. 35).

Syd Field²⁵ (1982, p. 123) assevera que a "sequência é o elemento mais importante do roteiro". E complementa dizendo que "uma sequência é uma série de cenas ligadas, ou conectadas, por uma única ideia". É a sequência que unifica todas as cenas. As cenas são formadas por planos. Assim sendo, a sequência dessas imagens forma o discurso imagético. Pode-se dizer que num romance, os planos equivalem a frases e as sequências equivalem aos capítulos.

Os planos escolhidos para a análise apresentam exemplos significativos - alguns contundentes - da técnica e dos códigos e subcódigos da linguagem cinematográfica. Nesses exemplos, é possível encontrar sintagmas com funções que sustentam e fortalecem as interpretações desenvolvidas aqui. A análise de planos, respeitando as suas respectivas sequências, permite que os elementos da forma e do estilo do filme sejam vistos com mais clareza assim como os arcos dramáticos - evolução dos personagens - e os arcos narrativos - a lógica do desenvolvimento do filme. Ademais, dessa forma, é possível verificar a lógica estrutural da narrativa: o roteiro. Como visto em Field,

o roteiro enquanto "sistema", é feito de finais, indícios, pontos de virada, planos e efeitos, cenas e sequências. Juntos, unificados pelo impulso dramático de ação e personagens, os elementos da história são "arranjados" de uma forma particular e depois revelados visualmente para criar a totalidade conhecida como "o roteiro". Uma história contada em imagens (FIELD, 1982, p. 122).

A análise vai acompanhar o desenvolvimento do filme em ordem cronológica.

3.2 Segmentação do filme

²⁵ Autor da obra "Manual do roteiro", considerada, na visão da crítica especializada, um dos mais extraordinários livros sobre a arte da escrita. Todos os aspectos importantes do texto cinematográfico são detalhados por ele.

Para se obter uma percepção da forma geral do filme, é importante fazer uma segmentação²⁶. "Dividir o filme em segmentos fornece uma visão geral", diz Bordwell (2013, p. 672), no entanto, não é conveniente segmentar o filme *Primo Basílio* pelas sequências ou pelas cenas individuais, pois o resultado seria uma longa lista, além do que, neste trabalho a proposta é de realização de uma análise parcial da obra.

C. Créditos de abertura

1. Luísa se encontra casualmente com o primo Basílio depois de muitos anos.
2. Luísa recebe a visita de Leonor.
3. Jorge sabe da visita por Juliana e Luísa se aborrece com a empregada.
4. Jorge viaja para Brasília para trabalhar na construção.
5. Luísa recebe a visita de Basílio pela primeira vez.
6. Luísa vai ao cemitério com Basílio.
7. Basílio volta a visitar Luísa e a beija contra a vontade dela.
8. Luísa recebe um bilhete de Basílio dizendo que vai vê-la.
9. Luísa espera por Basílio, mas ele não aparece.
10. Leonor visita Luísa novamente.
11. Basílio vai ver Luísa de madrugada e a seduz.
12. Juliana vê Basílio saindo da casa.
13. Juliana acha indícios de que os dois fizeram sexo.
14. Basílio envia flores com um bilhete.
15. Juliana acha o bilhete de Basílio e a resposta de Luísa no lixo e os guarda para si.
16. Juliana planeja com a tia o golpe que dará em Luísa.
17. Basílio encontra um lugar - paraíso - para passar as tardes com Luísa.
18. Num acesso de raiva, Luísa demite Juliana.
19. Juliana enfrenta Luísa e revela que está de posse do cartão e da carta.
20. Luísa procura Leonor para pedir ajuda.
21. Luísa decide fugir com Basílio sem que ele saiba.
22. Luísa deixa a sua casa e vai para o "paraíso".
23. Basílio rejeita a ideia, não se dispõe a dar dinheiro algum para conter Juliana e ainda a convence de voltar para casa.
24. Basílio procura Luísa para dizer que vai voltar para Paris.
25. Juliana decide chantagear Luísa.
26. Jorge volta para casa.
27. Juliana faz exigências a Luísa.
28. Luísa passa a fazer as tarefas domésticas no lugar de Juliana.
29. Jorge descobre que ela está fazendo o serviço da casa exige que Juliana seja demitida.
30. Luísa tenta conseguir, com um banqueiro, o dinheiro exigido por Juliana em troca de sexo, mas fracassa, falta-lhe coragem.
31. Luísa procura Sebastião e pede ajuda.
32. Juliana entrega as cartas para Sebastião e para a polícia.
33. Sebastião, involuntariamente, atropela Juliana que morreu na hora.

²⁶ Processo de dividir um filme em partes menores para análise.

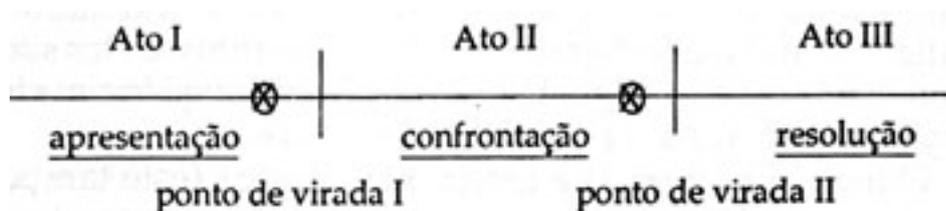
34. Luísa queima as cartas.
 35. Luísa passa a ter alucinações e adoece.
 36. Basílio escreve para Luísa e Jorge lê a carta.
 37. Luísa melhora e fica sabendo que Jorge tem conhecimento de tudo.
 38. As alucinações de Luísa voltam e ela piora consideravelmente.
 39. Luísa não recebe Leonor no hospital e a ofende com palavra de baixo calão.
 40. Luísa morre.
 41. Basílio volta ao Brasil e escarnece do seu caso com Luísa e da sua morte.
- F. Créditos finais.

3.3 A forma narrativa

A forma narrativa é a maneira como a história é contada. É o conjunto de incidentes relacionados uns com os outros, com causa e consequência, inserido no tempo e no espaço.

O filme *Primo Basílio* é classificado como um drama objetivo e a narrativa é restrita, ou seja, o espectador tem conhecimento dos acontecimentos junto com o protagonista, fica preso às descobertas do protagonista. A forma narrativa do filme é a típica Hollywoodiana clássica²⁷ - similar à tragédia aristotélica: estágio de equilíbrio (1), sua perturbação (2), a luta (3), a eliminação do elemento perturbador (4) e a finalização da história que pode ser feliz ou infeliz (5). No *Primo Basílio*, a introdução do filme prepara o espectador para entrar no universo do filme apresentando a protagonista em uma situação estável (1). O encontro com Basílio e o envolvimento amoroso com ele deixa Luísa visivelmente perturbada (2). O conflito é instalado quando a governanta Juliana começa a chantagear Luísa e, com isso, é estabelecida a situação dramática (3). A resolução do conflito vem com a morte da Juliana (4). A morte de Luísa é o desfecho (5).

O filme hollywoodiano clássico tem, normalmente, uma duração de aproximadamente 120 minutos e, de acordo com Field (1982, p. 19), o roteiro é esquematizado assim:



²⁷ Formas narrativas desenvolvidas em Hollywood e usadas, até hoje, no mundo inteiro.

O Ato I e o Ato III têm, aproximadamente, 30 minutos cada um e o Ato II 60 minutos. Em se falando de páginas do roteiro, Field (1982, pp. 197-198) as quantifica como sendo Ato I e Ato III 30 páginas cada um e 60 páginas no ato II.

Nos 10 primeiros minutos do filme - 10 primeiras páginas do roteiro -, é importante que fique claro para o espectador quem é o protagonista, quem são os outros personagens e que ele tenha algum conhecimento sobre a trama, ainda que seja embrionário. Exatamente aos 10 minutos, o espectador do *Primo Basílio* já sabe quem são os personagens: Luísa, Jorge, Sebastião, Basílio, Juliana e Leonor e já tem, também, uma leve desconfiança da trama que vai levar a história adiante.

O *Plot Point* - ponto de virada - é um dos mais importantes dispositivos da técnica desenvolvida por Field. "É um incidente, episódio ou evento que "engancha" na ação e a reverte noutra direção" (FIELD, 1982, p. 321). Ainda de acordo com o autor, o "ponto de virada I" acontece perto dos 25 a 28 minutos. O ponto de virada II acontece entre os 85 e os 90 minutos de filme.

O ponto de virada I no *Primo Basílio* acontece aos 26 minutos e 09 segundos. Luísa sente-se em perigo quando descobre que as cartas dela e do Basílio, jogadas na lixeira, desapareceram. A partir daí, Luísa é obrigada a sair da zona de conforto em que se encontra, recebendo, silenciosamente, os galanteios de Basílio. A trama segue em uma outra direção, Juliana passa, aos poucos, a comandar a ação. A sequência em que Luísa vai atrás das cartas dura até os 27 minutos e 16 segundos. É uma sequência de muita tensão plano a plano. O recurso usado para causar esse efeito dramático é uma música incidental com variação de intensidade e variação de velocidade. O suspense fica por conta da orquestração que muda drasticamente.

O ponto de virada II acontece enquanto Luísa está de cama e sofrendo alucinações. Aos 85 minutos e 30 segundos de filme, Jorge resolve abrir a carta que Basílio havia enviado para Luísa e, a partir dessa ação, os últimos eventos seguem, drasticamente, outras direções.

CAPÍTULO IV

A ANÁLISE FÍLMICA DE 21 SEQUÊNCIAS

Todos os planos de um filme têm significados específicos. Quando o montador une esses planos formando cenas que, juntas, formarão uma sequência, essas sequências unidas passam a "falar", passam a "contar" uma história. Para isso acontecer, há todo um sistema repleto de códigos que compõem a linguagem cinematográfica e analisar essa linguagem cinematográfica num filme - sob qualquer aspecto - requer muita interpretação. Todo filme oferece ao analista um extenso material semiológico e todo esse material - cinematográfico ou não - deve ser levado em consideração. Tudo que está diante da câmera para ser filmado acrescenta significados diferentes à narrativa e à história. Nas palavras de Edgar-Hunt, Marland e Rawle:

Tudo que é selecionado dentro do quadro da imagem tem um significado, da cor do vestido de uma atriz ao padrão do papel de parede. Além disso, a distância, a altura, e o ângulo da câmera acrescentam significado ao quadro. Nunca podemos dizer que a câmera simplesmente "grava" o que está em frente dela. [...] ela desnaturaliza, altera e acrescenta significado ao que está diante da câmera (EDGAR-HUNT; MARLAND e RAWLE, 2013, p. 119).

O diretor de arte é o responsável por criar em cena um universo capaz de comunicar algo para o espectador e ajudá-lo a entender o mundo em que os personagens habitam, como são, como se comportam, o que querem, o que esperam, enfim quem são as pessoas que contam a história. Essa direção, que faz parte do estilo do filme, tem um papel importantíssimo na passagem do verbal para o imagético.

O cineasta é o realizador que fará as escolhas técnicas - enquadramentos, ângulos, distância, movimentação da câmera - para construir o texto fílmico. Depois do filme pronto, o olhar do semiólogo vai dizer como foi feito. "O trabalho do semiólogo começa onde termina o do cineasta", professa Metz (1971, p. 87). Ele complementa dizendo ainda que o semiólogo segue o caminho inverso ao do cineasta que "parte de diversos sistemas (na maioria das vezes implícitos, às vezes, até inconscientes) para constituir um texto manifesto". Já o semiólogo, "apóia-se no texto para reconstituir (e de maneira sempre explícita) os sistemas que aí se acham implícitos, invisíveis, mas só nele localizáveis".

Metz também compara o semiólogo ao espectador. Segundo ele,

o percurso do semiólogo é paralelo (idealmente) ao do *espectador* do filme; é o percurso de uma "leitura", não de uma "escrita". Mas o semiólogo tenta explicitar esse percurso em todas as suas partes, ao passo que o espectador o transpõe facilmente e dentro do implícito, desejando antes de mais nada "compreender o filme"; o semiólogo, por seu lado, desejaria, além do mais, entender como o filme é compreendido: trajeto "paralelo" ao do espectador (METZ, 1971, p. 88).

Neste capítulo, o objetivo é identificar, decodificar e interpretar, em 21 sequências, a técnica e os códigos implícitos na linguagem cinematográfica que foram usados para a realização do filme *Primo Basílio*.

4.1 Sequência 1 - Abertura até 4min 47s

O início do filme situa o espectador geograficamente: no primeiro plano a câmera faz uma panorâmica vertical de cima para baixo, mostrando a fachada do Theatro Municipal de São Paulo. Mais adiante, situa o filme no tempo, no ano de 1958, com um diálogo expositivo fazendo uma referência à construção da nova capital, Brasília. No mesmo diálogo, os personagens citam a cidade de São Paulo, reforçando a informação de onde se passa a história.

A protagonista é apresentada no interior do Theatro. É uma abertura expositiva com o objetivo de apresentar a protagonista, os principais personagens secundários e introduzir o objeto da situação dramática: Basílio. São 9 planos até que Luísa surja vestida de vermelho e usando um batom no mesmo tom do vestido. Luísa se destaca visualmente, pois nesses 9 planos, é possível contabilizar, na plateia, apenas 4 mulheres vestidas de vermelho, incluindo Luísa. O vermelho é uma cor quente, atrativa e - entre outros significados - é considerada uma cor que ativa a libido e tem o efeito de uma "caféina visual", diz Patti Bellantoni²⁸ (2013, pp 2 e 13). No caso em análise, o vestido vermelho quer dar a Luísa um perfil erótico e sensual. O colar, os brincos e as pulseiras com pedras amarelas completam o figurino. Sobre a combinação das cores vermelha e amarelo, Bellantoni (2013, p. 67) explica que "se alguém as usa, sinaliza uma mudança importante na dinâmica da história"²⁹.

²⁸ Membro do Conservatory of the American Film Institute em Los Angeles. Professora de Cor e Narrativa Visual para diretores, cineastas, roteiristas e designers de produção.

²⁹ Tradução nossa. Em inglês: [...] if someone else wears them, it signals an important change in the dynamic of the story.

Bellantoni, no seu livro *If it's purple, someone's gonna die*, explica sobre as convenções de cores usadas no cinema:

As seis características listadas para cada cor (por exemplo, Poderoso, Vigoroso, e Vermelho desafiador) foram selecionadas porque estas associações emocionais se repetiram repetidamente em nossa pesquisa. Estes são simplesmente exemplos de como uma cor pode ser usada. De nenhuma maneira eles são destinados a limitá-lo, mas sim a agir como alavanca inicial para você poder testar novas interpretações por conta própria³⁰ (BELLANTONI, 2013, pp. xxvi e xxvii).

As características que representam a doce e submissa Luísa serão conferidas no decorrer da análise através dos figurinos, dos cenários e do seu comportamento. São muitos os recursos estilísticos usados para construir a imagem de um personagem e essa imagem, por sua vez, constrói a personalidade. Por isso o vestido vermelho e os adereços com pedras amarelas, logo no início do filme, funcionam como uma pista das transformações comportamentais que a protagonista vai sofrer ao longo da narrativa.

Assim que se senta - entre o amigo Sebastião e Jorge, o marido - Luísa pede o binóculo a Sebastião. Em pouquíssimos planos com o uso da câmera subjetiva - olhos de Luísa - é notória a futilidade de Luísa: confere os camarotes, as joias ornamentando os colos das mulheres da alta sociedade de São Paulo e os detalhes arquitetônicos do teatro.

Luísa e Basílio se esbarram no alto de uma escada. Luísa desce alguns degraus antes de perceber que era Basílio. Volta-se para falar com ele e enquanto conversam, ela se mantém abaixo do primo. A câmera em *contra-plongée*³¹ é um recurso usado para indicar um sujeito poderoso (Imagem 1).

³⁰ Tradução nossa. Em inglês: The six characteristics listed for each color (e.g., Powerful, Lusty, and Defiant Reds) were selected because these emotional associations repeated themselves over and over again in our research. These are simply examples of how a color can be used. In no way are they meant to limit you, but rather to act as springboards from which you can go off and test further interpretations on your own.

³¹ A câmera fica posicionada abaixo do assunto, enquadrando-o de baixo para cima. Já a *plongée*, fica posicionada acima do assunto, enquadrando-o de cima para baixo.



Imagem 1

O enquadramento - quadro fechado - enfatiza Basílio e o agiganta. Ele não só está acima dela como também está à direita do quadro, posição ocupada - quase sempre - por quem está dominando a cena (Imagem 2).



Imagem 2

Sobre isso, Carrière (2014, p. 37) alega que "a predominância dos destros parece estar gravada em algum lugar secreto dentro de nós" e conta a experiência do neurologista francês, François Lhermite, que:

de maneira muito simples, ele desenha a terra inclinada em direção ao mar, colocando o mar no lado direito do desenho. Na água, põe o esboço de um barco, sem indicar onde é a proa e onde é a popa. Então pergunta para onde está indo o

barco. A maioria absoluta responde que o barco está partindo, avançando mar adentro. Se o desenho, sem nenhuma alteração, for virado ao contrário - mar à esquerda e terra à direita -, idêntica maioria responderá que o barco está prestes a atracar, está se dirigindo à terra. Em outras palavras, para a maioria de nós, o barco está sempre se movendo para a direita (CARRIÈRE, 2014, P. 37).

A técnica da regra dos terços³² (Imagem 3) - também usada no cinema - confirma essa teoria na prática. A técnica define que os pontos de cruzamento num quadro possuem maior força que o restante dele. Estudos e experiências comprovam que os pontos áureos são os da direita - especialmente o superior - e que somos sempre atraídos para o lado direito de um quadro e não para o centro como se imagina.

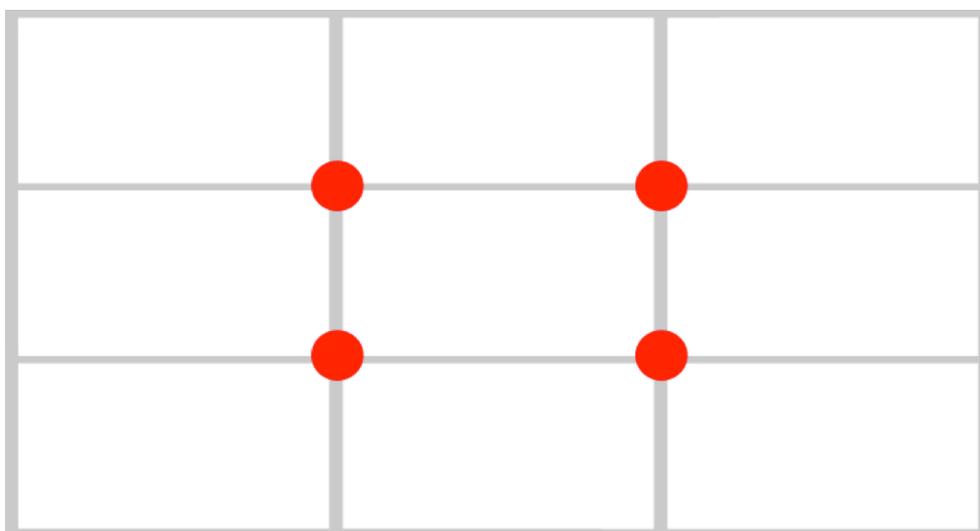


Imagem 3

Tim Smith, professor no Departamento de Ciências Psicológicas da Universidade de Londres, realiza estudos sobre a cognição visual - inclusive no cinema, o que ele define como Cinema Cognição - e criou um *software*, o *Gazeatron*, que grava o movimento dos olhos usando a técnica do *eye tracking* - aparelho que rastreia o olhar - e permite traçar para onde olham vários espectadores diante de um *frame*. Em 2007, divulgou os dados dessa pesquisa que confirmam que a grande maioria olha para o lado direito em primeiro lugar.

³² Técnica utilizada na fotografia para se obter melhores resultados. Para utilizá-la deve se dividir a fotografia em 9 quadrados, traçando 2 linhas horizontais e duas verticais imaginárias, e posicionando nos pontos de cruzamento o assunto que se deseja destacar para se obter uma foto equilibrada (https://pt.wikipedia.org/wiki/Regra_dos_terços. Acesso em 02 de janeiro, 2017).

Em 2009, o ilustrador americano James Gurney também usou um *eye tracking* e documentou que a área de interesse do primeiro olhar de uma pessoa para uma ilustração se encontra à direita.

Como nossos olhos tendem a se concentrar nesse ponto da imagem, de um modo geral, os cineastas procuram manter, na maioria das vezes, o personagem dominante na cena no lado direito da tela. Se o personagem, em algum momento, encontra-se enfraquecido, ele é transportado para o lado esquerdo, podendo voltar para o direito caso retome a sua força.

Com esses recursos, o diretor acaba de plantar, nessa cena, toda a trama que está por vir: Luísa seduzida por Basílio. E com a câmera em *plongée* no plano no qual Jorge aparece, coloca-o numa posição pequena e insignificante, posição contrária a de Basílio (Imagem 4).



Imagem 4

O último plano dessa sequência é bastante sugestivo: mostra Luísa entre dois homens: Jorge, o marido e Sebastião, o amigo. A câmera frontal em zoom ressalta o rosto de Luísa que, perturbada pelo reencontro com o primo Basílio, passa a procurá-lo na plateia do teatro. O rosto de Jorge praticamente sai de quadro enquanto parte do rosto de Sebastião permanece dentro de quadro (Imagem 5). Por algum tempo, de fato, o marido desaparece literalmente - fisicamente e emocionalmente - da vida de Luísa.



Imagem 5

4.2 Sequência 2 - 4min até 4min 40s

A primeira imagem que o espectador tem da antagonista Juliana ilustra visualmente a posição que ela ocupa na casa (Imagem 6). Luísa desce a escada e Juliana se encontra embaixo, ajoelhada, esfregando o chão. Neste plano, a câmera é posicionada em *plongée* e com a imagem da empregada desfocada de forma ligeira, demonstrando a sua inferioridade e o quanto ela é desimportante naquele cenário. Sobre o uso da câmera em *plongée*, Christian Metz (1971, p. 77) diz que o analista que a estuda "se depara com um código cinematográfico que é geral (pois refere-se visualmente a todos os filmes), mas que, ao mesmo tempo, é particular, visto que só mobiliza certas figuras significantes da tela".



Imagem 6

4.3 Sequência 3 - 4min 41s a 6min 25s

O plano que abre a sequência 3 começa a delinear Luísa, as suas características, os seus anseios, o seu comportamento e a sua personalidade. Ela aparece desfocada enquanto o televisor - em foco - exibe uma cena de novela. É a primeira demonstração do seu caráter romântico, ingênuo e da situação privilegiada em que vive. Na residência, ela dispõe de duas empregadas vivendo num mesmo quarto pequeno e mal cheiroso. Trata Juliana com desdém, de forma ríspida, criando, assim, a atmosfera necessária para o golpe que será dado pela empregada. Quando recebe a visita da amiga de colégio, Leonor, mais um traço da sua personalidade fica evidente: o inconsciente aprisionamento em que vive. Seu figurino é sóbrio, contrapondo ao de Leonor que é vermelho. São figurinos contrastantes, concordando com a personalidade de cada uma. Consoante ao diálogo expositivo que Jorge tem com Luísa aos 7 minutos de filme, fica claro para o espectador que Leonor é tida, na história, como uma mulher fácil e vulgar: roupa, batom e unhas vermelhas são elementos que podem reforçar a sua vulgaridade e que demonstram, segundo Michel Pastoureau (1993a), o seu apreço pelos "pecados da carne". O cigarro entre os dedos também, além dos brincos e anel grandes. Na maioria dos planos dessa sequência, Leonor é posicionada ao lado direito do quadro, demonstrando ser uma mulher forte e que sabe o que quer (Imagem 7). Luísa se veste com cores sóbrias, usa delicados brincos e anel de pérolas, batom suave e unhas claras em tom rosado. Flores brancas na sala imprimem pureza ao ambiente. De um lado, a mulher livre - Leonor - do outro, a mulher ainda prisioneira do casamento, dos costumes, da criação e do

sexo reprimido, condição claramente representada pela saia em tecido xadrez. Há ainda duas janelas quadriculadas no plano de fundo, reforçando ainda mais essa ideia de prisão (Imagem 8). Luísa vai usar saias e calças em tecido xadrez em muitos outros momentos, sempre sugerindo o aprisionamento da personagem.



Imagem 7



Imagem 8

4.4 Sequência 4 - 7min 05s até 8min 14s

Juliana veste vermelho pela primeira vez (Imagem 9). É um sinal evidente que a serviçal tende a se tornar perigosa e poderosa - mais duas funções da cor vermelha. O casaquinho em tom de cinza claro em cima do vestido vermelho indica que ela ainda não se encontra nessa posição. Nessa sequência, o enquadramento mais próximo - num plano médio - permite ao espectador avaliar o semblante das duas personagens: Luísa claramente aborrecida e Juliana divorciada de qualquer tipo de emoção.



Imagem 9

4.5 Sequência 5 - 8min 45s até 09min 25s

Jorge parte para Brasília. A imagem que temos de Luísa no momento dessa partida é de uma mulher romântica, sonhadora e apaixonada. Já Juliana está vestida com roupas em cores frias e sem vida que reforçam a sua invisibilidade na casa. Durante todo o filme, no seu figurino, o cinza está quase sempre presente em alguma peça de roupa, além disso, ela calça meias e chinelos pretos. (Imagem 10). Começa a não serem mais frequentes esses tons depois que ela passa a chantagear Luísa, mudando completamente a sua posição na história. O cinza representa um personagem triste e melancólico.



Imagem 10

4.6 Sequência 6 - 09min 25s até 12min 48s

O último plano antes da primeira visita de Basílio é finalizado com um *fade*³³. Planos finalizados em *fade* indicam uma elipse longa, ou seja, a primeira visita de Basílio a Luísa não acontece imediatamente após o encontro no Theatro. Um diálogo expositivo entre ela e Basílio fornece ao espectador a informação de que Jorge havia viajado há uma semana. Luísa se veste com a sobriedade característica de uma "dama de classe média". Blusa e casaquinho brancos demonstram a sua ingenuidade.

Curiosamente, Basílio senta-se em cima de uma almofada vermelha (Imagem 11). Esse objeto de cena terá uma participação bastante singular durante todo o filme, mudando a sua forma de uso, mas com significados definitivamente simbólicos e sempre relacionados com o adultério de Luísa.

³³ Transição de um plano para o outro com uma imagem preta.



Imagem 11

Luísa senta-se em frente a Basílio. À direita, há um vaso com flores brancas e amarelas (Imagem 12) onde outrora havia apenas flores brancas (Imagem 7). Luísa começa a se envolver pelas palavras de Basílio, um sedutor consumado. A primeira pista que o amarelo das flores passa é de cautela, "uma advertência a todos que se aproximam" (BELLANTONI, 2013, p. 42). Todavia, a mensagem subliminar do amarelo em tom pastel, neste plano, indica uma inocência genuína e um idílio que Luísa ainda cultiva, pondera Bellantoni.



Imagem 12

Ao longo da conversa, Luísa senta-se no mesmo sofá em que se encontra Basílio. Ele tem conhecimento da personalidade romântica e fútil da prima, por isso não pode deixar de

citar que esteve no casamento da Princesa Grace Kelly em 1956. Esse relato deixa Luísa ainda mais encantada.

4.7 Sequência 7 - 13min 17s até 15min 59s

A segunda visita de Basílio começa a afetar a vida de Luísa. Ele já sabe o que quer: conquistar a prima. Na sala de estar, é possível visualizar uma porta com quadros vermelhos - cor já citada como indicadora de perigo - e brancos. É a porta que separa a sala de estar da sala de jantar e está aberta por completo, atestando que Luísa não tem nada a esconder, é apenas a visita de um primo querido que há muito tempo não via (Imagem 13). Basílio convida Luísa para dançar. Simbolicamente, essa porta começa a dar pistas para o espectador do envolvimento e dos sentimentos de Luísa. Ela fecha parcialmente a porta (Imagem 14) para dançar com Basílio - é o primeiro sinal de que ela está, aos poucos, cedendo ao primo. Portas e janelas são elementos carregados de simbologia num filme.



Imagem 13



Imagem 14

Aos 15 minutos de filme, o diretor dá mais uma pista de que Luísa está completamente envolvida, prestes a se entregar para o primo: ela tira os sapatos - a pedido de Basílio - e num belíssimo *plano detalhe*, é possível perceber que o interior dos sapatos é rosa (Imagem 15). É sabido que a cor rosa está culturalmente associada ao universo feminino. O rosa significa amor, romantismo, pureza, ingenuidade e inocência. Metaforicamente, quando Luísa tira os sapatos, está também abandonando o seu lado puro, ingênuo e inocente.



Imagem 15

E não por acaso - já que tudo no cinema é intencional - a música que eles dançam e que se inicia, no exterior da casa, com a chegada de Basílio, como trilha não diegética - som que vem de uma fonte exterior ao espaço da narrativa, uma música que acompanha uma imagem, por exemplo - e passa, no interior da casa, para diegética - passagem musical ou

efeito sonoro que tem origem em uma fonte do universo ficcional do filme; no caso em análise, a música vem da vitrola da sala de Luísa - tem, nos dois últimos versos, o desfecho deste encontro: Basílio beija Luísa, porém contra a sua vontade.

Água na boca³⁴

Escute minha voz, escute minha prece
Escute meu coração que bate, permita-se
Eu te suplico, não seja rude
Quando me vem água na boca

Eu te quero confiante, mas eu te vejo cativa
Eu te quero dócil, mas eu te percebo temerosa
Eu te suplico, não seja rude
Quando me vem água na boca

Deixe-se levar pela corrente
Deite-se sobre o leito do riacho
E no meu também
Se você quiser
Deixemos o rio
Partamos à deriva
Eu te terei docemente e sem imposições
O que você teme, vamos lá, não há por que medo

Eu te suplico, não seja rude
Quando me vem água na boca
Esta noite você virá a mim se estender
E eu estarei calmo, saberei te esperar
E para que você não se apavore
Veja, eu apenas terei a sua boca (grifo nosso)

O efeito do beijo de Basílio foi imediato. Naquele momento, fica claro para ela que o que Basílio fazia não se tratavam apenas de galanteios. Ela haveria de se decidir. Fica confusa, um sentimento de ambiguidade moral a assola e esse sentimento fica exposto quando o diretor opta por mostrar a sua imagem num espelho desfocado, num enquadramento em que ela está centralizada em plano médio (Imagem 16) e dizendo que vai tentar perdoar Basílio pelo beijo roubado.

³⁴ "L'eau à la bouche" de Serge Gainsbourg, músico, cantor, ator, diretor, pintor, poeta e compositor francês. Famoso por ser uma das figuras mais importantes da música popular francesa e pelos seus trabalhos provocativos e escandalosos.



Imagem 16

4.8 Sequência 8 - 16min 27s até 19min 17s

E ela cede. Basílio envia flores no dia seguinte e promete encontrá-la. Ela espera por ele toda a tarde. Enquanto espera, fecha a porta por completo, a mesma porta citada anteriormente, e com isso, fecha, também, a possibilidade de voltar atrás. A porta se fechando simboliza a separação - pelo menos por hora - dos seus mundos: o de agora, com a presença de Basílio e o de antes, um mundo cor-de-rosa e pudico (Imagem 17). O *plano detalhe* no relógio destaca as miúdas flores vermelhas que o ornamentam e o ponteiro de segundo também na cor vermelha (Imagem 18). O cadência do tic-tac do relógio - mostrado três vezes - acompanha o sentimento de ansiedade que assola Luísa, naquele momento, enquanto espera por Basílio. Os indícios de que Luísa vai viver uma situação perigosa estão por toda parte representados pela cor vermelha: no relógio, no carro que passa na rua quando ela olha pela janela ansiosa pela chegada de Basílio, na almofada em que ela deita a cabeça quando se cansa da espera e, por fim, no uniforme de Juliana que, dessa vez, não está acompanhado pelo casaquinho cinza como visto na imagem 9. O vaso, desta vez, comporta lírios brancos (Imagem 19). De acordo com o Chevalier e Gheerbrant,

o lírio é sinônimo de brancura e, por conseguinte, de pureza, inocência, virgindade. Entretanto, o lírio se presta a uma interpretação completamente diferente. Seria o final da metamorfose de um favorito de Apolo, Jacinto, e, evocaria, sob esse aspecto, amores proibidos. [...] Foi colhendo um lírio (ou um narciso) que Perséfone foi arrastada por Hades, enamorado dela, através de uma abertura repentina do solo, para seu reino subterrâneo; o lírio poderia nesse sentido simbolizar a tentação ou a porta dos Infernos. [...] Na sua *Mitologia* das plantas, Angelo de Gubernatis julga que se atribui o lírio a Vênus e aos Sátiros, sem dúvida por causa do pistilo

vergonhoso e que, portanto, o lírio é um símbolo de procriação (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2016, pp 553 e 554).

Qualquer uma das explicações simbólicas que o cineasta tenha buscado ao colocar um vaso com lírios brancos como objeto de cena é coerente e plausível com a situação que Luísa está vivenciando.



Imagem 17



Imagem 18



Imagem 19

Além disso, a sua relação com Leonor - que chega inesperadamente - muda, Luísa está mais receptiva a tudo que venha da amiga e permissiva também. Os diálogos são mais picantes, os vestidos similares quase as unificam e ambas usam batom vermelho. Luísa a acompanha na bebida, no cigarro e dançam ao som diegético de "Água na boca", a mesma canção que ela dançou com Basílio no dia anterior. Sentam-se para jantar frente a frente e a câmera faz o jogo *campo/contra-campo* confirmando que, desta vez, nada as diferencia ou as separa, entre elas somente a mesa de jantar e um vaso de flores (Imagem 20).



Imagem 20

4.9 Sequência 9 - 19min 18s até 23min 16s

Uma tomada em *plongée* com Luísa na cama abre a sequência 9. Como explicam Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013, p. 122), "ângulos mais altos também podem sugerir uma intrusão voyerista em uma cena". Ela acorda com a empregada Joana batendo à porta, anunciando que Basílio está na casa. A iluminação é outro elemento do estilo do filme que oferece indicações valiosas sobre os personagens. Luz e sombras são, quase sempre, usados como recurso psicológico. Quando Luísa acorda, ela está centralizada no quadro num primeiro plano, com a metade do rosto iluminada e a outra metade completamente na sombra (Imagem 21). É sabido que um diretor de fotografia jamais vai permitir uma sombra se não tiver um propósito para ela. O propósito da sombra neste plano é mostrar que a personagem se encontra, mais uma vez, numa situação de moral oscilante. Dividida entre o sim e o não, entre o querer e o dever.



Imagem 21

Enquanto fazem sexo pela primeira vez, Luísa repousa a cabeça na almofada vermelha. A mesma almofada em que Basílio se sentou na primeira visita à prima e em que ela deitou-se esperando por ele (Imagem 22). A cena tem um corte brusco para um plano único mostrando uma porta no formato de grades no exterior da casa (Imagem 23) seguido de uma panorâmica vertical de baixo para cima, conduzindo o olhar do espectador para a imagem de uma janela em quadros. O que chama a atenção na última imagem (Imagem 24) é

que se trata de um *plano oblíquo*³⁵. Marcel Martin (2005, p. 53) explica que "o enquadramento inclinado pode querer materializar, aos olhos do espectador, uma imposição sofrida por uma personagem. Por exemplo: uma perturbação ou um desequilíbrio moral". Importante salientar que esse tipo de plano - que vai ser usado mais uma vez - deve ser utilizado "discretamente e com objetivos específicos" apregoa Terence Marner (2014, p. 156).



Imagem 22



Imagem 23

³⁵ Também chamado de *plano holandês* é um plano que não respeita a horizontalidade nem a verticalidade, sempre está inclinado para a esquerda ou para a direita.



Imagem 24

Depois do ato consumado, Juliana chega vestida no seu casaco vermelho e acha a calcinha rosa de Luísa jogada atrás do sofá sobre o tapete vermelho (Imagem 25). À direita do quadro, está a porta que, figurativamente, selou o destino de Luísa quando ela a fechou por completo.



Imagem 25

4.10 Sequência 10 - 23min 17s até 26min 56s

O segundo plano dessa sequência é com Luísa acordando sobre lençóis rosa, vestida com sua camisola rosa, nitidamente feliz. Enquanto estiver com Basílio, essa é a última vez em que ela é vista usando a cor rosa. A câmera em *plongée* permite, mais uma vez, a intrusão

do espectador, mas, desta vez como testemunha do sentimento de alegria de Luísa (Imagem 26).



Imagem 26

Luísa recebe rosas vermelhas de Basílio e recebe, também, a visita do amigo Sebastião. Enquanto conversam sentados no sofá, a almofada vermelha está estrategicamente colocada entre eles. A almofada foi testemunha do adultério e é como se isso impedisse a proximidade com o amigo Sebastião. Como plano de fundo, um arranjo de antúrios vermelhos, flor que, similar ao lírio, possui um pistilo saliente com aspecto fálico (Imagem 27). É importante salientar que a profundidade de campo é grande, tudo que está no quadro está em foco, indicando que toda a composição do plano tem importância. Nesse mesmo dia, Luísa fica sabendo que os cartões de Basílio desapareceram. Ela, descuidadamente, os coloca na lixeira do escritório e enquanto recebe Sebastião, Juliana limpa a lixeira, mas fica com os cartões. Luísa tenta resgatá-los, porém Juliana se desculpa dizendo que o caminhão do lixo acabara de passar. Esse é o primeiro ponto de virada da narrativa que está devidamente explicado nas páginas 47 e 48.



Imagem 27

4.11 Sequência 11 - 26min 57s até 28min 18s

Juliana, de posse dos cartões de Basílio, vai visitar a tia. Um plano longo de quase 2 minutos com a câmera imóvel mostra as duas personagens num quadro fechado em plano médio, lendo as cartas. A iluminação cria pontos de claridade destacando os rostos delas enquanto leem as cartas com risos e deboche (Imagem 28). A iluminação vem da lateral esquerda, realçando o rosto de Juliana mais do que o da tia que fica sombreado. Até aquele momento, Juliana não havia planejado chantagear Luísa. A ideia partiu da tia: "essa sem vergonhice vale ouro, Juliana, é a tua aposentadoria". No momento dessa fala, a tia afasta o corpo para trás. A metade esquerda do quadro - onde Juliana se encontra - permanece iluminada enquanto a metade direita fica praticamente no escuro (Imagem 29), estabelecendo, ali, o perfil diabólico da tia e o seu caráter sombrio. E, ainda, a tia como a mentora do lano, está à direita do quadro, demonstrando poder sobre a sobrinha. No final do plano, após ter feito a proposta da chantagem, a tia traz o corpo para frente - como se saísse das sombras - deixando o rosto parcialmente iluminado novamente. A iluminação contribui para criar uma atmosfera emocional, para definir um comportamento do personagem e, às vezes, ela é usada para produzir efeitos dramáticos como nesse caso.

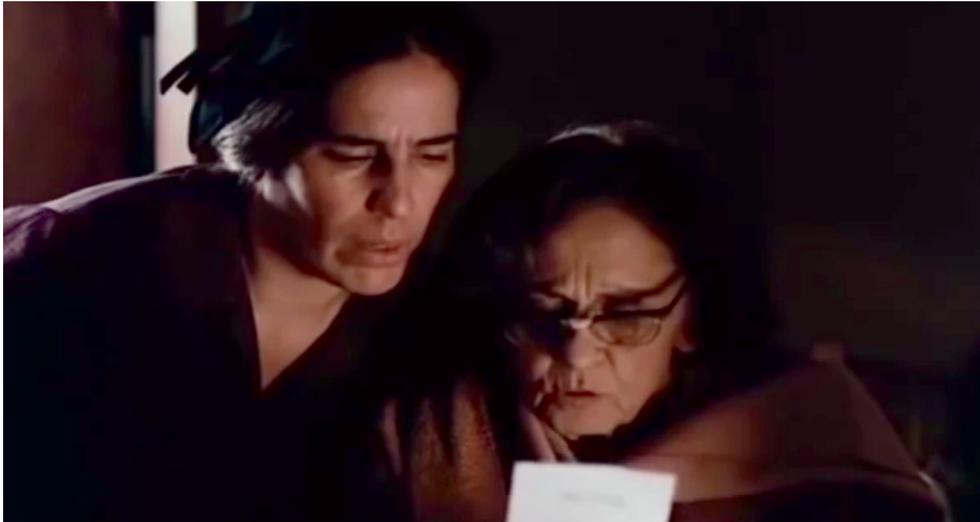


Imagem 28

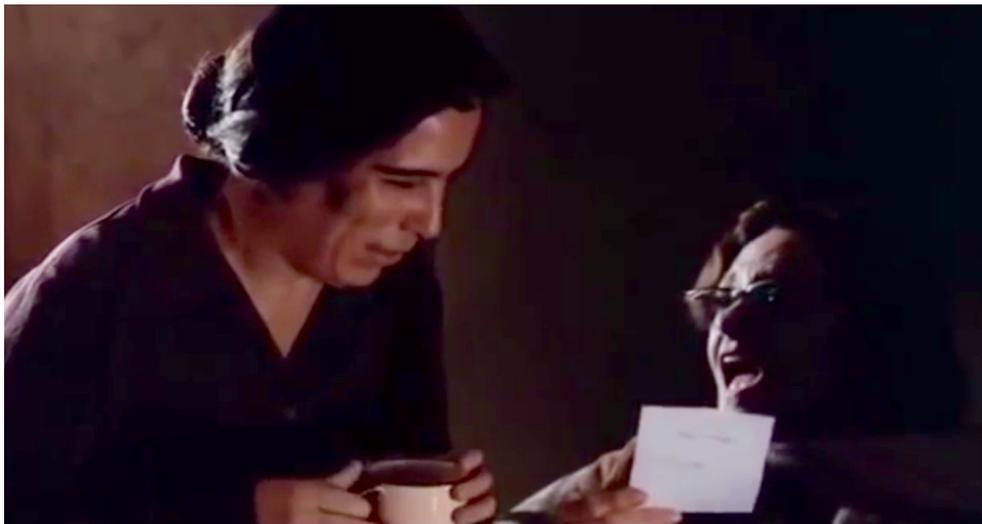


Imagem 29

4.12 Sequência 12 - 28min 19s até 33min 33s

Luísa vai encontrar Basílio no "Paraíso". É de se mencionar que o lugar escolhido por Basílio e batizado "Paraíso" não passa de uma *garçonnière*³⁶. Fiel ao romance de Eça, a expressão carrega o peso de uma ironia narrativa, característica marcante do autor. Quando sai de casa, a câmera faz uma panorâmica vertical de baixo para cima finalizando em Juliana

³⁶ Apartamento destinado a encontros amorosos.

na varanda do andar superior da casa, acompanhando Luísa com o olhar e batendo um tapete vermelho (Imagem 30). Na entrada do edifício onde fica o "Paraíso", há um tapete vermelho. O interior do edifício tem as paredes pintadas de rosa e azul clarinhos (Imagem 31). Essa combinação de cores terá uma importância bastante especial mais adiante, depois da morte de Juliana, quando Luísa adoece. No quarto, há vários objetos de cena vermelhos (Imagem 32). O excesso da cor vermelha no filme *Primo Basílio* potencializa o sabor de perigo, de pecado e de culpa. Michel Pastoureau (1993a), especialista em emblemas, cores e códigos sociais, pontua que o vermelho é a "cor do amor e do erotismo". Seguindo nessa vertente, ele ainda apresenta o seguinte resumo das diferentes funções e significados da cor vermelha nessa classificação:

Cor da paixão e dos seus perigos, cor da atracção e da sedução (vermelho nos lábios, acessórios), cor das prostitutas, mitologia das mulheres russas, roupa interior vermelha = roupa interior que convida à devassidão, cor dos pecados, especialmente dos pecados da carne, cor dos tabus e da transgressão dos tabus (PASTOUREAU, 1993a, 162).

E é possível notar durante todo o filme que - por escolha do cineasta e pelo simbologismo que a cor carrega - o vermelho sempre remete ao Basílio. E há, ainda, mais uma vez - só que desta vez no "Paraíso" - a presença de um vaso com alguns lírios à esquerda do quadro (Imagem 33).



Imagem 30



Imagem 31



Imagem 32



Imagem 33

A sequência 12 marca o primeiro encontro no "Paraíso" e o último. Nessa sequência, o cineasta aplica a elipse como forma de omissão do tempo e para subentender o proibido e a sexualidade. Aqui vale a pena uma reflexão - não a título de comparação, mas, sim, a título de oferecer uma informação extra - que, com certeza, vai enriquecer esta análise. É importante dizer que no romance há 16 capítulos. O casal passa a se encontrar no "Paraíso" na metade do VI capítulo, na página 242. Eles têm vários encontros amorosos, todos descritos no romance e que acontecem até a metade do capítulo VII. No último encontro amoroso, se dá a cena do *cunnilingus*, a "sensação nova" tão comentada, criticada e repudiada na época do lançamento do romance.

No filme, Daniel Filho mostra essa passagem do tempo com uma manobra muito interessante. A montagem elíptica usa as cenas de sexo entre o casal para fazer essa passagem. São 6 tomadas em *travelling*³⁷ circular, todas elas filmadas em ângulos diferentes. Em alguns planos há fusão de imagens, recurso também usado para elipses temporais curtas. Intercaladas entre um plano e outro, o cineasta mostra Luísa com diferentes figurinos e a inclusão de novos objetos de cena, recurso também usado para mostrar a passagem do tempo. Sobre as elipses, Martin professa que

³⁷ Deslocamento da câmera no espaço para frente, para trás, lateralmente ou circularmente.

o cineasta, como o dramaturgo e o romancista, escolhe os elementos significantes e ordena-os numa obra. [...] Do ponto de vista da narrativa dramática, esta operação tem o nome de *planificação* e a elipse é o seu aspecto fundamental. [...] A elipse não deve castrar, mas desbastar. A sua vocação não é tanto suprimir os tempos fracos e os momentos vazios, mas antes sugerir o *sólido* e o *pleno*, deixando fora de campo (fora de jogo) o que o espírito do espectador consegue preencher sem dificuldade (MARTIN, 2005, p. 95 e 107).

As palavras de Jacqueline Nacache³⁸ (2012, p. 37) corroboram as afirmações de Martin. Ela ainda afirma que "existe uma utilização estritamente utilitária da elipse. Não se pode contar tudo, mostrar tudo, guardar tudo". Essa afirmativa casa perfeitamente com a adaptação de obras literárias para o cinema. Nacache (2012, p. 39 e 40) ainda afirma que as lacunas "lembram que as sequências de imagens, por si próprias, não compõem a narrativa: necessitam do olhar e do pensamento que as organizam". Esse é o papel do espectador, preencher as lacunas.

O comportamento de Luísa também é um indicativo da passagem do tempo. Como era de se esperar, vai se modificando a cada plano. A rápida sucessão dos planos evidencia que ela vai ficando cada vez mais desinibida, mais solta, mais intensa e mais imersa na situação em que está vivendo e permite, também, que o espectador compare as ações da personagem: conservadora com o marido e inflamada com o primo. São aproximadamente 5 minutos no "Paraíso" - do momento em que ela chega até o último plano -, representando, praticamente, um capítulo todo. Essa viagem no tempo é finalizada com a cena do *cunnilingus*, a "sensação nova" (Imagem 34) - na qual muito é sugerido e nada é mostrado - e, assim como no romance, é o último encontro amoroso do casal.

³⁸ Coordenadora de conferências sobre estudos cinematográficos na Universidade de Paris 7 - Denis Diderot.



Imagem 34

De volta à casa, é impossível não notar que a fisionomia, o humor e a dedicação de Juliana mudaram radicalmente depois que ela se apossou dos cartões de Basílio. Uma sensação de domínio da situação tomou conta da empregada e lhe apagou, momentaneamente, o semblante apático que tinha até então.

4.13 Sequência 13 - 33min 34s até 37min 34s

Luísa, como faz todas as tardes, sai para encontrar Basílio no "Paraíso". Chegando ao edifício, Sebastião a encontra e a leva para almoçar. Ela permanece visivelmente perturbada durante todo o almoço - Basílio a espera no "Paraíso". Quando consegue chegar ao "Paraíso", Basílio já havia saído. Luísa volta para casa muito irritada. Desentende-se com Juliana e a demite. É quando Luísa toma conhecimento de que os cartões que a comprometem estão nas mãos da empregada que aproveita o momento do descontrole de Luísa para anunciar a chantagem. A partir desse momento, o romance entre Luísa e Basílio começa rapidamente a naufragar e ela vai perder a sua paz. Mais uma vez, o figurino de Luísa retrata os acontecimentos deste dia: embaixo do sobretudo branco, o seu figurino é todo preto - blusa, saia e sapatos. Um figurino todo na cor preta destoa completamente do figurino usado por ela até então. Ele vai marcar o momento de transição de Luísa, vai ser o divisor de águas na vida da protagonista. A morte, o luto e a solidão são simbolizados pela cor preta. Pastoureau (1993a) escreve que o preto representa também a infelicidade - ter um "dia negro" - e, ao contrário do branco que é o símbolo da pureza, o preto é a cor do que está sujo e manchado. O

pescoço é ornamentado com um lencinho colorido no qual o laranja é a cor que se destaca (Imagem 35). O batom é laranja. Bellantoni (2013, p. 113) diz que depois de 20 anos investigando cores na narrativa audiovisual, chegou à conclusão que não se deve criar expectativas com relação ao laranja, pois, de modo geral, ele não estimula a atividade analítica. Porém, o laranja é considerado uma cor quente e representa, também, o por do sol, o seu momento final. Simbolicamente, o lencinho pode representar o último resquício dos bons momentos que Luísa viveu com Basílio. Logo no início da discussão com Juliana, ela tira o lencinho e o atira na cama. Foi-se o pouco que ainda restava da relação proibida. Os elementos cênicos e o figurino, a todo tempo, preenchem a narrativa de significações simbólicas. Sobre isso, Metz diz que o cinema

é profundamente aberto a todos os simbolismos, a todas as representações coletivas, a todas as ideologias, à ação das diversas estéticas, ao infinito jogo das influências e filiações entre as diferentes artes e as diferentes escolas, a todas as iniciativas individuais dos cineastas ("renovações"), etc. Assim, é impossível tratar o conjunto dos filmes como se eles fossem *diferentes mensagens de um único código* (METZ, 1971, p. 41).

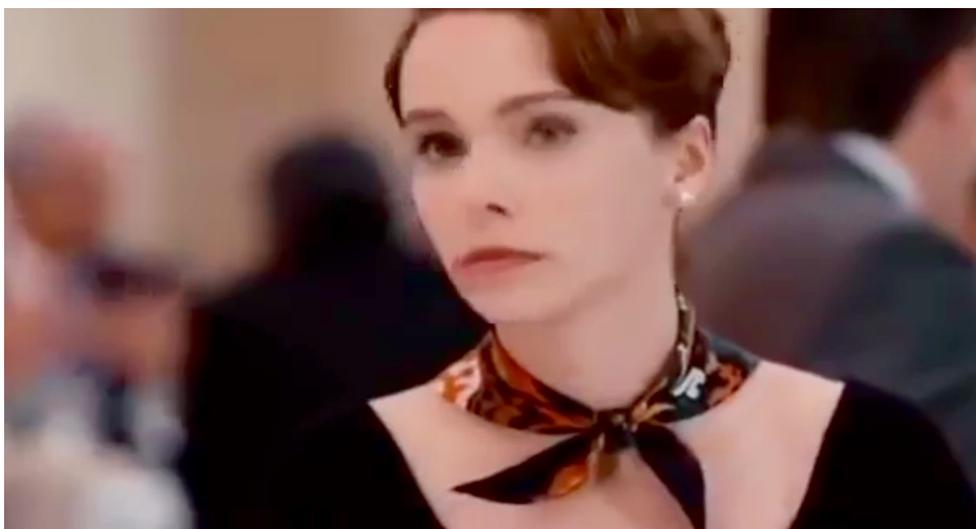


Imagem 35

Durante a discussão entre elas, Luísa é, quase sempre, colocada à direita do quadro. No auge do conflito, depois da demissão, aos 37 minutos e 15 segundos, a câmera focaliza a porta do quarto sob um ponto de vista diferente - pelo lado de fora - sendo fechada energicamente por Juliana. Um *raccord*³⁹ de movimento é o responsável pelo efeito dramático

³⁹ Usado na montagem para assegurar a continuidade visual. O *raccord* de movimento une um movimento através da ruptura entre dois planos.

desta cena: a porta começa a ser fechada por Juliana no plano que mostra o exterior do quarto (Imagem 36) e o plano seguinte mostra a continuação e a finalização do movimento no interior do quarto (Imagem 37). O destino de Luísa é, novamente, selado por uma porta. No novo plano, quem agora ocupa a direita do quadro é Juliana, confirmando, mais uma vez, a teoria apresentada nas páginas 52, 53 e 54 deste trabalho. Além disso, é interessante voltar a falar sobre a trajetória do semblante de Juliana: apático no início do filme e, após tomar posse das cartas, assumiu uma postura ameaçadora e desafiadora. Focalizadas em plano americano no início da cena, a composição dramática desse momento fica por conta de um *travelling* lento para a frente que culmina num primeiro plano - os planos aproximados sempre carregam uma carga dramática - no momento em que Juliana confessa estar com as cartas e demonstra poder e domínio sobre a situação (Imagem 38). O *travelling* para frente tem várias funções expressivas e, conforme afirma Martin (2005, p. 63), uma das funções - considerada por ele a mais interessante - "*exprime, objectiva, materializa a tensão mental* (impressão, sentimento, desejo, ideias violentas e súbitas) de uma *personagem*".

E Metz aborda essa questão explicando que esse tipo de *travelling* para a frente

pode, afinal, - se se aproxima de um rosto que "cresce" rapidamente aos olhos do espectador - anunciar uma passagem iminente à subjetividade, e assinalar, assim, que os acontecimentos que a partir de então aparecerão na tela são apenas evocações mentais do personagem cujo rosto vai invadindo a imagem: é, então, o *travelling*-para a frente dito "subjetivo" (METZ, 1971, p. 159 e 160).



Imagem 36



Imagem 37



Imagem 38

A cena é finalizada com uma rima narrativa e visual: Luísa está no chão, está impotente, num estado claro de inferioridade e desespero moral, aos pés de Juliana (Imagem 39), cena similar à primeira visão que o espectador teve da empregada na imagem 6, na página 56.



Imagem 39

4.14 Sequência 14 - 37min 35s até 42min 58s

Luísa procura Leonor para contar sobre a chantagem de Juliana. Ela resolve fugir com Basílio sem consultá-lo. Enquanto arruma as malas e tenta localizar Basílio, usa saia quadriculada - encontra-se, mais uma vez prisioneira numa situação - e blusa vermelha. Quando deixa a casa

em direção ao "Paraíso", veste um casaco vermelho, usa batom vermelho e carrega uma maleta vermelha. Ela não tem certeza de que está fazendo a coisa certa e o diretor sinaliza essa incerteza na narrativa com o uso de uma câmera subjetiva mostrando Luísa pegando um porta-retrato com a foto do marido Jorge para levar consigo (Imagem 40). Interessante notar que o retrato de Jorge tem parte dele sombreada e a outra parte iluminada fazendo alusão, mais uma vez, da incerteza e da dualidade dos sentimentos de Luísa. No plano seguinte, a câmera objetiva mostra ternura no rosto dela enquanto fita o rosto do marido no retrato. A luz frontal é direcionada apenas para o rosto de Luísa. Nas laterais, não há luz alguma. É como se Luísa estivesse num túnel, num corredor escuro, o futuro é sombrio (Imagem 41).



Imagem 40



Imagem 41

Luísa chega no "Paraíso" e aguarda por Basílio. O posicionamento da câmera em *plongée* por si só constrói um efeito dramático e adquire um significado psicológico de vulnerabilidade. Além do posicionamento da câmera, o plano conjunto promove uma significativa importância ao cenário em detrimento de Luísa que se encontra no canto do quarto, pequenina. A sua localização também contribui com esse efeito dramático. Esteticamente falando, este plano atesta os sentimentos de impotência, de insegurança e de medo que a acompanham. (Imagem 42).



Imagem 42

Nada dá certo e Luísa volta para casa. Agora os sentimentos são outros: um misto de desilusão e de decepção. A sensação de que tudo está fora de lugar. Mais uma vez, o diretor

retrata esse momento visualmente em dois planos seguidos: num plano geral - responsável por estabelecer a geografia da cena - mostra Luísa em pé, diante da casa que parece engoli-la. A constatação de que ela retorna à casa que emocionalmente a aprisiona está simbolizada na luz que vem da janela e que cria um contraste com o restante do cenário (Imagem 43). É uma iluminação que enfatiza a janela - que se assemelha a uma grade - e guia o olhar do espectador, alertando-o de que se trata da mesma janela apontada na imagem 24. O cineasta nos surpreende com mais uma rima narrativa e visual: a imagem dessa janela inicia e encerra a sua trajetória amorosa com Basílio. É importante lembrar, novamente, a importância simbólica de portas e janelas numa narrativa. O plano conjunto que vem a seguir é dentro da casa. Assim que ela entra na casa, a câmera em *plongée* atesta o seu estado emocional - vulnerabilidade e uma pequenez moral - e, como reforço a essa situação, o cineasta faz uso, mais uma vez, do plano desnivelado horizontalmente - *plano oblíquo* (Imagem 44). Como esclarecem Briselance e Morin (2011, p. 99), nesse tipo de plano, é "como se o mundo desmoronasse".



Imagem 43



Imagem 44

4.15 Sequência 15 - 43min 47s até 49min 02s

De volta à casa, Luísa não é mais a mesma. Basílio a procura, informando que precisa voltar para Paris e ela sabe que é o fim da relação amorosa entre o primo e ela. Todavia numa tentativa de resgatar a Luísa de outrora, ela aparece de robe rosa quando fala com Jorge ao telefone, a cor que fazia parte do seu mundo antes de se envolver com Basílio. Juliana exige de Luísa 200 mil cruzeiros para entregar os cartões. Enquanto espera pelo dinheiro, Juliana passa a se comportar de forma negligente com relação ao serviço da casa. A partir daí, para ressaltar a todo instante a sua situação como subserviente de Juliana e dos seus próprios atos, Luísa passa a ter sempre uma peça em tecido xadrez no seu figurino - saia ou calça - e passa a usar batom nude - cor de boca - o que acaba por apagá-la. Tudo que viveu e está vivendo roubaram-lhe a jovialidade. Juliana também começa a aparecer com um figurino diferente, com vestidos em tecido estampado - já não pertence mais ao mundo da invisibilidade - e com o costureiro casaco vermelho quando sai para se encontrar com a tia (Imagem 45).



Imagem 45

4.16 Sequência 16 - 49min 03s a 50min 26s

Luísa não tem o dinheiro e escreve para Basílio para informar o que está se passando. Não há saída alguma para Luísa, ela está, de fato, nas mãos de Juliana que passa a tratá-la com desvelo e até com gestos carinhosos enquanto aguarda a quantia exigida (Imagem 46). Luísa, por sua vez, também devolve o tratamento e passa a tratá-la com gentileza e generosidade numa tentativa de fazer com que a serviçal desista da chantagem. Na imagem 47, a protagonista e a antagonista estão deslocadas para as laterais do quadro e as portas do armário estão centralizadas entre elas. Por mais que tentem uma convivência pacífica, não há como negar que uma barreira intransponível persiste entre as duas.



Imagem 46



Imagem 47

4.17 Sequência 17 - 50min 27s até 53min 30s

Enquanto espera notícias de Basílio, Luísa pede ajuda para Leonor mais uma vez. Juliana vai ao médico e Luísa tenta arrombar uma gaveta em seu quarto em busca dos cartões de Basílio. Juliana volta inesperadamente e flagra Luísa em seu quarto. Apesar de ambas estarem no mesmo aposento, a iluminação é diferente. O *campo/contra-campo* enquanto discutem ressalta o rosto de Juliana com uma iluminação frontal e só ela em foco para chamar a atenção do espectador da importância da personagem naquele momento, recurso pertinente à estrutura dramática da situação (Imagem 48). Conforme Bordwell e Thompson,

o foco seletivo muitas vezes é usado para chamar a atenção para a ação principal e retirar a ênfase de partes circundantes menos significativas. Frequentemente isso envolve centralizar a personagem principal no primeiro plano e jogar o plano de fundo para fora do foco (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 288).

Em Luísa, a iluminação em *low-key*⁴⁰ cria contrastes e sombras e o quadro está todo em foco (Imagem 49).

⁴⁰ Técnica de iluminação que cria contrastes mais fortes e sombras mais nítidas, ou seja, regiões extremamente claras e escuras dentro da imagem.



Imagem 48



Imagem 49

4.18 Sequência 18 - 53min 31s até 55min 40s

Jorge volta de Brasília. Luísa veste saia de tecido xadrez em cores frias e blusa em tom claro. Curiosamente, nessa sequência há um erro de continuidade: a câmera enquadra num primeiro plano, uma lista telefônica de São Paulo com a data de 1958 na capa. Nessa lista, está escondida uma carta que Luísa supõe ser de Basílio. Luísa coloca as cartas dentro da lista telefônica que se encontra com a lombada de frente para a câmera (Imagem 50). Após oito planos - 21 segundos apenas -, a lista está invertida, deixando o envelope amarelo - que Luísa suspeita ser de Basílio - aparente, numa posição muito fácil de ser visto por Jorge (Imagem 51).

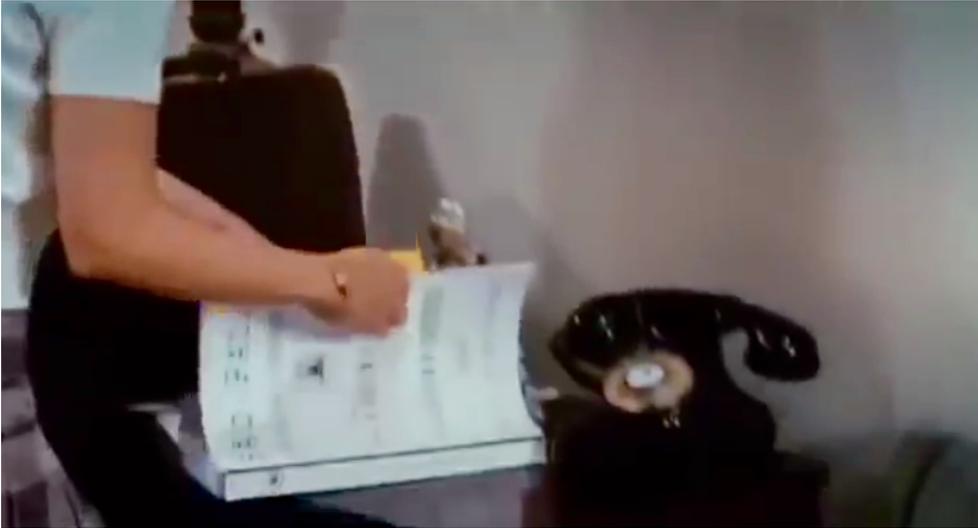


Imagem 50

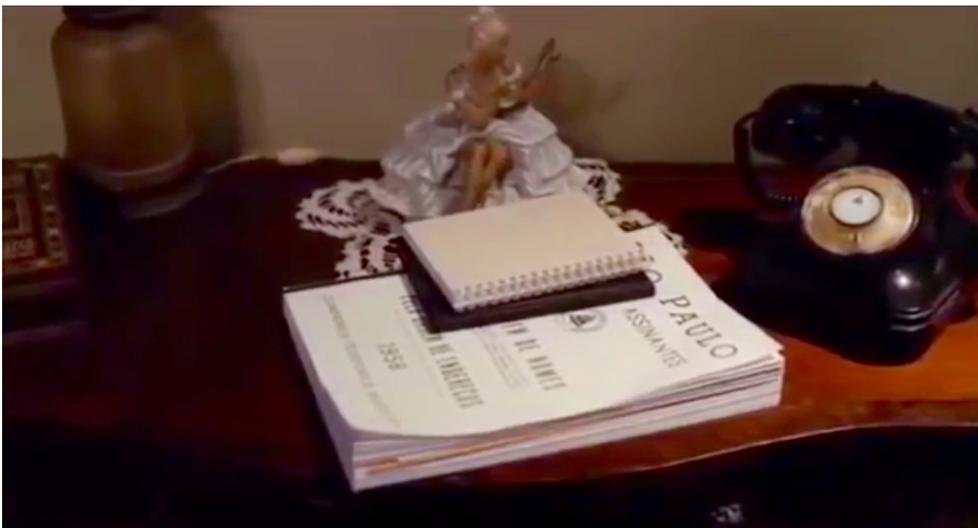


Imagem 51

4.19 Sequência 19 - 55min 41s até 61min 20s

Na primeira manhã depois da chegada de Jorge, Luísa veste um robe branco com gola em babados: cor símbolo da pureza. Pureza que ela tenta desesperadamente resgatar. Todavia Juliana está ali para lembrá-la do seu *affair* com o primo e já que Luísa ainda não lhe deu o dinheiro pedido, Juliana passa a arrumar outras formas de manter Luísa escravizada e exige que ela lhe conceda alguns benefícios que, por enquanto, não causam mal algum a Luísa. O figurino de Juliana se altera consideravelmente: passa a usar, quase sempre, boas roupas em cores mais quentes para os encontros com a tia e, até mesmo, em casa. Abandona as meias

pretas e os chinelos e passa a usar sapatos com salto que demonstram, literalmente, que ela se encontra numa posição mais alta (Imagens 52 e 53).



Imagem 52



Imagem 53

Depois dos benefícios alcançados, Juliana passa a exigir que os serviços da casa sejam feitos pela patroa alegando falta de condições pela idade e pela saúde frágil. Luísa sujeita-se a tudo para evitar que Jorge tome conhecimento do adultério. O poder de Juliana e a impossibilidade de Luísa se libertar ficam notavelmente claros - ao espectador atento - aos 61 minutos e 20 segundos de filme quando Luísa está fazendo a limpeza do banheiro e, por 10

segundos apenas, a posição em que se encontra - ajoelhada limpando o vaso - chama a atenção para o figurino que ela usa embaixo do robe branco (Imagem 54): o tecido da saia tem um padrão listrado. Pastoureau (1993b) escreveu sobre o significado das listras na sua obra *O pano do diabo*. Segundo ele, na Idade Média, quem as usava era excluído ou rejeitado. Já no início da Idade Moderna, as listras eram associadas a uma condição servil e de inferioridade. Na contemporaneidade, ele professa que as listras podem ter um efeito "valorizador ou desvalorizador" de acordo com o contexto. No caso em análise, as listras em posição vertical e em dois tons de azul, além desses simbolismos citados, não deixam de nos lembrar do uso mais marcante e dramático delas: nos uniformes usados pelos judeus nos campos de concentração (Imagem 55). A situação de Luísa é de uma profunda degradação moral, além de demonstrar, de fato, a sua posição servil e de inferioridade.



Imagem 54



Imagem 55

4.20 Sequência 20 64min 50s até 82min 54s

Luísa se encontra cada vez mais acuada, a situação começa a ficar insustentável. Luísa não sabe onde arrumar o dinheiro que, agora, já está em 300 mil cruzeiros "por causa da carístia" argumenta Juliana. Ela comanda a casa e domina Luísa, situação obtida por meio da chantagem. Usufrui de tudo como se fosse a patroa e chama a atenção de Luísa para serviços mal feitos. Para visualizar essa imagem do poder que Juliana exerce sobre Luísa, nada melhor do que uma câmera baixa enquadrando Juliana de baixo para cima - *contra-plongée* (Imagem 56).



Imagem 56

Jorge começa a perceber que há algo errado, surpreende Juliana no sofá assistindo à televisão, vê que Luísa está realizando as tarefas domésticas e exige que ela seja demitida. Impossível não notar que, mais uma vez, a almofada vermelha está presente (Imagem 57). Juliana está agarrada a ela e é como se estivesse segurando a sua única e última chance de ter uma aposentadoria. Os cartões de Basílio são o seu trunfo, o seu bilhete premiado e eles estão ali, simbolicamente representados na almofada vermelha.



Imagem 57

Sem saída, Luísa resolve procurar Sebastião para contar toda a verdade e pedir ajuda. Registre-se que este é o primeiro momento em que o cineasta opta por um figurino com cores usadas por Juliana no início do filme, permitindo que o espectador faça uma associação à condição atual de Luísa (Imagem 58).



Imagem 58

Sebastião, com a ajuda de um amigo delegado, pressiona Juliana para que ela entregue os cartões de Basílio. Ela abre a porta vestida num robe vermelho com acabamento em cetim, roupa incompatível com a sua condição de empregada doméstica, mas coerente com o papel de patroa que havia assumido com a chantagem (Imagem 59).



Imagem 59

Ela entrega os cartões e eles a levam, deixando-a num lugar deserto. Ela se desespera e é atropelada, acidentalmente, por Sebastião que acaba por resolver, de forma inesperada e trágica, o problema de Luísa. Penso que essa intervenção inesperada é bastante inverossímil e

improvável e pode ser interpretada como um recurso de roteiro *Deus ex machina*⁴¹. Não se pode esquecer que, no romance, Juliana está sempre adoentada - como no filme -, porém morre com um ataque cardíaco, evento mais consistente na história.

4.21 Sequência 21 82min até 97min 12s

Na noite da morte de Juliana, Luísa tem alucinações que culminam numa crise nervosa deixando-a acamada e inconsciente por duas semanas. A primeira imagem de Luísa adoentada remete o espectador à imagem do "Paraíso" quando ela chega lá pela primeira vez. O mesmo rosa e azul - inclusive na tonalidade - que a receberam no primeiro encontro com Basílio, proporcionando felicidade, agora estão presentes também na sua derrocada. É como se as cores pudessem explicar a causa do seu mal e onde tudo começou (Imagem 60).



Imagem 60

Nas duas semanas do padecimento de Luísa, os pesadelos com Basílio não a deixavam. Imperioso mencionar dois elementos que emblematizam os seus pesadelos: as imagens em flash são em tom sépia - tom sempre usado para lembrar o passado -, mas com as almofadas na cor original: vermelhas; o pesadelo é registrado em 11 planos e o último deles a câmera enquadra a cama deixando visível a cabeceira feita com barras de ferro, simbolizando,

⁴¹ Surgimento de um evento inesperado, artificial ou improvável, introduzido repentinamente numa trama ficcional com o objetivo de resolver uma situação ou desemaranhar um enredo.

mais uma vez, que Luísa se sentia prisioneira das escolhas que fez (Imagem 61). Depois dessa sequência, ela faz revelações que chamam a atenção de Jorge e fazem com que ele resolva abrir a carta de Basílio que havia chegado de Paris enquanto Luísa estava acamada.



Imagem 61

Quando Luísa começa a se recuperar, a primeira imagem que o espectador tem dela fora do quarto atesta a situação profundamente degradante e triste em que ela se encontra assim como a razão pela qual chegou a isso. Sentada na sala com um figurino cinza entre dois objetos de cena que personificam Basílio: à esquerda do quadro o antúrio vermelho com o seu pistilo com aspecto fálico e à direita a almofada vermelha (Imagem 62).



Imagem 62

E neste momento, pela segunda vez, a cor do figurino de Luísa remete o espectador ao cinza do figurino de Juliana, deixando claro a que patamar desceu a protagonista (Imagem 63). A força das cores foi retirada assim como a força de Luísa.



Imagem 63

Quando Luísa se encontra recuperada, Jorge deixa que ela saiba que ele leu a carta de Basílio. Luísa tem outra crise, mas desta vez não se recupera e vem a falecer. Basílio retorna ao Brasil, procura por Luísa e fica sabendo da sua morte. Apesar de Basílio não fazer parte desta análise, é impossível não deixar registrado que a sua gravata tem listras vermelhas quando ele volta e fica sabendo da morte de Luísa (Imagem 64). Diante de listras novamente, é pertinente citar Pastoureau (1993b) quando diz que "superfície listrada, superfície perigosa.

Impossível, também, não citar os dois únicos momentos em que Jorge veste vermelho: quando lê a carta de Basílio e quando confessa tê-la lido (Imagem 65).



Imagem 64

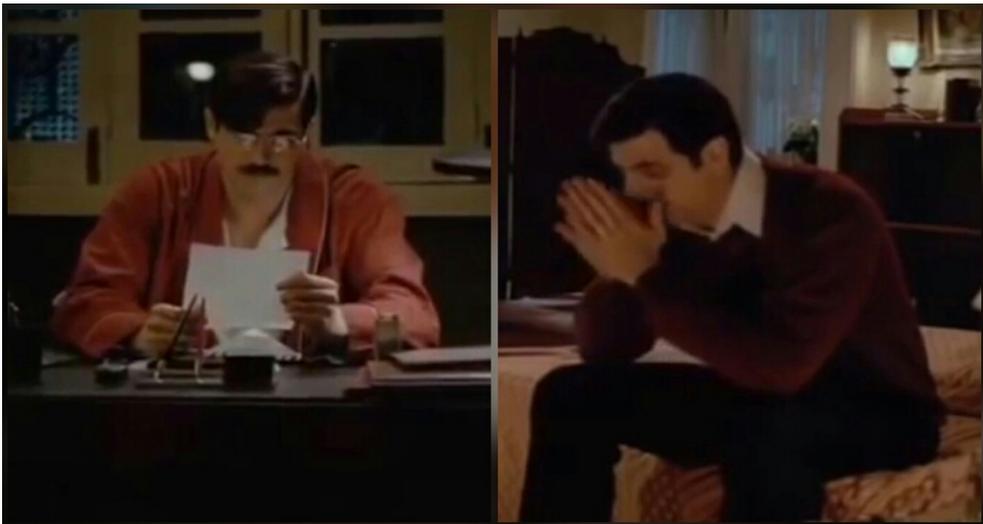


Imagem 65

O filme termina com uma rima narrativa: no interior do Theatro Municipal de São Paulo e com Basílio, no camarote, se dirigindo a uma linda mulher.

Considerações finais

Essa breve análise de alguns dos elementos da técnica e da linguagem cinematográfica usados na concepção do filme *Primo Basílio* demonstra o quanto tudo que aparece na tela do cinema é relevante para o entendimento e para a apreciação de um filme. Cada elemento tem o seu papel e alguns elementos se comunicam com o espectador de forma que nem o diálogo consegue fazê-lo. Os cenários, os objetos de cena, o figurino e as cores assim como as escolhas técnicas do cineasta contribuem significativamente com a progressão narrativa do filme e ajudam a contar a história. Destaco, especialmente, a importância e a simbologia das cores e dos objetos de cena.

A força narrativa de um filme está na trama e nos personagens. Todavia esta investigação procurou demonstrar, também, que a presença de elementos e de códigos narrativos empurra a história para frente e não deve ser subestimada.

No filme *Primo Basílio*, foi possível verificar e comprovar o quanto elementos do estilo foram usados de forma marcante. A análise do figurino da Luísa, por exemplo, apontou exemplos contundentes da trajetória da personagem e de todas as suas transformações, além de constatar o seu estado de espírito. Ele pode ser dividido em duas fases. O figurino da primeira fase - que finda no dia em que Juliana a ameaça pela primeira vez - deixa claro para o espectador a sua jovialidade e a sua leveza diante da vida. A costureira é a sua maior preocupação. É um figurino leve, alegre e descontraído (Imagem 65 - sequência cronológica) e a cor vermelha não está presente - a não ser no início do filme. Já o figurino da segunda fase, atesta, de várias formas, as mudanças que ocorreram na sua vida. Saias com tecidos em cores frias, a presença do vermelho que, como já abordado anteriormente, é a "cor dos pecados, especialmente dos pecados da carne", e do preto que também pode significar a cor do pecado, além de ser a "cor da tristeza, da solidão e da melancolia". Essa transição do figurino e suas cores convidam o espectador a uma interpretação. Somada a essas constatações, há a presença constante dos tecidos quadriculados. Chamados de xadrez ou tartan, esse padrão de tecido cujas cores são dispostas em quadrados também é usado como símbolo de prisão, de cárcere. A semiótica de Metz permite que esse figurino de tecido xadrez usado pela protagonista seja interpretado como o seu aprisionamento. É de se mencionar que no romance, Eça de Queiroz cita um certo "vestido de xadrezinho" de Luísa, porém essa

informação aparece em apenas dois momentos, não sendo justificativa para o uso insistente do padrão no filme (Imagem 66) a não ser pela alusão de aprisionamento que o diretor quer passar ao espectador.



Imagem 65



Imagem 66

O mesmo se dá com o figurino de Juliana. Ele passa por transições que também convidam o espectador a interpretações. Pastoureau (1993b) menciona que "o estampado é sempre positivo" e um vestido com tecido estampado foi a primeira mudança no figurino de Juliana quando se viu diante da perspectiva de ganhar uma alta quantia com a chantagem que fazia a Luísa.

Voltando à questão do aprisionamento, é imperioso mencionar que, em diversas tomadas, os planos mostram as janelas quadriculadas da casa de Luísa e em algumas tomadas o diretor guia o olhar do espectador para elas - sugerindo a importância do significado delas na narrativa - seja através da luz ou através de planos fechados. Em aproximadamente 10 planos, Luísa tem essas janelas como plano de fundo sempre com as cortinas abertas.

Importante registrar que na casa de Leopoldina - espaço visto uma única vez no filme - a janela presente na sala como plano de fundo não é quadriculada, contrapondo com as janelas da casa de Luísa. O exterior da casa com grades de ferro e muros de pedra também pode compelir o espectador a pensar em cárcere.

Pode-se dizer que o cineasta foi feliz nas escolhas usadas para apresentar os temas de repressão, da falta de liberdade da mulher e da condição da empregada doméstica no Brasil na década em que se passa a história.

Pode-se inferir que o arco dramático do filme foi visualmente construído através do figurino. Com relação às personagens escolhidas para esta análise, ele se fecha totalmente deixando clara a evolução física e psicológica de cada uma delas.

É possível afirmar que o arco narrativo também foi fechado. Os cenários, a luz e, especialmente, os objetos de cena cumpriram o objetivo do ponto de vista estético.

Ao semiólogo, o filme oferece um bom material carregado de simbolismos e ao espectador atento, oferece elementos que funcionam como pistas, mensagens simbólicas e informações que possibilitam uma apreensão do filme na sua totalidade assim como várias interpretações e vários níveis de leitura. Martin (2005) professa que

é necessário aprender a ler um filme, decifrar o sentido das imagens tal como se decifra o sentido das palavras e dos conceitos, a compreender as subtilezas da linguagem cinematográfica. Por outro lado, o sentido das imagens pode ser controverso, tal e qual como o das palavras, e poderá dizer-se que cada filme tem tantas possibilidades de interpretação quantos forem os espectadores (MARTIN, 2005, p. 34).

E Metz (1971) apregoa que no início da criação de um filme, nem todas as estruturas são cinematográficas "quando *entram* no filme, mas todas o são quando *saem*" (p. 117). Metz (2007) acrescenta ainda que "a semiologia do cinema é muitas vezes levada a colocar-se mais do lado do espectador do que do cineasta" (p. 121). Entender o texto fílmico implica numa atividade de deciframento e sensibilidade por parte do espectador.

Nessas perspectivas, conclui-se que o cinema é uma linguagem complexa, variada, dinâmica e viva e que o universo fílmico é capaz de transformar imagens em palavras.

Referências

ALFRADIQUE, Julio; LIMA, Carla. **Da literatura para o cinema**. Rio de Janeiro: Mirabolante, 2010.

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2002.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus Editora, 2005.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda., 2004.

BALADI, Mauro. **Dicionário de cinema brasileiro: (filmes de longa-metragem produzidos entre 1909 e 2012)**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BAZIN, André. **O que é o Cinema? - Ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BELLANTONI, Patti. **If it's purple, someone's gonna die: the power of color in visual storytelling**. New York and London: Focal Press, 2013.

BERNARDET, Jean-Claude. **Filmografia do cinema brasileiro: 1900-1935: jornal O Estado de São Paulo**. São Paulo: Secretaria da Cultura, Comissão de Cinema, 1979.

_____. **O que é Cinema**. Editora Brasiliense, 1980.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.

BRISELANCE, Marie-France; MORIN, Jean-Claude. **Gramática do cinema**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda., 2010.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. (Versão digital). Campinas: Papyrus, 2012 p. 21.

EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. **A linguagem do cinema**. Porto Alegre: Bookman, 2013.

EISENSTEIN, Sergei. **Notas para uma história geral do cinema**. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

GARDIES, René (org.). **Compreender o cinema e as imagens**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda., 2006.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GOMES, P. E. Sales. **O cinema no século**. São Paulo, Editora Schwarcz S.A., 2015.

GONZAGA, Adhemar; GOMES, P. E. Salles **70 anos de cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura SA, 1966.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JOURNOT, Marie-Thérèse. **Vocabulário de cinema**. Lisboa: Edições 70, 2009.

LEÃO da SILVA NETO, A. **Dicionário de Filmes Brasileiros**, SP, Ed. do Autor, 2002.

MARNER, Terence. **A realização cinematográfica**. Lisboa: Edições 70, 2014.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Editora Dinalivro, 2005.

MASCARELLO, Fernando. Cinema Hollywoodiano contemporâneo. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. (Versão digital). Campinas: Papyrus, 2012, capítulo 13, p. 5.

MATOS, A. Campos (org.). **Dicionário de Eça de Queiroz**. Editora Caminho, SA, Lisboa, 1988.

_____, A. Campos (org.). **Suplemento ao Dicionário de Eça de Queiroz**. Editora Caminho, SA, Lisboa, 2000.

_____, A. Campos. **Eça de Queiroz: uma biografia**. Edições Afrontamento, Lda, Porto, 2009.

MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África, v. 1**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

_____, Alessandra (org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: América Latina, v. 2**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

_____, Alessandra (org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: Ásia, v. 3**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

_____, Alessandra (org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: Estados Unidos, v. 4**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

_____, Alessandra (org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: Europa, v. 5**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

MELO, Ana Maria L. de Melo...[et al.]. **Literatura e cinema: encontros contemporâneos**. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____, Christian. **O significativo imaginário: psicanálise e cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MIRANDA, Luiz F. A. **Dicionário de Cineastas Brasileiros**. SP, Art Editora, 1990.

_____, Luiz Felipe (org.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. SP, Ed. Senac, 2000.

MITTERAND, Henri. **100 filmes: da literatura para o cinema**. Rio de Janeiro: BestSeller, 2014.

MOGRABI, Gabriel J. C.; REIS, Célia M. D. R. (org.). **Cinema, literatura e filosofia: interfaces semióticas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

NACACHE, Jacqueline. **O cinema clássico de Hollywood**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda., 2005.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **A invenção do cinema brasileiro: modernismo em três tempos**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

PRIMO Basílio. Direção: Daniel Filho. Produção de Globo Filmes, Lereby Produções, Miravista, Total Entertainment. Brasil, Buenas Vista Internacional, 2007. 1 DVD, 134 min. color. son.

PASTOUREAU, Michel. **Dicionário das cores do nosso tempo**. Lisboa: Editorial Estampa, 1993a.

_____, Michel. **O pano do diabo. : uma história das listras e dos tecidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993b.

QUEIROZ, Eça. **Obras Completas** Porto, Lello & Irmão Editores, 1958.

QUEIROZ, Eça. **O primo Basílio**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A imagem-câmera**. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe. (org.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora Senac São Paulo/Edições SESC SP, 2000.

SADOUL, Georges. **História do cinema mundial**. Volume I. Livraria Martins Editora, 1963.

_____. **História do cinema mundial**. Volume II. Lisboa: Livros Horizonte LDA, 1983.

_____. **História do cinema mundial**. Volume III. Lisboa: Livros Horizonte LDA, 1983.

THOMSON, David. **Como ver um filme**. Lisboa: Bertrand Editora, Lda., 2015.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papyrus, 2009.

_____. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP, Editora Papyrus, 1994.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

VILLAÇA, Pablo. **Os filmes da sua vida têm muito mais para contar**. Rio Escrito, 2015.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **D. W. Griffith: o nascimento de um cinema**. São Paulo: Editora Brasiliense s.a., 1984.