

UNIVERSIDADE DE MARÍLIA – UNIMAR  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**JAQUELINE MARIA BERTONCINI TOPPAN**

**“AMOR & CIA”**

**A MÍDIA CINEMATOGRÁFICA COMO RECURSO  
DIDÁTICO NO ENSINO DA LITERATURA.**

***Ensino Fundamental (2º ciclo) e Médio***

**MARÍLIA  
2009**

**JAQUELINE MARIA BERTONCINI TOPPAN**

**“AMOR & CIA”**

**A MÍDIA CINEMATOGRÁFICA COMO RECURSO DIDÁTICO NO  
ENSINO DA LITERATURA.**

***Ensino Fundamental (2º ciclo) e Médio***

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação da Universidade de Marília (Unimar) para obtenção do Título de Mestre em Comunicação.

Área de Concentração em Mídia e Cultura: Linha de Pesquisa – Ficção na Mídia.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Maria Gottardi

**MARÍLIA  
2009**

**Universidade de Marília –  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação  
Reitor Dr. Márcio Mesquita Serva**

**Pró-reitora de Pesquisa e Pós-graduação**

**Pró-reitora Profª Drª Suely Fadul Villibor Flory**

**Coordenadora: Profª Drª Rosângela Marçolla**

**NOTAS DA BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO**

**Jaqueleine Maria Bertoncini TOPPAN**

**“AMOR & CIA”: A MÍDIA CINEMATOGRÁFICA COMO  
RECURSO DIDÁTICO NO ENSINO DA LITERATURA  
*Ensino Fundamental (2º ciclo) e Médio***

**Data da defesa: \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_**

**Banca Examinadora**

**Profª. Drª. Ana Maria Gottardi – UNIMAR - Marília**

**Avaliação: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_**

**Profª. Drª. Elêusis Mirian Camocardi - UNIMAR - Marília**

**Avaliação: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_**

**Profª. Drª. Heloisa Helou Doca –UNIMAR- Marília**

**Avaliação: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_**

*Dedico esse trabalho a minha mãe, meu exemplo, minha luz.  
Que sempre esteve ao meu lado, nos sonhos e pesadelos.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Nossa Senhora, minha protetora e guia, pela oportunidade concedida e pelas pessoas que colocou em meu caminho durante esse trajeto, que apesar de muito desejado, não foi fácil trilhar. .

Meu marido e filha: Maire e Fernanda, pela paciência e compreensão nas horas de nervosismo, ansiedade, aflição e angustia. Fer, meu “pé de coelho”, que tanto me auxilia em tudo na minha vida, que me ensinou o significado de ser mãe.

Meus pais: Niuro e Maria, por acreditarem em mim sempre. Certamente sem minha mãe, não teria conseguido chegar até aqui.

Meus irmãos: Ângela e Júnior, por todo o apoio que sempre me deram, inclusive a idéia inicial, An , devo a você. E Jú por ser minha inspiração sempre.

Bê, obrigada pelo incentivo inicial, sem ele não teria conseguido.

A Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Maria pelo carinho, dedicação e paciência que me dedicou no decorrer da orientação. A Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elêusis pelo acolhimento, não só inicial, mas durante todo o curso. A Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Heloisa, pela prontidão com que aceitou em fazer parte desse trabalho. E a todos os professores que me mostraram uma nova maneira de ver o mundo, “através do olhar da câmera” Muito obrigada.

*“Uma literatura é a melhor justificação duma nacionalidade -e muitos anos passarão antes que ela acredite que são os homens de letra que dão a um país a sua posição e o seu valor na civilização; que um soneto pode salvar uma nação do esquecimento; e que, se ainda hoje se fala de Roma, é isso devido às odes de um sujeito que no seu tempo não foi senador, nem banqueiro, mais um simples bon vivant, e que se chama Horácio.”*

Eça de Queiroz

## **RESUMO**

O presente trabalho tem como proposta analisar o filme *Amor & Cia.* (1998), dirigido por Helvécio Ratton, com roteiro adaptado por Carlos Alberto Ratton, da novela *Alves & Cia.*, de Eça de Queiroz. O estudo realiza uma comparação entre a obra literária original e a obra filmica adaptada, cujo objetivo é verifica como ocorre o diálogo entre as duas obras. Para tanto, analisam-se as especificidades da linguagem cinematográfica, uma estrutura sincrética que envolve uso da câmera, planos, seqüências, cenário, luz, figurino, diálogos, música, procurando demonstrar a maneira como os recursos da linguagem literária foram transpostos para a linguagem cinematográfica. A análise enfatiza ainda as metáforas e símbolos utilizados no roteiro para criar índices e sugestões que enriquecem a narrativa filmica. O filme é uma adaptação livre, que transpõe a história de Lisboa para a cidade de ..São João Del Rey , em Minas Gerais, mas que mantém a crítica social, a sátira e o humor refinado do autor português. Finalmente, com o estudo desta transcodificação de uma narrativa literária para a linguagem filmica, propõe-se a utilização de filmes com roteiros baseados em livros, como um recurso didático para despertar o interesse dos alunos para a leitura das obras literárias focalizadas.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Adaptação filmica. Sátira. Recurso Didático.

## **ABSTRACT**

This work has as an aim to analyse the movie *Amor & Cia.* (1998) , directed by Helvecio Ratton , with the adapted script by Carlos Alberto Ratton, from the novel " *Alves & Cia*, by Eça de Queiroz. There's a comparison between the original work and the adapted movie, with the objective of analysing how the dialogue between both works happened. Therefore there's an analyses of the particularity of the movie language, a structure that involves the use of the camera , perspectives, sequences, scenery, light, dressing , dialogues, music, trying to show the way in which the resources of the literary talk were adapted into the movie talk. This study emphasizes the metaphors and symbols used on the script to create lists and suggestions to enrich the movie talk. The movie is a free adaption, that transfers the history from Lisbon to the city of Sao Joao De Rey, Minas Gerais, maintaining the social criticism, the satire and the refined humor of the Portuguese author. Finally, with this study, it's set out the using of movies based on novels as a motivation for the reading of them.

Key - words: Literature. Cinema. Adaptation movie. Satire.

## **Lista de Ilustrações**

Figura 1- Eça de Queiroz	p.15
Figura 2 - Alves & Cia, o livro	p.17
Figura 3 - Representação gráfica comparativa	p.27
Figura 4 - Cenas do filme Capitu (1968)	p.32
Figura 5 - Cenas do filme Dom (2003)	p.33
Figura 6-- Cartazes de apresentação do filme Amor & Cia	p.35
Figura 7 - Capa do filme	p.40
Figura 8 - (Alves) –Marco Antônio Barroso Nanini	p.41
Figura 9 - (Ludovina) – Patrícia Gadelha Pilar	p.41
Figura 10 - (Machado) –Alexandre Borges	p.41
Figura 11 - (Neto) -Rogério Cardoso	p.42
Figura 12 - (Carvalho) –Claudio Mamberti	p.42
Figura 13 - (Medeiros) –Ary França	p.42
Figura14 - (Margarida) –Maria Sílvia	p.42
Figura15- (Aprígio) – Nelson Hannequim Dantas Filho	p.42
Figura 16 - (Abílio) Ruy Resende	p.42
Figura17 - Fachada antiga	p.45
Figura 18 - Retrato de Ludovina	p.46
Figura 19 – Bastidores	p.46/ 47
Figura 20- Esquema1	p.51
Figura 21- Esquema 2	p.52
Figura 22- Seqüência do trabalho, cena externa do escritório.	p.54
Figura 23- Seqüência do flagrante	p.55
Figura 24- Seqüência do flagrante	p.55
Figura 25- Seqüência da audição de piano	p.56
Figura 26- Seqüência da traição	p.58/59
Figura 27- Seqüência da traição	p. 60
Figura 28- Seqüência da tentativa de suicídio	p.61
Figura 29- Seqüência da solidão	p.63
Figura 30- Seqüência da tentativa de afogamento	p.65/66
Figura 31-seqüência da solidão	p.67

Figura 32- cena do quarto	p.68
Figura 33- Cenas do filme <i>Amor &amp; Cia</i>	p.68
Figura 34- Cenas do filme <i>Amor &amp; Cia</i>	p.70
Figura 35- Cenas do filme <i>Amor &amp; Cia</i>	p.71
Figura 36- Cenas do filme <i>Amor &amp; Cia</i>	p.72
Figura 37- Cenas do filme <i>Amor &amp; Cia</i>	p.74
Figura 38- As rosas vermelhas	p.75
Figura 39- As maçãs	p.76
Figura 40- O triângulo amoroso	p.77
Figura 41- Representação gráfica do suposto triângulo amoroso	p.77
Figura 42- O triângulo amoroso	p.78
Figura 43- Representações gráficas do suposto triângulo amoroso	p.78
Figura 44- O triângulo das maçãs	p.79
Figura 45- A tríade formada pelas crianças	p.80
Figura 46- Esquema na tríade das crianças	p.80
Figura 47- O xale preto cobrindo o retrato de Lulu	p.80
Figura 48- O relógio parado	p.81
Figura 49- Os dados, a sorte está lançada	p.81
Figura 50- A pulseira	p.82
Figura 51- Alves em frente ao dossel	p.82
Figura 52- Alves observa a carne ser cortada	p.83
Figura 53- Índice do caos	p.84
Figura 54- A volta a vida	p.84/85
Figura 55- Triângulo final: Alves ao centro	p.85
Figura 56- O esquema do triângulo final	p.85
Figura 57- Alves dando ordens aos empregados	p.93
Figura 58- Alves e Machado no escritório	p.95
Figura 59- Seqüência em que Alves pega o folhetim escondido	p.96
Figura 60- Alves e Machado ouvem Lulu ao piano	p.96
Figura 61- O triangulo: Alves, Ludovina e Machado	p.97
Figura 62- O sonho de Alves	p.98/99
Figura 63- Alves num cabaré	p.101
Figura 64- Alves encontra Lulu e Machado juntos	p.105
Figura 65- Alves e o médico	p.106

Figura 66- Alves num ataque de furia	p107
Figura 67- Atitude zombeteira dos amigos	p.108
Figura 68- A suposta gravidez	p.110
Figura 69-Ludovina e o filho	p.111
Figura 70-Final da narrativa fílmica	p.114

## **Sumário**

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>12</b>
<b>1 PERCURSO ENTRE NOVELA E OBRA CINEMATOGRÁFICA</b>	<b>14</b>
1.1 Alves & Cia.:contexto da obra original	17
1.1.1 Alves & Cia: resumo da obra	24
1.2 Adaptação	25
1.3 Contextualização da obra filmica	34
1.3.1. Ficha técnica	40
1.3.2. Elenco	41
1.3.3. Sinopse	43
1.3.4. Premiações	43
1.3.5. Bastidores da filmagem	44
<b>2 AMOR &amp; CIA: ALGUNS ASPECTOS DA LINGUAGEM FÍLMICA</b>	<b>48</b>
2.1. Movimentos de câmera, enquadramentos, planos e angulações	52
2.2. Iluminação, cenografia e figurinos: atmosfera	64
2.3. Metáforas, símbolos e índices:	72
2.3.1. O vermelho	73
2.3.2. O triângulo	76
2.3.3 .Os índices de caos e outros	80
2.4. Trilha sonora	86
<b>3 NOVELA E FILME: APROXIMAÇÕES E DIVERGÊNCIAS</b>	<b>92</b>
3.1. Um paralelo entre as obras por meio do personagem Alves	92
3.2. Enfoque literário e fílmico: Ironia, Humor, Paródia, Carnavalização	101
3.3. Acréscimos ou supressões de personagens e fatos	108
3.4. Os diferentes finais	111
<b>Considerações Finais</b>	<b>115</b>
<b>Referencias</b>	<b>118</b>
<b>Anexo</b>	<b>125</b>

## Introdução

Este estudo surgiu de nossa experiência didática, quando, ao termos a novela de Eça de Queiroz, *Alves & Cia*, obra pouco conhecida do autor, nos deparamos com um texto satírico, que faz uma contundente crítica à sociedade portuguesa da época, pelo viés da comicidade. A leitura da novela levou-nos ao filme *Amor & Cia*, uma adaptação da narrativa de Eça, com roteiro e direção de Helvécio Ratton. Pensamos num estudo comparativo, que evidenciasse as relações intermidiáticas, literatura e cinema, tendo em vista um objetivo pedagógico que seguisse o caminho inverso da nossa leitura: lembrar as produções filmicas como um recurso didático para despertar o interesse dos alunos por narrativas literárias transcodificadas para o cinema, ao mesmo tempo que os alunos do Ensino Fundamental (2º ciclo) e Médio começem a entender as técnicas cinematográficas utilizadas numa adaptação ou na mudança de linguagem.

Portanto, este estudo objetiva analisar as interfaces de um mesmo tema em mídias diferentes. Enfoca a questão da “adaptação” de linguagens, de um modo geral, e, especificamente, a transformação da linguagem literária na linguagem filmica, começando com as questões referentes ao roteiro.

Para o desenvolvimento da análise, utilizaremos o método dedutivo, que vai do geral para o específico. Esclarece-nos Duarte e Barros (2009; p.45) “ a partir de teorias gerais ou de longo alcance, o pesquisador estabelece relações com o seu objeto específico de pesquisa de forma lógica, relacional e aplicativa.”

A análise vai incidir principalmente sobre a linguagem cinematográfica, apresentando as estratégias e técnicas utilizadas para compor a narrativa filmica, evidenciando recursos como: focalizações da câmera, planos, seqüências, iluminação, trilha sonora e outros. Isso nos obrigará a um extenso levantamento bibliográfico sobre a arte e técnica cinematográficas, já que nunca antes trabalhamos com cinema.

No primeiro capítulo, faremos um levantamento do percurso da novela de Eça até o filme de Ratton, contextualizando cada uma das obras separadamente. Para tanto buscarmos fundamentação em diversos teóricos e estudiosos sobre Eça de Queiroz, localizando a obra “*Alves & Cia*” na trajetória do autor, entre outros *Quando tínhamos verbos – Frases, citações e pensamentos de Eça de Queirós*, de

Marcelo Rollemburg (org.) (2000). Da mesma forma, pesquisaremos textos a respeito do filme de Ratton, que poderão nos revelar os bastidores da criação de um filme, principalmente no livro: *Helvécio Ratton: o cinema além das montanhas*, de Pablo Villaça (2005). Já como apoio teórico para estabelecer as relações entre as duas linguagens, destacamos: *Conjunções - Disjunções- Transmutações: da literatura ao cinema e à TV*, de Anna Maria Balogh (2005), bem como *A Theory of Adaptation*, de Linda Hutcheon (2006).

Já no segundo capítulo, mergulharemos na linguagem cinematográfica, explorando os movimentos da câmera, os enquadramentos, a iluminação, a atmosfera, a música e, por fim, as metáforas e símbolos. Contamos com o auxílio de teóricos para desvendarmos essa linguagem: *A linguagem Secreta do Cinema*, de Jean-Claude Carrière (1995); *Roteiro de cinema e televisão : A arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória*, de Flávio Campos (2007); *Literatura no cinema*, de João B. de Brito (2006); *Cinematizações: idéias sobre literatura e cinema*, de Renato Cunha (2007); *A linguagem cinematográfica*, Marcel Martin(2007); *Ensaio sobre análise filmica*, de Francis Vanoye e Anne Goliot Lètè (2006); *A música do filme: tudo que você gostaria de saber sobre a música de cinema*, de Tony Berchmans (2006); entre outros.

No último capítulo, faremos uma análise comparativa entre as obras filmica e literária, procurando evidenciar pontos de aproximação ou de distanciamento entre elas, tentando mostrar até que ponto a narrativa filmica mantém o enfoque irônico e satírico da novela de Eça. Utilizaremos para embasar nossos estudos, os seguintes teóricos: *Uma Teoria da Paródia* (1985) e *Teoria e Política da Ironia* (2000), ambos de Linda Hutcheon; *Ironia e humor na literatura*, de Lélia P. Duarte (2006); *A arte da adaptação: como transformar fatos e ficção em filme*, de Linda Seger (2006); *Palavra e imagem: leituras cruzadas*, de Ivete L.C. Walty (2000); *Paródia, Paráfrase e Cia*, de Afonso R. de. Sant'Anna (2006); entre outros.

A passagem de um código para outro pode levar o leitor/espectador a descobrir novos prazeres, novas linguagens, imagens inesquecíveis, mas para tanto é imprescindível que as obras sejam apreciadas cada uma em sua linguagem. Por outro lado, no trabalho pedagógico, a atração exercida pela linguagem sincrética do cinema, com imagens, luzes, cores e sons, pode servir de motivação que leve à leitura das obras literárias correspondentes.

## 1 PERCURSO DA NOVELA À OBRA CINEMATOGRÁFICA.

O autor de *Alves & Cia*, José Maria Eça de Queiroz nasceu em Portugal, no vilarejo de Póvoa do Varzim., em 25 de novembro de 1845.

No ano de 1861, entrou para a Universidade de Coimbra. Lá se envolveu com Antero de Quental e seu grupo, participando ativamente da implantação do Realismo em Portugal. Após formar-se em advocacia, passa a escrever para jornais.

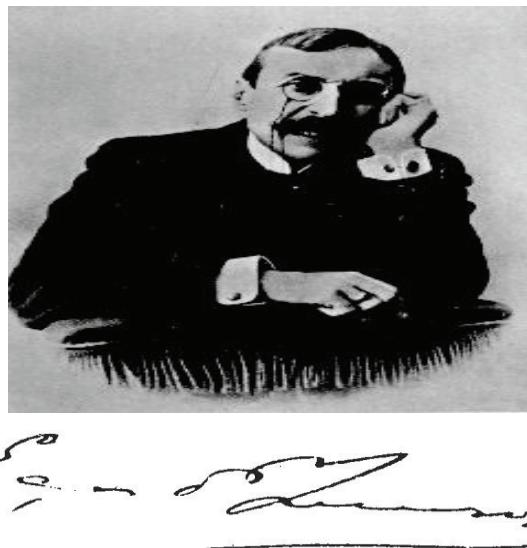
No ano de 1872, inicia sua carreira como cônsul, fora de Portugal. Primeiro vai servir em Havana, Cuba, depois na Inglaterra. Em 1886, Eça casa-se com Emilia de Castro Pamplona, com quem teve quatro filhos. A partir de 1888 torna se cônsul em Paris, onde morre em 1900, aos 55 anos, deixando uma das mais importantes obras de toda a Literatura Portuguesa.

Suas primeiras obras impressas (1865-1871) eram textos em prosa poética, intitulados “Notas Marginais”, publicados no jornal *Gazeta de Portugal*. Nesta primeira fase, Eça era fortemente influenciado pelo Romantismo, sofrendo influência de Baudelaire. Apresenta obras com construções simples

Mais tarde, Eça passa a produzir uma literatura de cunho realista- naturalista recheada de metáforas, comparações, ironia, sarcasmo destrutivo, em que mostrava certo anticlericalismo. As obras que marcaram essa fase foram: *As Farpas*, *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio*. Nela retrata a burguesia lisboeta em toda sua promiscuidade. Nesse período sofreu influência de Balzac, responsável pelo movimento realista na França e de Gustave Flaubert, cuja obra apontou-lhe os caminhos de saída da literatura romântica. *Madame Bovary* foi o exemplo apresentado por Eça na conferência do Cassino Lisbonense.

Balzac, com efeito, é o meu mestre...ele é com Dickens, certamente, o maior criador na arte moderna. Mas é necessário não ser ingrato para com a influência que tem no realismo Gustavo Flaubert – o seu estilo, a sua profunda ciência dos temperamentos tem feito na arte contemporânea uma revolução importante. Eu procuro filiar-me nestes dois grandes artistas: Balzac e Flaubert...Isso bastará para fazer compreender as minhas intenções e a minha estética...(ROLLEMBERG, 2000, p.77)

Entre os anos de 1888 a 1900, considerada fase de sublimação artística, vemos um escritor com uma preocupação moral diferente. Suas críticas são mais humanizadas, é mais otimista, tem mais cautela com os temas. Notamos certa nostalgia, uma maturidade maior. Nesse momento, Eça de Queiroz escreveu, entre outras, *A Cidade e as Serras* e *A Ilustre Casa de Ramires*.



<sup>1</sup>Fig. 1- Eça de Queiroz (1845-1900)

*Alves & Cia*, novela publicada no início do século XX, tem como pano de fundo a sociedade lisboeta do século XIX. Também o recorrente, o triângulo amoroso, aparece nas obras: *O Primo Basílio*, *Os Maias*, *A Tragédia da Rua das Flores* e finalmente em *Alves & Cia*.

Essa obra, diferentemente das outras, é uma divertida sátira, com o objetivo de reduzir o orgulho masculino e a falsa moralidade portuguesa da época. O que Eça pretende denunciar em *Alves & Cia* é a sobreposição de motivos menos nobres para sufocar um escândalo que seria condenado pela moral vigente: Lulu retorna ao lar em busca do conforto e luxo. Alves e Lulu se revestem do caráter prático: alívio pelo regresso da ordem doméstica.

---

<sup>1</sup>Figura retirada do site: [http://esbatalha.ccems.pt/romanicas/11ano/11ano\\_indice.htm](http://esbatalha.ccems.pt/romanicas/11ano/11ano_indice.htm)

O bem estar financeiro engole outras pretensões e preocupação com a honra ou a moral.

Como é próprio da novela, a narrativa é composta por personagens planos, ou seja, sem grande intensidade interior, tendo seu foco nas peripécias da trama, que definem e moldam suas vidas.

Eça, um autor detalhista, de acordo com a estética realista a que pertence, compõe o cenário de forma que o leitor consegue visualizar até os pormenores da composição, como podemos observar neste trecho:

Mas ali, naquele gabinete onde nunca dava o sol, assombreado pelos altos prédios fronteiros, havia uma frescura que as persianas verdes, corridas, envolviam numa penumbra repousada; e o verniz das duas cadeiras- a dele e a do sócio- a esteira que cobria o chão, o repes verde bem escovado das cadeiras, uma moldura de Luanda, a alvura lustrosa dum grande mapa na parede, tinham um ar de arranjo, de ordem, que punha no gabinete um repouso, uma frescura maior. (QUEIROZ, 1952, p.18 ,19).

Ao ler a obra de Eça, o diretor Helvécio, que estava em busca de um tema para seu próximo filme, vislumbrou a possibilidade de criar uma obra filmica, talvez motivado por um texto que semelhava, em seus detalhes, notas para um roteiro cinematográfico. Assim comenta ele no livro *Helvécio Ratton : o cinema além das montanhas*:

-Helvécio você já leu Alves e Cia., do Eça de Queiroz? Foi com esta pergunta que surgiu Amor & Cia., meu terceiro longa metragem. A indagação foi feita por Leonardo Magalhães Gomes, tio de Simone, que me apresentou ao conto que o escritor português deixara inacabado e que acabou sendo encontrado por seu filho em um baú, tempos depois de sua morte. (VILLAÇA, 2005, p.333)

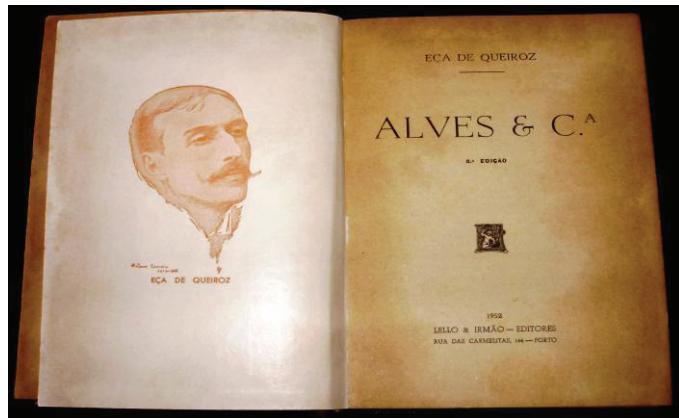
Era uma obra literária rica em detalhes, com um tipo de humor que chamou sua atenção. Outro fator foi também o tema, uma possível traição, o que poderia tornar-se um excelente argumento para seu próximo filme. Notou que as críticas contidas na novela sobre a sociedade lisboeta da época, em muito

condiziam com as que poderiam ser dirigidas às atitudes do povo mineiro, principalmente no interior do estado de Minas Gerais.

Apesar de ser uma obra de Eça de Queiroz, não haveria muitos problemas em comprar os direitos de adaptação, pois ela é considerada pela crítica como uma obra “menor”, pouco conhecida.

Surge assim a idéia de criar *Amor & Cia.*, um filme baseado na obra de Eça de Queiroz, *Alves & Cia.*

### 1.1. *Alves & Cia: contexto da obra original.*



<sup>1</sup>Fig. 2- *Alves & Cia*, o livro

*Em Alves & Cia*, publicado em 1925, Eça de Queiroz faz críticas à sociedade burguesa de Portugal do século XIX, a respeito da situação das mulheres e das relações entre sociedade /dinheiro / casamento.

Apresentando uma estrutura linear, a narrativa conduz o leitor a determinadas conclusões. Os personagens são apresentados no decorrer da história, ocorre o fator dramático que quebra a unidade harmônica e a partir deste ponto, o personagem central parte em busca da reconquista do equilíbrio.

---

<sup>1</sup> Foto do livro *Alves & Cia.*

O tema é recorrente nas obras de Eça de Queiroz, o triângulo amoroso; aliás, tema recorrente da época realista, que enfocava a dissolução da instituição do casamento. Em *Alves & Cia*, a situação envolve Alves, sua esposa Ludovina e seu amigo e sócio Machado.

Entretanto, o tratamento difere das outras obras cujos temas se assemelham, como “O Crime do Padre Amaro”(1875), “O Primo Basílio” (1878), Os Maias” (1888), com enfoque trágico, em que Eça sempre pune as mulheres, nas duas primeiras matando-as no final.

Em *Alves & Cia*, a esposa de Godofredo, Lulu, não só não morre como é perdoada. Apesar das semelhanças da intriga, este desfecho torna-se uma diferença crucial entre esta e as outras obras que tratam do adultério, pois evidencia a diferença de tom entre elas, que passa do sério para o jocoso.

Com enfoque voltado para a sátira, ironia e humor, a novela mostra diversas facetas de uma mesma história, diferentes ângulos, cada uma sob o olhar de um personagem, o que muitas vezes provoca contradições absurdas em situações que levam o leitor ao riso.

Portanto, a ironia e o humor são colocados de tal forma que pretendem levar o leitor não a ver a verdade, mas sim, a perceber que a verdade e a realidade dependem da perspectiva de quem as vê.

Eça de Queiroz, em *Alves & Cia*, nos mostra que nem sempre o ser humano é capaz de gestos drásticos, de mudanças radicais. Mas que é muito mais comum a tendência a acomodar-se a situações já conhecidas. Podemos verificar este pensamento, ao lermos o trecho abaixo, que se refere ao desfecho da situação vivida pelo protagonista Alves, segundo seu próprio pensamento:

Tinha estendido os braços compassivos à mulher culpada e ao amigo desleal; e com este simples abraço, fizera para sempre da sua mulher uma esposa perfeita, do seu amigo um coração fiel. E agora ali estavam, todos juntos, lado a lado, honrados, serenos, felizes, envelhecendo de camaradagem no meio da riqueza e da paz (QUEIROZ, 1952, p.183).

Desta forma vemos que o personagem Alves conclui que, depois de passado tanto tempo, sua atitude não poderia ter sido mais acertada, sentindo-se

feliz e realizado com sua “antiga” rotina de volta. Confirmando assim que é muito mais fácil acostumar-se ao que se conhece do que aventurar-se por novos caminhos.

Ao que tudo indica, esta novela foi escrita na segunda metade do século XIX. Nesse período, as grandes empresas solidificaram e se ramificaram por diversas partes da Europa, ocorrendo também a expansão do movimento dos operários que, da mesma forma que as indústrias, atravessaram fronteiras.

A Revolução Industrial havia provocado muitas mudanças na Inglaterra e em diversos países. A mentalidade da sociedade europeia da época passava por transformações profundas, devido ao impacto causado pela evolução das ciências físicas e biológicas e mais ainda em decorrência da ascensão da civilização industrial.

As cidades cresciam rápida e desordenadamente, os antigos camponeses agora se transformavam em operários urbanos. Com isso, também a vida cultural sofria profundas mudanças. Cidades como Paris, Londres, Viena tornaram-se centros de um intenso processo criativo.

Esse período foi marcado também por modificações provocadas pelo surgimento de diversos meios de comunicação, que facilitavam o acesso às informações. Com isso as pessoas passaram a conhecer novas formas de cultura e diferentes modos de vida.

Portugal, no entanto, estava à margem desse processo. A industrialização havia sido prejudicada por diversos fatores, entre eles as invasões infringidas pelo exército de Napoleão e a fuga da família real para o Brasil. Vivia das glórias do passado, com poucas indústrias, alto índice de analfabetismo e sem uma elite intelectual, restando-lhes somente as glórias coloniais.

Surge nesse cenário um grupo de estudantes, uma geração de jovens intelectuais que se concentravam em Coimbra e que passaram a reagir contra o atraso em que o país se encontrava. A par do que se passava na Europa, esta nova geração resolve assumir uma postura crítica, denunciando o atraso e a decadência econômica e social em que Portugal vivia. Como nos mostra Eça: “Portugal é um país que todos dizem rico, povoado por gente que todos sabem pobres (ROLLEMBERG, 2000)”.

Neste clima, as relações literárias se tornavam mais impessoais, os ideais da objetividade científica eram valorizados, o rompimento com o modo romântico de

ver o mundo tornou-se inevitável. As artes, até então regidas por idealizações românticas, sofrem mudanças, a partir da nova maneira de abordagem: “o mundo visto como ele é”.

O Romantismo passa a ser um sinônimo desse atraso; a idéia era incorporar à literatura uma nova maneira de mostrar o que de fato ocorria na sociedade.

Na França, tem início uma nova corrente no campo das artes, o Realismo. Este, voltado para a análise da sociedade de forma crítica, opõe-se ao Romantismo. Ocorre a mudança do belo e ideal para o real e objetivo. Conforme nos esclarece Lopes:

Oposto aos ideais românticos de supervalorização dos sentimentos, do idealismo exacerbado e dos ideais burgueses, que tinham no matrimônio seu ponto alto, o Realismo emprestou novas cores aos romances. (LOPES, 2004, p.485).

Era preciso mostrar o que nunca ninguém ousara antes, a sociedade de forma real, com seu cotidiano entediante, o adultério, a falsidade, o egoísmo humano, a subordinação do homem simples aos poderosos, enfim tudo aquilo que realmente compõe a sociedade humana.

A nova visão da sociedade procura ser objetiva, mostrando as falhas de comportamento do ser humano, repleto de problemas e limitações.

Assim, os personagens se identificam com pessoas reais, do dia a dia, representam um patrão, um empregado, um marido ou qualquer outro tipo de pessoa, que permita estabelecer um elo entre a ficção e a realidade, personagens que representam uma crítica real à sociedade às quais pertencem.

O escritor passa a se preocupar em fazer da literatura um meio pelo qual a sociedade pudesse tomar consciência da realidade e reagir de modo a modificá-la, sem deixar a criatividade de lado.

A literatura passa a ser um objeto de denúncia, sobre o que havia de errado na sociedade da época. Assim, escreve Lopes:

Propondo-se uma rigorosa análise dos fatos, valorizando a observação e o pensamento crítico sobre a vida, a nova proposta era

uma literatura que se aproximasse mais da realidade, mostrando que as coisas não eram assim tão bonitas e denunciando o caráter idealizado das obras românticas (LOPES, 2004, p.485).

A nova arte deveria mostrar a realidade, mesmo que isso implicasse expor toda a sordidez humana, pois somente assim seria feito um diagnóstico real e claro dos meios sociais da época para desta maneira, promover a “cura”.

A literatura não seria somente distração, prazer, entretenimento e riso. Ela teria o importante papel de provocar mudanças. Era nesse papel que os autores da época estavam apostando.

Nesse contexto literário e social, Eça de Queiroz teve fundamental importância, pois suas diversas produções “são os grandes painéis realistas da sociedade portuguesa da época, perpassados de sátira e fina ironia” (FARACO, 2003.p.53).

Sua obra, nessa fase realista, tece críticas violentas à vida social portuguesa, denunciando a corrupção do clero, a hipocrisia dos valores burgueses, com um mapeamento da alta sociedade composta por figuras relacionadas à política, ao governo, às finanças. Critica a família portuguesa, cujos princípios morais e religiosos se rendem ao *status social*, transformando a sociedade em um palco para grandes representações. Assim, Eça define:

O que queremos nós com o realismo? Fazer o quadro do mundo moderno, nas feições em que ele é mau, por persistir em se educar segundo o passado: querendo fazer a fotografia, ia quase a dizer a caricatura, do velho mundo burguês, sentimental, devoto, católico, explorador, aristocrático, etc., e apontando-o ao escárnio, à gargalhada, ao desprezo do mundo moderno e democrático- não é uma arte. É um auxiliar poderoso da ciência revolucionária (ROLLEMBERG, 2000, p. 103).

Mais tarde, passa a produzir uma literatura mais amena. Escreve sob fina ironia, que constrói através de mensagens de duplo sentido, que o leitor pode interpretar de diversas maneiras.

Segundo Duarte, L.(2006), Eça é especialista em jogar com os desejos e fantasias do ser humano, mostrando como este se presta ao exercício da sedução e do poder.

Com isso, o autor quer mostrar que a realidade não existe, ela depende da forma como uma história é vista, do ponto de vista pelo qual ela é focada.

Foi neste cenário que muitas obras foram escritas por Eça de Queiroz, entre elas, sem data certa, os manuscritos ainda inacabados de “Alves & Cia” encontrados por seu filho José Maria, muitos anos após sua morte, em 1924. Eles estavam guardados na célebre mala de ferro de seu pai, com vários outros originais também inéditos. Podemos verificar, segundo as próprias palavras de José Maria, como ele encontrou a obra:

Eram cento e quinze folhas soltas, sem título nem menção de data... Pelo formato do papel, pela letra, pela pouca extensão e sobretudo pelo assunto, inclinei-me primeiro a que o manuscrito fizesse parte do largo plano inicial das Cenas da Vida Portuguesa , o que datava a novela entre 1877 e 1889. Contudo, isto era apenas uma suposição (QUEIROZ, 1952, p.7).

Pelas características literárias que os manuscritos apresentavam, José Maria julgou que fizessem parte dos títulos que formariam “as cenas da vida portuguesa”, projeto de Eça que se encaixava nos princípios realistas de análise crítica da sociedade.

Pelo formato da obra, um pequeno romance que fosse a pintura da vida contemporânea em Portugal, Lisboa, Porto, províncias, políticos, negociantes, fidalgos, advogados, médicos, todas as classes, todos os costumes (QUEIROZ, 1952, p. 8 , 9).

Enfim, seria uma novela curta, de dramas e interesses rapidamente contados sobre um segmento da vida social portuguesa.

Por todos estes aspectos, pode-se dizer que esta novela, faz parte da fase realista/naturalista de Eça de Queiroz, em que se observam críticas à sociedade

burguesa de Portugal, porém, já bem mais amenas que outros títulos, Duarte,L. nos revela como seria esta fase literária:

Realismo que não pretende em cismurra seriedade, fazer a anatomia do caráter e a crítica do homem. Mas que acrescenta a essa fase combativa inicial a percepção de que o ser humano tem motivações internas capazes de determinar a sua reação diante da realidade. (DUARTE,L. 2006, p.201).

Observa-se enfim, nesta narrativa, um Eça mais irônico que agressivo, que, abandona a postura de representar a sociedade com valores certos e errados e passa a um jogo mais sutil, deixando ao leitor, a responsabilidade da verdade, dependendo da maneira com que se “olha” a obra. Eça, conforme observa Duarte, L

Começa a brincar realmente com os sentidos e a considerar a verdade e os significados como relativos. Deixando de lado as lições e abandonando o pragmatismo, sai da posição de sábio e de mestre e, valorizando a ambigüidade, acentua o aspecto lúdico de sua literatura, revelando a perspectiva de que é impossível afirmar um sentido definitivo, dado o caráter fluido da linguagem (DUARTE, L. 2006, p.169).

*Alves e Cia* traduz de forma ímpar, o que representaria a sociedade da época, sua moral premonitória de que, após as grandes desgraças e tristezas a vida volta a sua rotina habitual, porém , em momento algum o autor abandonou a leveza.

Assim como as grandes paixões, arrebatadoras, que poderiam, em um gesto impulsivo, modificar o mundo, mas que ao final de um tempo, acabam, e o que resta é a boa e velha rotina.

Podemos supor que o escritor também modificou seu arrebatamento ao criticar a sociedade, tornando-se bem mais ameno. Mais que isso, dando oportunidade para os personagens agirem com dinamismo.

A novela segue de acordo com os ditames da estética da época, que era mostrar a realidade, mesmo que isto implicasse em expor todo o lado sórdido da sociedade humana. Desta maneira seria feito o diagnóstico claro, real, dos meios sociais da época.

Podemos observar o exposto através da atitude do protagonista Alves, quando vai comprar o presente para dar à esposa:

[...]veio-lhe a grande idéia de levar um presente para Lulu. Pensou num leque. Mas depois decidiu-se logo por uma pulseira que vira havia dias, numa vidraça de ourives. Era uma serpente mordendo o rabo, com dois olhos de rubis. Este presente tinha uma significação: a serpente simbolizava a eterna continuidade, a volta regular dos dias felizes, alguma coisa que vai sempre girando num círculo de ouro. Somente receava que a jóia fosse cara. Mas não: apenas cinco libras; e como, enquanto ele a examinava, o ourives afiançara que, na véspera vendera igual à Sr.<sup>a</sup>. Marquesa de Lima, não hesitou mais, pagou logo (QUEIROZ, 1952, p. 28).

Mais que seduzido, o protagonista se deixa levar pelo poder, ele compra para a esposa a mesma jóia que uma Marquesa havia comprado, numa clara demonstração de esnobismo ou de subserviência ao poder, de fascínio pela nobreza.

O texto nos revela claramente o poder do *glamour* da nobreza, influenciando e encantando o cidadão comum. Desta forma, Eça mostra a sociedade e suas ramificações, o ser humano em busca de poder, ou de ostentar poder, entre tantas outras coisas.

*Alves & Cia*, enfim, traduz-se como uma novela cheia de passagens com interpretações variadas, numa atmosfera de crítica através da sátira e da ironia, que podem ser claramente observadas ao longo dos nove capítulos que compõem a obra original.

### 1.1.1. *Alves & Cia: resumo da obra*

O protagonista Godofredo da Conceição Alves, um próspero comerciante, no dia do aniversário do quarto ano de casamento, surpreende a esposa e o sócio Machado trocando carícias.

A partir daí, Alves passa a elaborar os mais incríveis planos para a vingança, para lavar sua honra com sangue.

Porém, os padrinhos de duelo, seus amigos pessoais, acabam dissuadindo-o de cada uma dessas idéias, com argumentos ao mesmo tempo fortes e fingidos, como no caso das cartas que Alves encontrou no armário da esposa; a princípio o próprio pai de Lulu, Neto, diz que as mulheres escrevem coisas “sem tom nem som...” . Uma clara menção a vida fútil com que a mulher é vista. Mais tarde seus amigos completam dizendo que o que estava escrito nas cartas eram meras lembranças de passeios feitos por eles, nada mais que isso. Enfim, Alves acaba concordando com as respostas ouvidas. Vence a forte e convincente necessidade de ter sua cômoda vida de volta.

Com o passar do tempo, Alves se reconcilia com a esposa e, mais tarde, a amizade entre ele e o sócio começa a renascer.

Machado se casa, enviúva, casa-se novamente e ao final, trinta anos se passaram.

A firma prosperou e os três seguem unidos, e o que passou, ficou esquecido. Alves não se cansa de dizer como é feliz por não ter se precipitado: “que coisa prudente é a prudência” (QUEIROZ, 1952, p.182).

## **1.2 Adaptação**

A relação entre cinema e literatura vem desde os primórdios da sétima arte, muitos filmes foram adaptados de romances e contos famosos, muitos escritores de renome trabalharam como roteiristas, desde F. Scott Fitzgerald e William Faulkner, entre os mais antigos, até, mais recentemente, Paul Auster. Realmente, é uma parceria que tem tido muito sucesso, levando muitos espectadores, pelo interesse despertado pelo filme, à leitura da obra original.

E, mais recentemente, esta relação passou a receber particular interesse por parte dos estudiosos e críticos de arte.

Esse estudo passou por um primeiro momento que se preocupava quase tão somente com a relação de semelhança ou diversidade entre a narrativa filmica e a literária que servira de base á adaptação. Posteriormente, o foco mudou, e as análises passaram a evidenciar como se realizava a transformação do código

literário para o código cinematográfico, ou seja, a preocupação com a transcodificação midiática.

Quando falamos em adaptação, estamos falando em processos de intertextualidade. Citando Linda Hutcheon, que ao falar de adaptação tem em mente um processo muito mais amplo do que apenas a adaptação filmica de obras literárias, pois além de prática bastante antiga, realiza-se entre os mais variados tipos de arte e de mídia (Hutcheon, 2006). Lembramos aqui Shakespeare a beber em inúmeras fontes como a História clássica e inglesa, a mitologia grega, os ditos populares; poetas a se inspirarem em quadros, esculturas e peças musicais, como Jorge de Sena nos livros de poemas *Metamorfoses* e *Arte de Música*; ou como cita a autora, as realizações recentes da televisão, da mídia eletrônica, os experimentos virtuais, que reciclam matérias em novas composições (Id, p. XI).

Assim, criar uma estrutura narrativa eficaz é comum à literatura e ao cinema. De acordo com Cunha, para elaborar uma narração, três etapas são fundamentais: a elaboração, a execução e a exibição; uma está diretamente ligada à outra. Um exemplo prático seria o escritor, que elabora; o narrador, que executa e o leitor, a quem cabe a recepção.

Cunha segue em seu pensamento:

[...] o discurso cinematográfico se delineia também a partir dessas três etapas. Ali a elaboração se liga ao roteirista e ao diretor: o primeiro cria e organiza a estrutura do roteiro, possibilitando pela palavra as diversas formas de tradução imagéticas; o segundo realiza, por meio da construção do olhar, a escritura filmica.Fazem parte ainda dessa fase os atores, que dão vida aos personagens ao incorporá-los...já a execução se atrela a câmera narradora, condutora do olhar construído pelo diretor...Por fim, , a exibição requer a presença patente do espectador, que, à semelhança do leitor literário , irá ver, perceber, captar, “ler” a imagem , ou seja, particularizá-la, transfigurada ou não, no espaço e no tempo que o filme pode lhe proporcionar (CUNHA, 2007,p 29,30).

Portanto, muitas são as semelhanças entre literatura e cinema, no que tange à narrativa. Para uma melhor compreensão do que foi dito, Cunha (2007, p.320) apresenta o seguinte esquema:

	Livro	Filme	
Elaboração	Escritor	Roteirista/Diretor	Construtor
Execução	Narrador	Câmera narradora	Condutor
Exibição	Leitor	Espectador	Captador
Literatura		Cinema	

Fig. 3 – Representação gráfica comparativa entre linguagem literária e filmica.

Esta comparação, no entanto, não pretende igualar as duas formas de linguagens; pelo contrário, propõe somente uma comparação entre as semelhantes etapas na criação de cada uma, visto que ambas são narrativas.

Importante também lembrar que a literatura tem como ponto de partida a imaginação; ao ler um texto, uma obra, o leitor cria imagens mentais para as palavras lidas, há uma transcodificação. Já no cinema, a imagem está na tela, ela já foi imaginada pelo diretor, o espectador passa a dividir a “imaginação” com o criador.

Como vimos, a literatura e o cinema caminham lado a lado; isto não significa que uma adaptação seja algo simples, de fácil resolução. Podemos observar, de acordo com as palavras de Avellar:

O que tem levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está num livro- uma história , um diálogo, uma cena- e inseri-la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível. A relação se dá através de um *desafio* como os dos cantadores do Nordeste, onde cada poeta estimula o outro a inventar livremente, a improvisar, a fazer exatamente o que acha que deve fazer. (AVELLAR, 1994 *apud* PELLEGRINI, 2003. p.124).

Até aqui, adaptar parecia ser quase um caminho natural da literatura, porém, existem muitos fatores que fazem desta arte um grande desafio, um hipertexto.

Segundo Genette, as adaptações filmicas se caracterizam como traduções intersemióticas, em que diferentes tipos de escritas se fundem e se contrapõem na construção de uma nova escrita. Genette caracteriza um texto “B” (hipertexto) a um texto anterior “A” (hipotexto), no qual este último se enxerta, porém sem se caracterizar como um comentário. Para o teórico, a derivação pode ser descritiva ou

intelectual, onde um metatexto “fala” de outro texto. Mas pode ser ainda de outra espécie, quando um texto não fala diretamente de outro, porém não existe sem ele, e dele se origina por meio de um processo de transformação

Segundo Robert Stam, as adaptações filmicas podem ser definidas como hipertextos, derivados de hipotextos preexistentes, que podem ou não se referir de forma explicita à obra original, porém são transformados através de seleção, ampliação, concretização e efetivação da mesma.

Ao adaptar uma obra literária, o roteirista irá deparar com situações em que será necessário pensar, repensar e conceituar e, por fim, retirar a essência que ele julgar importante para a criação de uma nova obra através da escolha do melhor ângulo, aquele que melhor possa representar a obra original.

Xavier (2003) nos revela que a fidelidade ao original não é mais o grande fator de peso crítico, o que deve ser levado em conta é a apreciação do filme como uma nova experiência, com sua linguagem e forma próprias.

Salvo as obrigações assumidas em contratos, não existe nenhuma regra que diga que você não pode usar a sua imaginação ao trabalhar o material original. Na verdade, a adaptação é um novo original, onde o adaptador busca o equilíbrio entre preservar o espírito do original e criar uma nova fórmula (SEGER, 2007, p.26).

Ao escrever um roteiro, o diretor e ou roteirista irá reestruturar as ações dramáticas existentes no universo literário. Eles terão que pensar de que forma transformarão as palavras em imagens. Narrador, personagem, tempo, espaço, a princípio pertencem ao universo literário.

Neste processo de construção de um filme, as palavras começam a tomar forma por meio das imagens que o diretor e o roteirista imaginam para determinada cena.

Portanto, toda a ação que a cena puder revelar como nos relata Seger, permitirá ao espectador desvendar importantes informações sobre a obra.

O filme consegue comunicar, a um só tempo, informações da história, dos personagens, idéias, imagens e estilos... Em um filme, uma única cena bem feita é capaz de levar a ação adiante, revelar

personagens, explorar o tema, e construir uma imagem. Já em um livro, em geral, uma cena ou mesmo um capítulo inteiro conseguem se concentrar em apenas uma dessas áreas... vemos somente o que o narrador nos mostra naquele momento em particular (SEGER, 2007, p. 34).

Esta possibilidade se dá justamente porque a narrativa literária é linear, enquanto a narrativa filmica é sincrética, ou seja, ela funde vários elementos em um só. Um exemplo seria a leitura das cartas encontradas no armário de Lulu por Alves, as expressões demonstram sua dor, acompanhada pelo cenário, que exibe propaganda de uma loja que diz “O luto elegante”, e pela música, ou seja, vários elementos sincréticos em uma única cena, demonstrando toda a dor sentida pelo protagonista., sobre esse aspecto, Campos nos diz:

Adaptar implica recompor uma narrativa a partir de sua trama principal, manter as tramas secundárias mais importantes, manter tema e premissa, bem como a essência dos perfis dos personagens centrais. Transpor uma estória para outro lugar ou tempo, mudar o estilo, as estratégias ou o formato da narrativa original... (CAMPOS, 2007, p.299).

Mesmo se a idéia for manter os valores expressos no livro, provavelmente este será contextualizado de maneira a atender às mudanças sociais vigentes, por mais fiel que a adaptação seja à obra original.

Neste aspecto, é fundamental pensar a que público esta adaptação pretende atingir. Isto implica em fazer escolhas, o que na obra original é mais importante a ponto de permanecer na obra adaptada e o que deverá ser cortado.

Muitas vezes essas escolhas não são simples, a obra original pode ser repleta de tramas e personagens ricos, cheios de possibilidades e opções. Já outras vezes, é necessário fortalecer a trama original, acrescentando personagens e entrelaçando novas tramas ao enredo. Seger relata o fato de que os filmes, assim como os livros, apresentam ponto de vista. Assim segue:

Os filmes, como os livros, também apresentam um determinado ponto de vista. Porém, para determinar a quem pertence o ponto de vista apresentado, o roteirista deve fazer perguntas diferentes das que o escritor faz. O roteirista em geral pergunta: "Até que ponto eu me encontro apenas no universo de um determinado personagem, mostrando somente cenas desse personagem em particular? Até que ponto eu trabalho mais como um narrador onisciente, distribuindo o foco entre os demais personagens? (SEGER, 2007, p.43,44).

A visão do diretor, por seu lado, deve determinar o ponto de vista com o qual a história será narrada, obedecendo às suas intenções, à filosofia de sua obra.

Assim, se na obra original, o ponto de vista é o do personagem principal, numa obra adaptada, o ponto de vista pode ou não ser o desse personagem; isto vai depender tão somente das intenções da obra filmica em questão.

Não é comum um filme terminar da mesma forma que a obra originária. O que vemos com mais freqüência são inícios e finais diferenciados, geralmente extraídos de algum ponto da história que melhor se adaptaria a determinado intuito da obra filmica.

Muitas vezes, é preciso que a obra adaptada seja fortalecida através da linha dramática, ou seja, da história principal. É necessário uma boa história, contada de forma clara, dinâmica, para que o filme consiga prender a atenção do público, do inicio ao fim.

Esse fortalecimento conta com o apoio, além do enredo, de todos os envolvidos na obra. Por meio do pensamento de Campos, destacamos o papel do narrador:

Numa filmagem, os personagens se materializam nos atores, e o narrador, principalmente, nos instrumentos de captação de imagem e de som, a câmera e o microfone. Sendo câmera, o narrador verá os pontos de foco de sua atenção- o personagem age, o objeto que define o momento, a sombra que prenuncia ou oculta. Sendo microfone, ele ouvirá apenas ou mais intensamente os sons de seus pontos de foco. Narrador é bisbilhoteiro que zanza pela massa da estória e fuça os pontos de foco que considera relevante, a fim de narrar, o que bisbilhotou para os espectadores [...] (CAMPOS, 2007, p.83)

Durante a leitura de um livro, o narrador ajuda a perceber as ligações existentes em cada detalhe, com informações que unem a história, através de idéias que se conectam. O tempo é fluente, transita entre presente, passado e futuro, sem que isto interrompa o fluxo da história.

Nos livros, o narrador coloca-se entre nós e a história, o que nos ajuda a entender e interpretar os fatos. Quando assistimos a um filme, somos observadores objetivos das ações. Vemos aquilo que nos é dado (SEGER, 2007, p.37).

Já nas obras filmicas, os fatos estão acontecendo diante de nossos olhos, a preocupação é maior com o que vai acontecer, com o clímax da história, do que com os fatos passados. O espectador vive junto com o personagem a história, momento a momento.

O narrador pode ser, entre outros personagens, a câmera, uma legenda, uma voz em *off*. De forma explícita, ou nem tanto, o narrador sempre estará presente para auxiliar o espectador a compreender a história. Ele conduzirá, muitas vezes, introduzindo o espectador para este ou aquele foco para o qual pretende chamar a atenção, que de diferentes maneiras irá compondo a narrativa.

Nesse contexto, observa-se que o filme se liberta do livro e passa a ter vida própria, e é dessa forma que deve ser compreendido: uma nova experiência, com novas formas e significados.

Essa transposição de linguagens pode ser fiel, equivalente ao livro ou não, seguindo seu próprio sentido. A equivalência entre a palavra e a imagem, o silêncio e o som, ritmo musical e escrito varia de acordo com o estilo de cada um. Pellegrini comenta:

O lema deve ser “ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor”, valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada (PELLEGRINI... [et al], 2003, p. 62).

Uma mesma história pode ser contada de diversas maneiras, cada versão se utiliza de uma adaptação diferente. Os personagens podem ser mais ou menos importantes no enredo, tornar-se mais reveladores ou mais misteriosos, de acordo com a vontade e intenção do roteirista na hora de adaptar o texto.

Um bom exemplo disto são as adaptações da obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Podemos ver diferentes versões de uma mesma obra original.



<sup>1</sup>Fig.4- Cenas do filme Capitu(1968).

A primeira adaptação foi *Capitu*, em 1968 , do diretor Paulo Cesar Saraceni, um filme com uma narrativa melancólica que evidencia a visão do personagem Capitu, e cujo tema central é a traição. Praticamente uma paráfrase do livro. Os olhos “dissimulados e oblíquos” de Capitu, olhos traidores, o mar como momento revelador amor, ciúme.

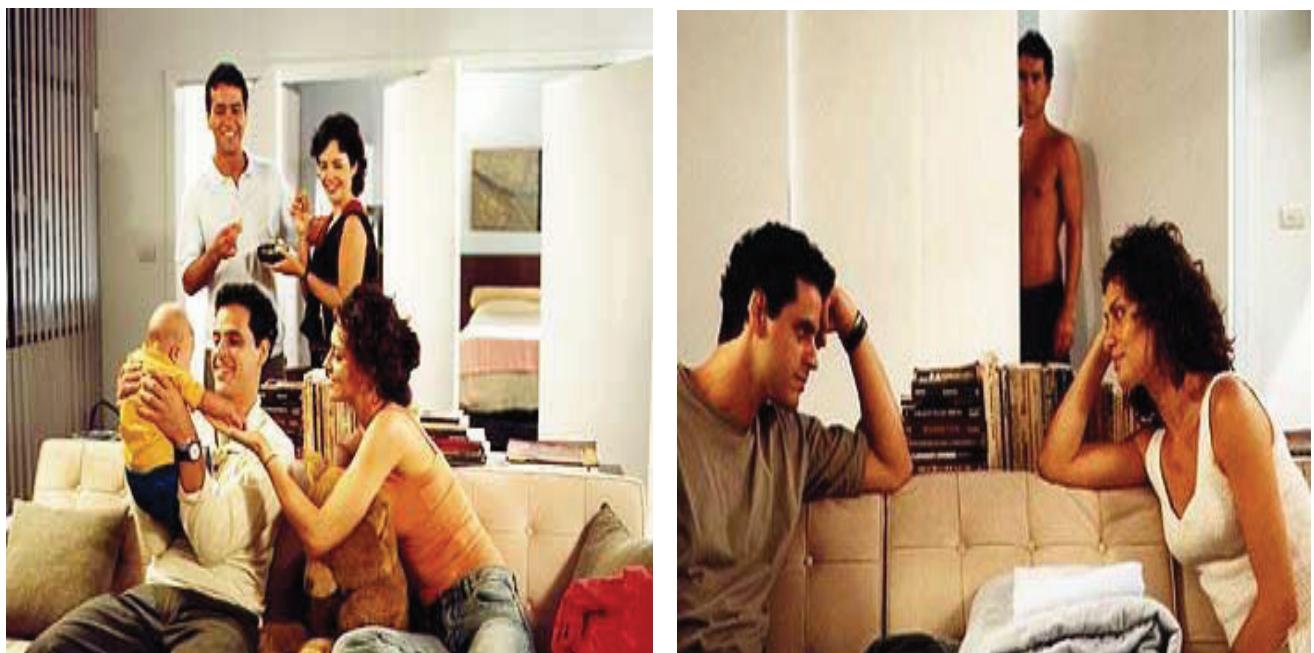
No ano de 2003, o diretor Moacyr Góes, lança o filme *Dom*; sob o ponto de vista de Bento, o filme evidencia não a traição, mas sim o ciúme doentio do personagem. Dom é uma obra livre, estilizada, independente. No entanto, não foge da visão central do livro, o ciúme que cria uma suposta traição.

---

<sup>1</sup> Cenas do filme Capitu retiradas do site : [www.entrefilmes.blogspot.com](http://www.entrefilmes.blogspot.com).

De certa forma, nesta última adaptação, percebemos a influência das alterações do tempo em relação à visão da obra, pois o diretor situa a trama na época contemporânea.

Sob esta visão, o filme termina de forma inesperada, dando ênfase à nova leitura da família e da conduta, acima de tudo, às mudanças de valores que ocorreram nesta área no espaço de tempo entre a obra original e a adaptada.



<sup>1</sup>Fig. 5 Cenas do filme *Dom* (2003).

Cabe ao roteirista encontrar o fio da história, e adaptá-la, de acordo com a proposta do diretor, avaliando e identificando as linhas de ações existentes, e através delas, criar outras, se necessário, para que o filme possa ter uma boa trama, que envolva o espectador em cada cena.

[...] adaptação como uma transcrição de linguagem que altera o suporte lingüístico utilizado para contar a história. Isto equivale a

---

<sup>1</sup>Cenas do filme Dom retiradas do site :[www.adorocinema.com](http://www.adorocinema.com).

transubstanciar, ou seja, transformar a substância, já que uma obra é a expressão de uma linguagem. Portanto, já que uma obra é uma unidade de conteúdo e forma, no momento em que tomamos o seu conteúdo e o exprimimos noutra linguagem, forçosamente estamos dentro de um processo de recriação, de transsubstanciação. (COMPARATO, 1995, p. 330).

Cada texto tem que se firmar por suas próprias características, o que faz de cada um, dentro de suas especificidades, único, singular. Assim:

Um bom filme é aquele cuja história segue em direção clara, bem definida. Sua história evolui sempre em direção ao clímax, e todas as cenas, ou pelo menos a maioria delas, fazem com que a ação avance nessa direção. Um bom filme também é aquele cuja história possui várias dimensões ou camadas de significados. Ao mesmo tempo em que comove o público, a história também revela os personagens e desenvolve os temas. (SEGER, 2007, p.103).

A história filmica necessita de uma série de acontecimentos que lhe dêem um inicio, meio e fim. Para tanto, os fatos terão que estar interligados entre si. E ao final, é preciso que o público perceba o sentido da história, que tenha a sensação de que percorreu todos os labirintos da trama e encontrou a saída.

Cada obra segue de forma original, tanto a literária quanto a filmica, “se o diálogo existe, resiste, persiste, desde o aparecimento do cinema, é porque ambas se beneficiam de suas ilusões, que nada mais são do que novas formas de se expressar.” (CUNHA, 2007.p.63). Ao final percebemos que essa relação, que vem desde os primórdios do cinema, não se esgota nunca

### **1.3. Contextualização da obra filmica.**



<sup>1</sup>Fig. 6- Cartazes de apresentação do filme Amor & Cia.

Helvécio acreditou que o enredo de *Alves & Cia* poderia ser muito explorado, pois possui um tema universal e atemporal.

Para compor *Amor & Cia.*, baseia-se na novela de Eça de Queiroz e, após desenvolver o argumento, entrega-o a Carlos Alberto Ratton, seu irmão, com quem já havia trabalhado em outros filmes, para que ele pudesse escrever o novo roteiro.

Ratton já havia percebido que a Lisboa do século XIX se assemelhava em muito a São João Del Rey do mesmo período. De pequena cidade interiorana, passava por transformações com a chegada da ferrovia, transformando-a em uma cidade próspera e luxuosa.

---

<sup>1</sup> Figuras retiradas do site : [www.adorocinema.com](http://www.adorocinema.com)

Logo vi que o tipo de humor presente no conto permitia facilmente uma adaptação da história para Minas Gerais, já que os pontos que Eça criticava na burguesia portuguesa eram bastante semelhantes ao que se observava (e ainda se observa) no interior do Estado (VILLAÇA, 2005, p.333).

Mais que isto, Helvécio, um mineiro que conhecia bem os costumes de sua terra, sabia que até hoje é forte a ligação com o passado nas cidades históricas de Minas; a tradição faz parte da vida de seus moradores.

Dessa maneira, o filme mantém a época da narrativa literária, meados do século XIX, e modifica o espaço, de Lisboa para São João Del Rey.

O título do filme difere do livro, de “Alves & Cia.” para “Amor & Cia.”, remetendo-nos a uma “possível sociedade amorosa”, pois a expressão abarca tanto a sociedade no amor, como no negócio.

*Amor & Cia.* ressalta o aspecto da ambigüidade da narrativa filmica, que sugere o adultério, mas não o explicita.

Outro fator que muito atraiu o diretor foi o humor e a ironia de Eça, que poderiam ser muito explorados no filme. Porém seria necessário ter sutileza, pois não queria alterar o tom da narrativa:

Eça utilizou-se dos recursos discursivos para, com ardil, induzir o leitor- como foi induzido o protagonista- à desconstrução da idéia de adultério, em *Amor & Cia.*, Ratton pontilhou de símbolos as cenas do filme, justamente para realçar a idéia de solidez do triângulo, dando indícios de que o adultério de fato existiu, e quiçá, ainda tivesse voltado a se estabelecer (CUNHA, 2007, p.96).

Não só a ironia e o humor, mas também as metáforas e símbolos que, assim como Eça explorou na obra literária, também Ratton o fez na obra filmica.

O diretor procurou manter as críticas presentes na obra literária. Como por exemplo, o papel da mulher na sociedade. Ela era ociosa e, sem ter o que fazer em seu dia a dia, procurava os romances como uma forma de passar o tempo. Também a hipocrisia presente na burguesia, cuja grande preocupação era manter as aparências da família a qualquer preço.

Apesar de o filme seguir em harmonia com a novela de Eça, utilizando-se por vezes de diálogos, dando mostras que o diretor Ratton buscou manter ao máximo a fidelidade ao estilo de narrar do autor português, este, porém, não deixou de dar seu toque particular a alguns fatos, e sempre que achava pertinente modificava a narrativa. Deste modo é criado o roteiro do filme.

*Amor & Cia.* é um filme que está sempre oscilando entre o drama e a comédia, o que representa um desafio para o diretor. Se não houver um equilíbrio cuidadoso entre estes extremos, há o risco de diluir o drama e enfraquecer a comédia, falhando nos dois campos (VILLAÇA, 2005, p.353).

Era chegada a hora de checar as possibilidades da filmagem no lugar escolhido, quais os arranjos necessários para que ela pudesse acontecer. Mais ainda, era preciso encontrar lugares, mobílias, utensílios e tudo mais para reconstituir a época a ser representada na tela.

Helvécio, como bom mineiro, sabia que era hábito dos moradores manterem peças antigas em casa, por isso acreditou que seria fácil montar o cenário necessário. E assim foi, por meio do auxílio de familiares e amigos, começaram a aparecer jogos de sala de jantar e todo tipo de peça para compor o cenário do século XIX.

*Amor e Cia.* é um filme que mostra, na tela, um luxo maior do que aquele que poderia ter sido comprado com nosso médio orçamento, Isto se deve não apenas à boa administração dos recursos, mas também à colaboração dos habitantes da cidade que cederam vários objetos usados em cena... (VILLAÇA, 2005, p.336).

Mais um ponto resolvido, agora era necessário uma atenção especial à cidade; muitas locações foram realizadas em prédios tombados pelo patrimônio histórico, porém para tanto eram necessárias algumas restaurações, que a equipe fez para que tudo saísse de forma a não comprometer as locações de época.

Para descobrir como era São João Del Rey no final do século 19, contratei uma pesquisadora que me forneceu vastas informações sobre os usos e costumes do período... Enquanto isso, Clóvis Bueno e Vera Hamburguer realizaram suas próprias pesquisas a fim de definirem o visual que a rua principal teria no filme. Consultaram jornais da época e chegaram inclusive a resgatar nomes de lojas famosas, como “O luto elegante”, que acabaram aparecendo na tela. (VILLAÇA, 2005, p.341, 342).

Também as fachadas precisavam ser restauradas, algumas cenas externas deveriam mostrar uma cidade que transportasse o espectador a meados do século XIX. Para tanto não poderia haver nada que não pertencesse a essa época. Foram necessárias diversas modificações, e entre outras coisas, a remoção de sinais de trânsitos a troca de fachadas de lojas e novas pinturas.

Durante os dois meses que trabalhamos em São João Del Rey, a população foi simplesmente adorável. Chegamos a utilizar cerca de 300 habitantes locais como figurantes... Era lindo ver aquela multidão usando roupas de época e passeando pelas ruas que, transformadas , pareciam ter parado no fim do século XIX . Era como se tivéssemos viajado no tempo (VILLAÇA, 2005, p.344).

Para que tudo ficasse da forma como havia idealizado, o diretor escalou os atores: a princípio chamou Patrícia Pillar para dar vida a Ludovina, ela já havia trabalhado em outro filme seu, portanto ele conhecia seu trabalho e sua maneira de compor um personagem. Diz ele sobre a atriz:

Temos uma parceria de trabalho muito forte. Além de ser uma excelente atriz, Patrícia é muito inteligente e leal, jamais deixando de questionar, criticar ou provocar quando julga ser necessário (VILLAÇA, 2005, p.347).

De seu lado Patrícia Pillar diz ter buscado inspiração, para compor Ludovina, na personagem Luísa de *O Primo Basílio*. Isto porque seu papel no livro é bem reduzido, enquanto no filme, o comportamento ambíguo da personagem dá o tom à trama.

Foi da própria Patrícia a idéia de convidar Marco Nanini para o papel de Alves. Escolha esta que foi imediatamente acatada pelo diretor, que acreditou ser perfeita.

Ter um ator como Marco Nanini em seu filme é um luxo absoluto. O rigor com o qual ele se entrega ao trabalho é admirável, pois estuda o personagem à exaustão: o roteiro que ele carregava para cima e para baixo tinha uma infinidade de marcas azuis, vermelhas e amarelas, além de diversas anotações espalhadas por todo o texto. Ele analisava com profundidade cada emoção, cada diálogo e cada movimento do Alves... (VILLAÇA, 2005, p.347, 348).

Um personagem complexo, assim é Alves. Era necessário que, apesar de todas as cenas cômicas, não caísse no ridículo; portanto, ele teria que manter a dignidade apesar de tudo. A escolha do ator foi perfeita para a obra; ele deu a Alves toda a carga necessária de drama e comicidade.

A escolha de Alexandre Borges para o papel de Machado, apesar de não ser ele ainda muito conhecido na época, teve como foco o fato de ser um ator de personalidade marcante, pois, caso contrário, ficaria apagado diante de Marco Nanini e Patrícia Pillar. E não foi diferente a escolha dos demais atores, todos eles escolhidos por suas particularidades e métodos de trabalho.

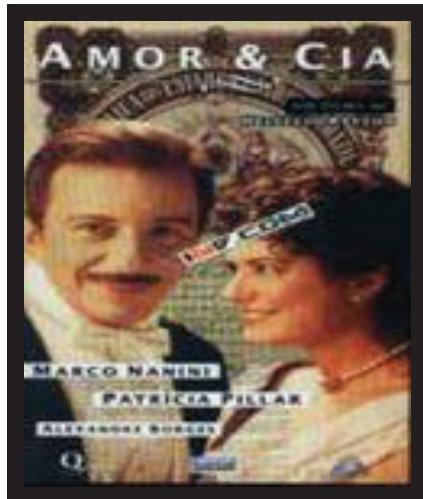
Os personagens mantêm os mesmos nomes da obra literária; o que muda na obra filmica é o nome da firma. Agora o nome do sócio figura na sociedade *Alves & Machado*, sugerindo-nos uma possível mudança de relacionamento, uma proximidade maior entre eles.

Helvécio Ratton produz *Amor & Cia.* com outra linguagem e outro código, realizando um filme saboroso, que não se esgota como objeto de prazer, mas é também um texto de humor e de gozo sobre o orgulho e a fragilidade do ser humano (DUARTE, 2006, p. .204)

Sem querer condenar nenhum personagem, Helvécio produz uma narrativa em que eles não são nem totalmente inocentes nem totalmente culpados. Busca a

visão de Eça, para mostrar as pessoas da maneira como são, sem contudo julgá-las.

Tudo acertado, hora de começar a rodar o filme!



<sup>1</sup>Fig. 7. Capa do filme.

### .3.1 Ficha Técnica

Título Original: Amor & Cia.

Gênero: Drama

Tempo de Duração: 99 minutos

Cor: Colorido

Recomendação: 14 anos

Ano de Lançamento:

Brasil- 30 de Outubro de 1998.

Argentina (Mar Del Plata Film Festival)-17 de Novembro de 1998.

Portugal: 07 de Maio de 1999.

Estúdio: Quimera Filmes

---

<sup>1</sup>Capa retirada do site: [www.adorocinemabrasileiro.com.br](http://www.adorocinemabrasileiro.com.br)

Distribuição: Riofilme  
Direção: Helvécio Ratton  
Roteiro: Carlos Alberto Ratton, baseado em livro de Eça de Queiroz  
Produção: Simone Magalhães  
Música: Tavinho Moura  
Fotografia: José Tadeu Ribeiro  
Desenho de Produção: Vera Hamburger  
Direção de Arte: Clóvis Bueno  
Figurino: Rita Murtinho  
Edição: Diana Vasconcellos  
Brasil/Portugal 1998.

### 1.3.2 Elenco



Fig. 8 (Alves) –

Marco Antônio Barroso Nanini, natural de Recife, PE.



Fig.9 (Ludovina) –

Patrícia Gadelha Pillar, natural de Brasília, DF.



Fig. 10 (Machado) –

Alexandre Borges Corrêa, natural de Santos, S.P.



Fig. 11 (Neto) -

Rogério Cardoso Furtado, natural de São Paulo.



Fig. 12 (Carvalho) -

Claudio Mamberti, natural de Santos, SP



Fig. 13 (Medeiros) -

Ary França, natural de São Paulo.



Fig. 14 (Margarida) -

Maria Sílvia, natural de São Paulo.



Fig. 15 (Aprígio) -

Nelson Hannequim Dantas Filho, natural do Rio de Janeiro.



Fig. 16 (Abílio)-

Ruy Resende" ou "Rui Rezende".

### 1.3.3 Sinopse

Brasil, São João Del Rey, final do século XIX, onde vive Alves (Marco Nanini), um próspero negociante, casado com Ludovina (Patrícia Pillar). No dia do quarto aniversário de casamento, Alves vai pra casa mais cedo para comemorar. Ao chegar, descobre sua amada esposa nos braços de seu sócio e amigo Machado (Alexandre Borges). Furioso, Alves expulsa a mulher de casa e desafia o sócio para um duelo mortal. Uma história que tinha tudo para terminar em tragédia transforma-se em uma comédia fina, onde amor e negócios se misturam com muito humor.

A cidade histórica de São João Del Rey, Minas Gerais, é o cenário perfeito para a requintada reconstituição de época do filme.

*Amor & Cia*, uma adaptação livre da obra de Eça de Queiroz, *Alves & Cia*, conta a história de um homem traído, um coração dividido entre a paixão e a honra. Uma comédia romântica que poderia se passar em qualquer lugar, em qualquer época.

### 1.3.4. Premiações

O filme *Amor & Cia*. recebeu prêmios e indicações a prêmios:

- Recebeu duas indicações ao Grande Prêmio Cinema Brasil, no ano de 2000, nas seguintes categorias: Melhor Filme e Melhor Ator (Marco Nanini).
- Ganhou três prêmios no Festival de Brasília, no ano de 1998, nas seguintes categorias: Melhor Filme, Melhor Atriz (Patrícia Pillar) e Melhor Desenho de Produção. .
- Ganhou dois prêmios no 3º Festival de Cinema Brasileiro de Miami (*3º Brazilian Film Festival of Miami 1999*), nas seguintes categorias: Melhor Ator (Marco Nanini) e Melhor Trilha Sonora
- Ganhou o prêmio de Melhor Filme Latino-americano, no 23º Festival de Cinema de *Mar Del Plata*, no ano de 1998.

### 1.3.5. Bastidores das filmagens

Uma filmagem repleta de curiosidades, a começar pelo fato de não conseguirem o mobiliário necessário para compor o cenário da época. Ratton, que acreditava ser fácil encontrar esses itens na cidade de São João Del Rey , ficou surpreso com a informação passada por Clóvis Bueno, diretor de arte, de que não havia objeto algum disponível, e assim, deveriam recorrer aos antiquários de São Paulo e Rio.

Este fato iria encarecer e muito o filme, Ratton então, desconfiou que Clovis estivesse sendo vítima da desconfiança do povo mineiro. Voltou a Minas e recorreu a alguns parentes, solicitando ajuda:

Pouco depois, coisas começaram a aparecer: pianos fabulosos, salas de jantar imensas, objetos lindíssimos e uma infinidade de outros itens [...] *Amor & Cia*, é um filme que mostra, na tela, um luxo maior do que aquele que poderia ter sido comprado com nosso médio orçamento (VILLAÇA, 2005, p.336).

Como haveria cenas externas, era necessário também que a cidade estivesse em perfeitas condições para a filmagem, coisa que infelizmente não estava. Por meio de um grande fabricante de tintas, conseguiram doação suficiente para pintar não só as fachadas que seriam utilizadas nas filmagens , mas para as demais também. O curioso é que as outras fachadas só foram pintadas anos depois.

A fachada de uma loja que aparece no filme “O Luto Elegante”, realmente existiu, segundo apuraram as pesquisas feitas pelo diretor de produção e desenhista.



Fig.17- Fachada antiga

Outro fato curioso envolve o retrato de Ludovina, especialmente pintado para o filme. O artista foi José Maria Vargas. Durante todo o tempo de filmagem o quadro ficou na parede da casa de Alves. No final das gravações Ratton voltou para Belo Horizonte deixando Simone encarregada de desmanchar e enviar as peças do cenário.

O quadro, após algumas exibições durante a divulgação do filme, seria dado a Patrícia Pillar. Qual não foi a surpresa de Ratton quando Simone ligou e avisou que o quadro havia desaparecido.

Alguém havia roubado o retrato de “Ludovina” em sua última noite na casa de “Alves”. Ainda fomos à rádio da cidade e anunciamos o desaparecimento, pedindo que ele fosse devolvido, mas nunca mais o vimos, o que sempre me deixou bastante chateado (VILLAÇA, 2007, p.343).

O retrato de Ludovina que contribuiu para a atmosfera do filme, em várias tapas. Fazendo parte da decoração da casa de Alves, a princípio o retrato é trabalhado como algo alegre, passando ao espectador uma sensação de tranquilidade, harmonia. Num outro momento, muda totalmente o estilo trabalhado; quando coberto com o xale preto representando o luto vivido por

Alves após a suposta traição de sua esposa, passa ao espectador uma atmosfera oposta, agora ele lembra o sentimento de dor, o sofrimento vivido pelo protagonista. O espectador sente a amargura de Alves.



Fig. 18-Retrato de Ludovina.

Muitas outras coisas foram necessárias para que a cidade ficasse com o aspecto de cidade do final do século XX. Os habitantes participaram em muitas etapas como figurantes. Segundo relata Ratton: "Era lindo ver aquela multidão usando roupas de época e passeando pelas ruas que, transformadas, pareciam ter parado no fim do século XIX." (VILLAÇA, 2007, p.344).

Podemos observar algumas cenas dos bastidores do filme *Amor & Cia*:



(a)- Ratton filmando.



(b) Dirigindo Alexandre e Patrícia.



(c) Com Nanini, revendo uma cena.

(d) Com José Tadeu Ribeiro.

<sup>1</sup>Fig. 19-Bastidores

---

<sup>1</sup> Figuras retiradas do livro *O cinema além da montanha: Helvécio Ratton* ( Villaça, 2005, p. 340,345, 365).

## 2 . AMOR E CIA: ALGUNS ASPECTOS DA LINGUAGEM FÍLMICA.

Ao assistir a um filme, o espectador não imagina todo o processo que ocorreu até o momento da exibição e quais foram as etapas necessárias para que tudo estivesse da forma como ele, espectador, está assistindo. A linguagem cinematográfica envolve todo um conjunto de recursos que envolve roteiro, imagens em movimento, jogos de câmera, enquadramentos, efeitos de iluminação, uso da cor, trilha sonora, diálogos, figurinos, cenários, montagem, a competência do diretor, a capacidade interpretativa e o carisma dos atores, enfim, um complexo de fatores que devem coordenar-se perfeitamente para o sucesso do resultado final.

De qualquer forma, por meio da linguagem cinematográfica pode-se dar vida a seres, ver o pensamento, o sonho, ter encontros e desencontros fantásticos, que de outra maneira não seria possível. Possibilita colocar o passado diante de nós, ou mostrar uma idealização do futuro. É por isto e muito mais que essa linguagem é incomparável, parecendo recriar a realidade com impressionante veracidade.

Entretanto, lembremos com Umberto Eco que “todo o universo que o cinema transcreve já é *universo de signos*”, e que diante de uma realização cinematográfica,

Já estamos no círculo determinante dos códigos, e o filme não mais se manifesta aos nossos olhos como a representação milagrosa da realidade, mas como uma linguagem que fala outra linguagem preexistente, ambas interagindo com os seus sistemas de convenções” (ECO, 2005, p.144)

Além disso, não se pode esquecer que o cinema, além de ser uma arte, é uma indústria que deve apresentar resultados lucrativos para manter-se, de modo que a questão dos recursos financeiros para a produção de um filme é essencial e pode influir de maneira decisiva no processo de criação de uma obra filmica.

Assim, quando tratamos da adaptação de uma obra literária para o cinema, sabemos que há todo um processo complexo que envolve essa transposição de linguagens, e muitas vezes os recursos captados influenciam diretamente, principalmente em filmes do tipo de *Amor& Cia*, filmes de época, de produção muitas vezes dispendiosa. Além dessa questão da produção, quando pensamos na

transcodificação midiática, trazemos novamente as palavras de Eco, quando afirma a respeito da linguagem fílmica:

[...] essa riqueza contextual faz do cinema indubitavelmente um tipo de comunicação mais rico do que a fala, porque no cinema, como já no semântico icônico, os diversos significados não se sucedem ao longo do eixo sintagmático, mas aparecem conjuntamente presentes e reagem alternadamente, fazendo brotar várias conotações. Acrescente-se, a seguir, que a impressão de realidade causada pela tríplice articulação visual complica-se com as articulações complementares do som e da fala... De qualquer maneira, basta que nos detenhamos na existência da tríplice articulação: e o choque é tão violento que, diante de uma convencionalização mais rica, e portanto uma formalização mais flexível que as demais, julgamos encontrar-nos diante de uma linguagem que nos restitui a realidade. (ECO, 2005, p.149-150)

Assim, entendemos que Eco comenta a superioridade da linguagem cinematográfica em relação à linguagem escrita, na recriação especular da realidade, pelo seu caráter sincrético, apresentando signos que se manifestam conjuntamente por meio do enquadramento. Este poder de comunicação envolve o espectador de tal maneira, que muitas vezes, as emoções fluem de forma avassaladora, criando uma cumplicidade entre narrativa fílmica e espectador, sentindo-se este como parte dos acontecimentos do filme. Há mesmo filmes que se tornam marcos divisórios na vida de muitas pessoas, por seu sonho ou realidade, alegria ou tristeza, enfim, pela própria magia de sua linguagem.

Carrière observa que os cineastas perceberam a grandeza do cinema desde seus primórdios, o quanto a imagem é marcante, universal. Um filme pode ser apresentado às mais diversas platéias, a povos de todos os cantos do mundo, cada qual com suas peculiaridades, mesmo assim ele será compreendido, porque a linguagem do cinema é universal.

Quase no começo da aventura, os cineastas perceberam que a memória da imagem pode, às vezes, ser mais forte e duradoura do que a de palavras e frases. Lembramos o corpo branco de uma mulher, ou um incêndio a bordo de um transatlântico vermelho, de forma muito mais precisa e, provavelmente, mais vívida, do que palavras que descrevam mais ou menos satisfatoriamente aquele

corpo, ou aquele navio em chamas. Estamos de qualquer modo, lidando com um outro gênero de memória, completamente diferente, que pode ser partilhada por povos diversos, não importa a língua que eles falem.( CARRIÈRE,1995, p.21)

Para Martin ( 2007,p.21), também não é diferente o elemento que constitui a base da linguagem cinematográfica, ou seja, a matéria prima fílmica é a imagem, como já havia sugerido Carrière. Portanto, ao analisarmos um filme, é necessária uma detalhada observação das imagens que o constituem, para penetrarmos na complexidade de sua estrutura dessas imagens.

Ao considerarmos a questão da adaptação de um texto literário, ressaltamos a importância da criação do roteiro, já que, se tentarmos uma comparação entre imagem e palavra, por mais que o roteirista busque o equivalente imagético da significação do conceito literário, veremos a impossibilidade de tal coisa, pois a palavra designa um conceito genérico, ou seja, podemos construir este conceito de acordo com nossa vivência, com nosso imaginário, nossa práxis social. De seu lado, a imagem visual tem significação precisa e limitada; vemos aquilo que está diante de nossos olhos, não podemos supor ser outra coisa, não há como modificar ou construir um significado diferente daquilo que estamos vendo.

Ao analisarmos um filme, ou parte dele, devemos olhar quadro a quadro, cena a cena, muitas vezes no todo; não percebemos certas particularidades que são fundamentais para o desenrolar de um enredo.

Nesta análise é preciso um envolvimento em que o observador deve olhar, ouvir, examinar cada detalhe do filme, criando hipóteses para refletir sobre cada fragmento do objeto estudado, relevando a importância dos detalhes, que darão o tom ao filme. De acordo com Vanoye:

Analizar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa , por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. (VANOYE, 2006, p.15).

Portanto, além da imagem, devemos observar também qual a atmosfera construída por meio da iluminação, da música., do figurino usado que compõe uma época, os cenários, enfim tudo que ao final dá ao filme um valor único.

Xavier, de forma mais técnica, nos revela que a decomposição de um filme passa pelo processo de análise desde a menor parte até o todo. Explica:

[...] um filme é constituído de seqüências- unidades menores dentro dele, marcadas por sua função dramática e /ou pela sua posição na narrativa. Cada seqüência seria constituída de cenas - cada uma das partes dotadas de unidade espaço-temporal. Partindo daí, definamos por enquanto a *decupagem* como o processo de decomposição do filme (e portanto das seqüências e cenas) em planos. O plano corresponde a cada tomada de cena, ou seja, a extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que plano é um segmento contínuo de imagens (XAVIER, 2005, p.27).

O filme *Amor & Cia* segue uma estrutura narrativa: apresentação dos personagens, seguida pela ação dramática, o problema- que leva o personagem principal a uma mudança de atitude, e por fim ao desenlace.

Podemos representar esta estrutura da seguinte maneira, conforme esquema apresentado na aula de “Fundamentos da Linguagem Cinematográfica” (28/09/2007), pelo Prof. Dr. Antonio Manuel dos Santos Silva:

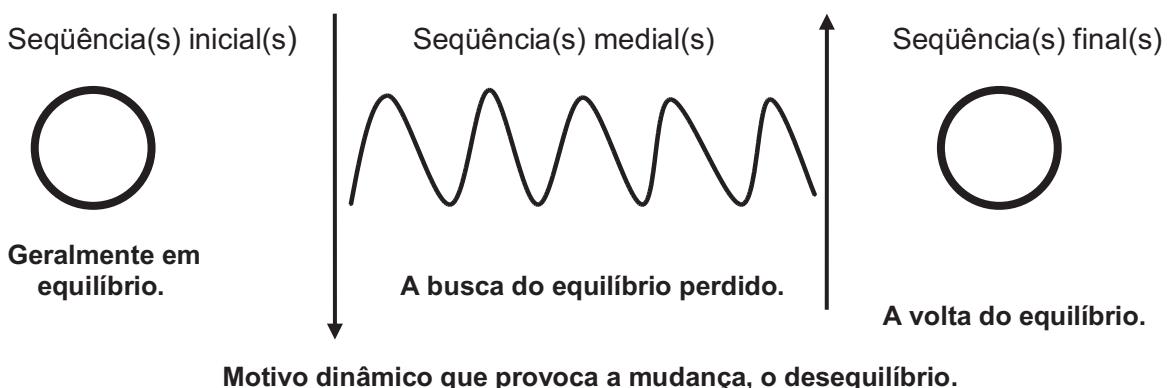


Fig.20- Esquema 1

Se aplicarmos este esquema ao filme “Amor & Cia.” poderemos compreender melhor o que ele representa. Assim:

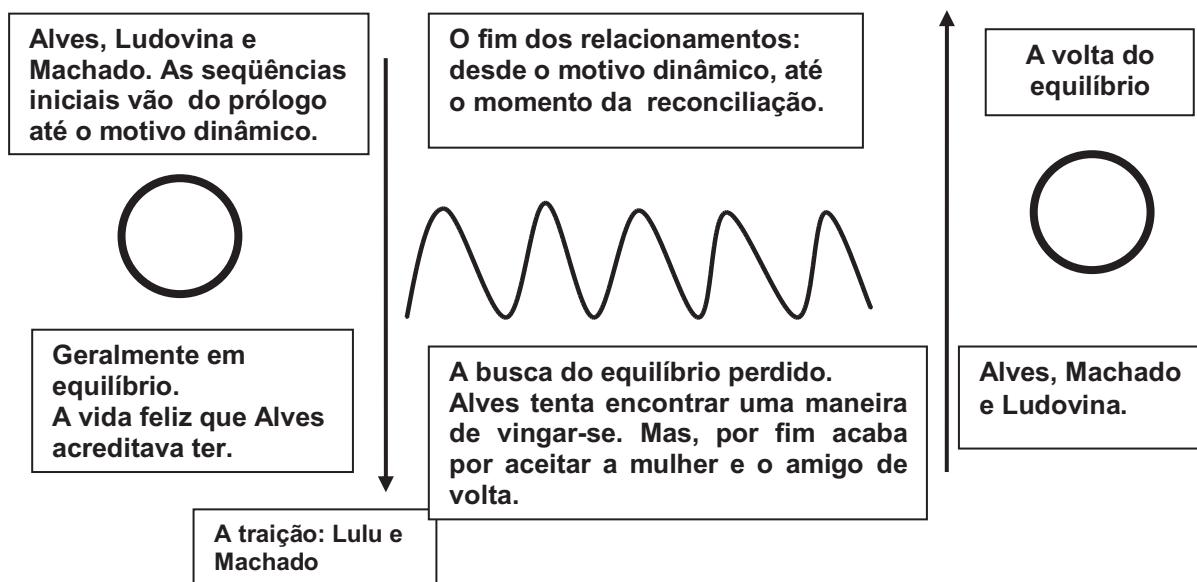


Fig.21- Esquema 2

## 2.1. Movimentos de câmera, enquadramentos, planos e angulações

Para uma melhor compreensão de alguns aspectos da linguagem filmica, analisaremos alguns fragmentos do filme *Amor & Cia*, através de seus elementos visuais plásticos: seus ângulos, planos, enquadramentos e o movimento da câmera.

Esclarecendo um pouco sobre esses elementos:

Ângulos: correspondem ao ponto de vista tomado pela câmera ao filmar as figuras fílmicas. Martin (2007, p.40) vai mais além e esclarece: “Quando não são diretamente justificados por uma situação ligada à ação, ângulos de filmagem excepcionais podem adquirir uma significação psicológica precisa”. Ou seja, além da ação, de acordo com a angulação podemos muitas vezes compreender a reação psicológica do personagem ou da cena naquele instante.

Plano: é a unidade mínima do filme, fragmento do filme que corresponde entre o começo e o fim de uma tomada de câmera feita de uma só vez.

Enquadramento: é a imagem que aparece no visor da câmera, as figuras que compõem o quadro filmico. Sobre enquadramento, podemos observar o que diz Aumont:

Enquadrar é, portanto, fazer deslizar sobre o mundo uma pirâmide visual imaginária ( e as vezes cristalizá-la). Todo enquadramento estabelece uma relação entre um olho fictício – o do pintor, da câmera, da máquina fotográfica – e um conjunto organizado de objetos no cenário: o enquadramento é pois ,... uma questão de centramento / descentramento permanente, de criação de centros visuais, de equilíbrio entre diversos centros, sob a direção de um “centro absoluto”, o cume da pirâmide , o Olho. (AUMONT, 1993, p.154).

Por fim temos o movimento da câmera, que tem função no ponto de vista da expressão filmica. Pode ser descritivo, quando mostra um cenário, dramático que revela a atitude de um personagem, que pode ser ameaçadora ou subjugada, ou ainda os constantes movimentos da câmera que, a todo momento, podem modificar o ponto de vista do espectador sobre uma determinada cena.

Analisemos a seguir, algumas seqüências do filme, em que esses aspectos serão ressaltados em determinados quadros:

a) Seqüência do trabalho, cena do escritório:

*Fade in*<sup>1</sup>, à partir da tela escura, gradualmente vai clareando e começa a mostrar o exterior, dia, rua em frente ao escritório. O plano inicia-se com o som de uma música instrumental que aos poucos vai diminuindo e começamos a ouvir o barulho das pessoas e dos cavalos. Podemos observar também, o enquadramento da cena subsequente:

A câmera começa filmando o topo do prédio, descendo em um movimento de cima para baixo (a), e abre na fachada do armazém, mostrando a movimentação do escritório.

---

<sup>1</sup>*Fade in* : do inglês significa surgir, aparecer.

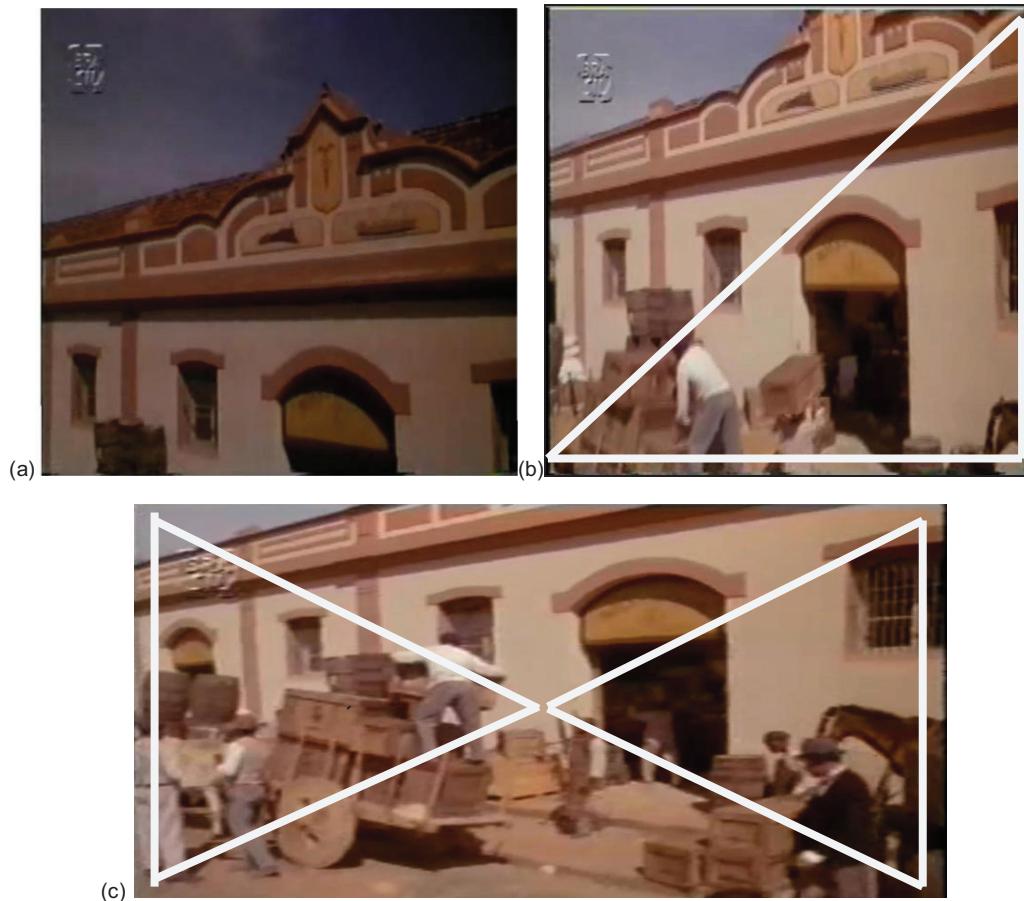


Fig.22 Seqüência do trabalho, cena externa do escritório.

Os funcionários trabalham descarregando caixotes de madeiras com mercadorias de uma carroça e levando-as para dentro do barracão.

Há também outras pessoas passando pela rua, dando a idéia de uma rua movimentada.,em um <sup>1</sup>desenquadramento (b) , ou seja, nosso olhar fixa-se na lateral e não no centro do quadro fílmico; em seguida passando para o <sup>2</sup>triângulo duplo cêntrico, as figuras aparecem enquadradas em dois triângulos,e as vértices se tocam no centro do quadro fílmico.

É através da angulação, a forma com que a câmera desce horizontalmente, e aos poucos vai revelando o cenário (c), que quadro a quadro, percebemos a grandeza dos negócios, o quanto a *Alves & Machado* é uma firma importante.

<sup>1</sup>Desenquadramento: através da pirâmide visual imaginária, enquadrar ao lado.(AUMONT, 2001,p.158).

<sup>2</sup>Triângulo duplo cêntrico: as figuras inscrevem-se em dois triângulos, cujas vértices se tocam no centro do quadro fílmico.

b) Seqüência do flagrante, cena da rua:

Inicia-se com um enquadramento em triângulo duplo cêntrico (a), podemos observar que em seguida muda o foco e passa para o 1 triângulo simples (b), em que os atores se encontram no centro do quadro filmico e termina com o afastamento da câmera, descentralizando o personagem e mostrando um pouco mais do cenário (c).



Fig. 23 \_Seqüência do flagrante, cena da rua.

A câmera movimenta-se acompanhando Alves pelas ruas, enquanto ele segue lendo a carta que encontrou no armário de Lulu. Esta seqüência tem um teor dramático, faz parte da mudança que ocorre na vida do personagem:



Fig.24 -\_Seqüência do flagrante, cena da rua.

A câmera vai narrando a história ora se aproximando (a), ora se afastando (b), revelando toda sua angústia e sofrimento, seu desespero diante das palavras contidas nas cartas.

A mudança na expressão de seu rosto, sua forma de andar revela-se patética, cambaleante, segue humilhado pelas ruas, incrédulo.

Vemos, através da narrativa lenta, pesada da câmera, a mudança do personagem: sua expressão, sua ausência, como se nada existisse a sua volta, só ele e as cartas, revelando a profunda angústia que o domina.

a) Seqüência da audição de piano, cena da sala.



Fig.25 Seqüência da audição de piano, cena da sala.

Esta é uma das seqüências iniciais, abre em *fade in*, e termina em *<sup>1</sup>fade out*, ou seja, abre clareando e ao final da seqüência vai escurecendo, até a totalidade.

---

<sup>1</sup>Fade out : do inglês desvanecer, desaparecer, apagar.

O enquadramento é cêntrico a princípio, em triângulo simples <sup>(a)</sup>. Torna-se excêntrico <sup>(b)</sup>, depois, cêntrico novamente, em triângulo simples <sup>(c)</sup>.

A câmera acompanha o personagem, é ela quem narra a história. Esta seqüência mostra um personagem feliz, seguro; a câmera fixa, move-se lentamente, seguindo seus passos silenciosos, de forma a não atrapalhar a música vinda do piano.

O protagonista mostra-se um homem decidido, seguro, feliz, amável e amado. Admira sua esposa, é possível perceber o quanto ele se envaidece diante dela, quase como se fosse um troféu, algo que conquistara e agora tinha orgulho em mostrar.

A câmera segue narrando, através de movimentos e enquadramentos, que revelam e ocultam os fatos, de acordo com as indicações do roteiro.

Quando um diretor decide o que deve ou não estar mais visível em uma cena, ele está trabalhando com enquadramento. É através dele que podemos ver em primeiro plano apenas detalhes de um objeto, ou pessoa ,ou mesmo, um lugar. Ratton comenta de que forma utilizou alguns planos:

E, em *Amor & Cia.*, utilizamos alguns longos planos para transmitir idéias e sensações que talvez se perdessem em seqüências com muitos cortes. Logo no início do filme, por exemplo, acompanhamos Alves enquanto ele entra em sua casa, sobe as escadas, pendura o chapéu, guarda a bengala, vê o relógio, caminha por um corredor e finalmente vê Ludovina através do vidro bisotê- e não fizemos corte algum, o espectador começa a ficar tenso, sabendo que algo vai acontecer com aquele personagem. (VILLAÇA, 2005, p. 355.)

Abaixo, a seqüência longa, citada pelo diretor Ratton, em que observamos com clareza toda a mudança de fisionomia, a tensão que passa a dominar as cenas que a princípio começara de forma suave, alegre. A câmera acompanha cada movimento, cada expressão, revelando aos poucos, todo o conflito sentido pelo personagem

Nesta seqüência, podemos observar diversos tipos de planos, que como nos esclarece Martin:

Planos são pedaços de filmes entre duas ligações com a proximidade ou o distanciamento da câmera O tamanho do plano ( e consequentemente seu nome e seu lugar na nomeclatura técnica) é determinado pela distância entre a câmera e o objeto e pela duração focal da cena utilizada. (MARTIN, 2007 p.37 ).

Entre eles: plano médio (a,e,f,j,l ), plano americano (b,c,d,m) e plano aproximado (g,h,i).





Fig. 26 Seqüência da traição, cena da casa.

Nesta seqüência, a câmera trabalha o tempo todo diretamente focada no ator. É por meio das atitudes de Alves (Marco Nanini) que sentimos que algo vai acontecer; desta forma, sua atuação é fundamental para criar o suspense.

A mudança na fisionomia do personagem, captada pela câmera, mostra a passagem da alegria à incredulidade. Esta seqüência revela ao personagem a suposta traição de sua esposa e seu melhor amigo e sócio, portanto é carregada de dramaticidade. Quando a câmera vai focalizando o rosto de Alves, ela demonstra que deste ponto em diante, a postura, a atitude, a carga dramática do personagem irá mudar drasticamente.

Portanto, é principalmente por meio do movimento de câmera, enquadramento, plano e angulação, que a imagem filmica é moldada e composta.

#### a) Seqüência da traição, cena do quarto.

A princípio, em Plano de Detalhe (a), a câmera focaliza o objeto no chão. No quadro seguinte, o personagem é focalizado de cima para baixo, diminuído diante da situação (b).

Esta sensação, que o personagem está de certa maneira inferiorizado está relacionada à forma com que a cena foi filmada, mais precisamente está ligada ao tipo de <sup>1</sup>angulação da cena.



Fig.27 Seqüência da traição, cena do quarto.

Num plano bem mais alto está Ludovina; Alves ajoelhado, diminuído, como que em súplica, aponta-lhe as cartas que acabara de encontrar.

A habilidade com que a câmera vai mostrando este sentimento, a forma como passamos a vê-lo, tudo nos é revelado através dos movimentos da câmera diante de cada ação do personagem.

#### b) Seqüência da tentativa de suicídio, cena do trem

Nesta seqüência, temos diversos planos: inicialmente, um plano de conjunto (a), o protagonista anda sobre os trilhos de um trem em direção a uma ponte. Em seguida, um plano médio (b), em que o rosto de Alves é focalizado, logo após em um plano de detalhes (c), seus pés caminhando sobre os trilhos.

A câmera abre em um plano de grande conjunto (d) e podemos dimensionar o lugar onde Alves se encontra.

---

<sup>1</sup>Angulação:ponto de vista tomado pela câmera ao filmar. Pode ser .frontal, lateral, oblíqua, *plongée*,etc,( VANOYE,2006, p.37)

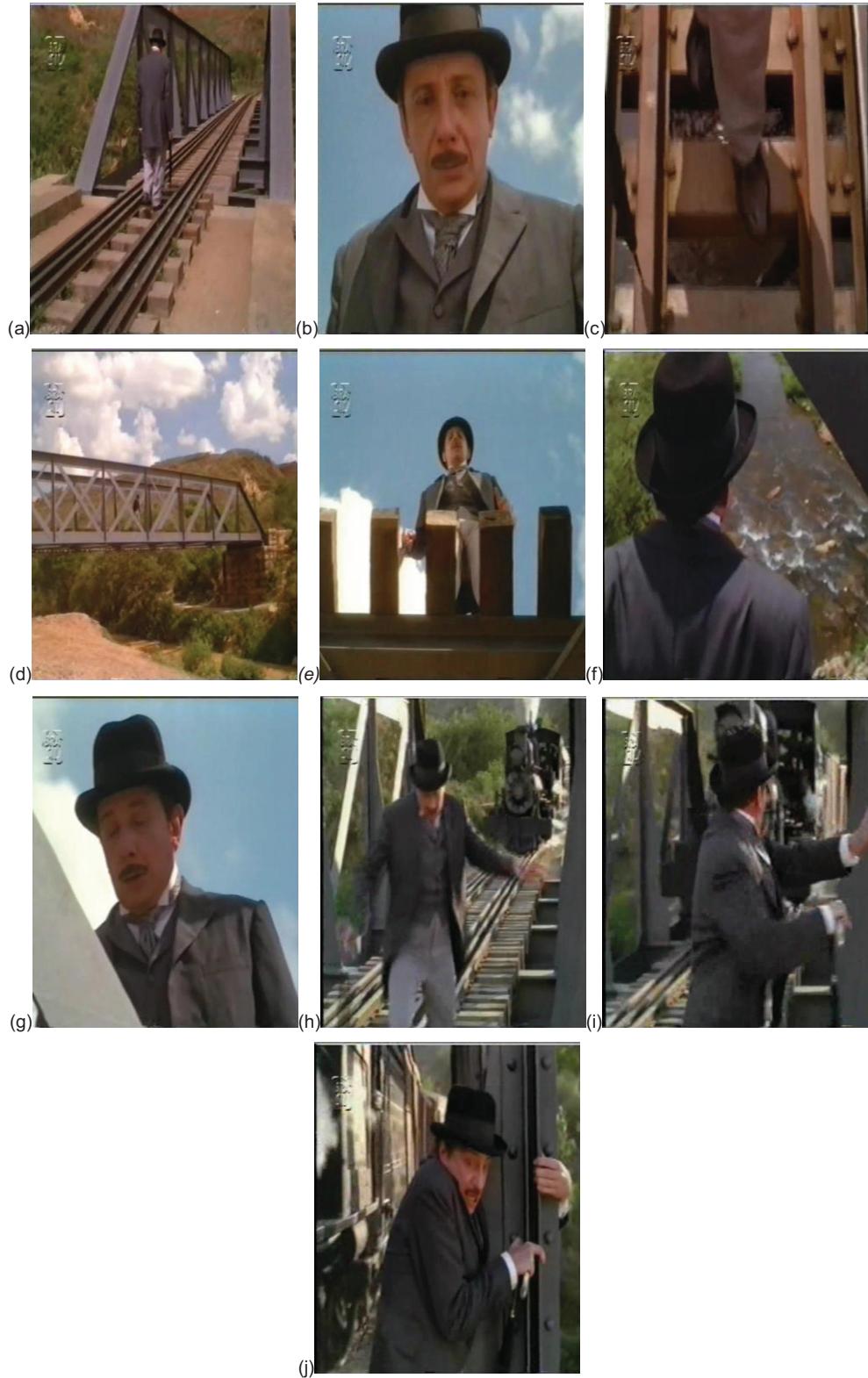


Fig. 28 Seqüência da tentativa de suicídio, cena do trem.

Em seguida Alves é focalizado de baixo para cima, a distância entre ele e o fim da ponte é mínima, temos a sensação de que está exaltado, pronto para pular.

Este tipo de filmagem é chamada de <sup>1</sup>contra *plongée* <sup>(e)</sup>. Na cena seguinte, há uma inversão, agora é um <sup>2</sup>*plongée* <sup>(f)</sup>, Alves é focalizado por cima dos ombros, vemos abaixo um rio, todo o peso do momento trágico está sobre ele.

Novamente seu rosto é focalizado de frente<sup>(g)</sup>, percebemos o medo, ele não tem coragem bastante para seguir em frente.

De repente, a câmera abre em plano médio <sup>(h, i)</sup>, vemos ao fundo uma locomotiva que se aproxima. O restante é filmado em plano americano, em um enquadramento cêntrico <sup>(j)</sup>.

Nesta seqüência é possível observar a intenção de Alves e também sua falta de coragem para seguir adiante com seu plano.

Nesta cena em questão, o ator enfrentou realmente o perigo que vemos na tela, a seqüência não foi filmada com um dublê mas com o próprio Marco Nanini. O diretor comenta como a cena foi feita, quais os riscos, e a satisfação emvê-la concluída:

A seqüência do trem envolveu muitos riscos. Era importante que o espectador percebesse que Alves estava em um momento de extrema fragilidade, considerando a possibilidade de suicidar-se. Deprimido, o sujeito caminha por um trilho erguido sobre um abismo e contempla a idéia de saltar dali- até que, no melhor estilo Eça de Queiroz, uma locomotiva surge de repente e Alves percebe que, afinal de contas, não quer morrer e agarra-se apavorado na estrutura da ponte enquanto os vagões passam a centímetros de distância de seu corpo. Para criarmos a sensação de medo, era importante que o espectador pudesse perceber que o personagem estava mesmo em uma situação – e, como eu queria mostrar o rosto de Nanini para capturar suas expressões, decidi ater-me ao real e usar uma linha de trem, uma locomotiva e uma ponte verdadeira. O problema era convencer o maquinista a acelerar o trem.( VILLAÇA, 2005, p. 359, 360).

Ao vermos a cena, podemos realmente sentir a intensidade do medo que o personagem, e também o ator, sentiu no momento em que a locomotiva passa por

<sup>1</sup> Contra *plongée*: o tema é fotografado de baixo para cima, ficando a objetiva abaixo do nível normal do olhar. (MARTIN, 2007, p.41).

<sup>2</sup>*Plongée* : filmagem de cima para baixo.(MARTIN, 2007, p.41).

ele. Nesta passagem, o ator precisa ter muita confiança em si e nas marcações feitas pelo diretor, nada pode dar errado, Ratton comenta como a cena foi feita:

É claro que já tínhamos feito testes, ensaiado com o trem (não tão rápido) e calculado a distância ideal para posicionarmos a câmera. Mas era impossível não sentir medo- especialmente o Nanini agarrado a uma viga a metros de altura do chão, enquanto um trem em alta velocidade passava ao seu lado, fazendo toda ponte estremecer violentamente. (VILLAÇA, 2005, p. 361).

Sob o viés do olhar da câmera, observamos que, quadro a quadro, ângulo a ângulo, vai desfioando a narrativa filmica diante dos ansiosos espectadores.

Não podemos deixar de comentar a atuação do ator, Marcos Nanini. Através de sua interpretação: sua fisionomia, seus gestos, postura, tudo nele nos transmite a dor, o desespero, o pavor do personagem diante de cada cena vista. Também com a mesma intensidade nos passa a alegria, a satisfação, o orgulho.

Porém, também é preciso ressaltar a perspicácia do diretor ao perceber que algo poderia surgir na cena. Ratton, percebendo a entrega do ator, deixa a cena prosseguir, mesmo esta não estando em total concordância com os ensaios, pois um certo improviso certamente poderia abrilhantar ainda mais o trabalho. Como podemos observar nas cenas seguintes, toda a emoção que o personagem vive no momento, pode ser sentida nas expressões do ator:



Fig. 29 Seqüência da solidão, cena do cabaré.

Assim, Ratton comenta a cena:

Outro longo plano que fizemos representou uma opção corajosa do ponto de vista técnico e narrativo e exigiu do Nanini uma concentração absurda, pois ele teria que se entregar totalmente ao personagem e, assim, manter-se atento à marca estabelecida com a câmera. A cena em questão é aquela em que Alves abraça a prostituta em um cabaré e esta começa a cantar. Tudo tinha que encaixar: a música, o movimento da câmera e a emoção do ator. Enquanto a moça cantava, fazíamos um *travelling* que lentamente aproximava Alves do espectador- mas Marco Nanini, sendo o ator maravilhoso que é, foi além e, pegando todos de surpresa, começou a chorar no colo de sua companheira de cena. Quando finalmente cortamos, eu (como toda a equipe) estava emocionadíssimo e , sem dizer nada, me aproximei de Nanini e o beijei.(VILLAÇA, 2005, p.356.)

Filmes são feitos para contar uma história, narrar. Ao analisarmos fragmentos de um filme, percebemos que a linguagem cinematográfica diz respeito, entre outros aspectos, aos elementos visuais e plásticos, entre eles: enquadramento, planos, cenas, seqüência, angulações e movimento. Por meio desses elementos a composição de um filme vai acontecendo e dando forma a uma nova obra.

## **2.2. Iluminação, cenografia e figurinos: atmosfera**

Ao analisarmos a iluminação, a cenografia, o figurino e a trilha sonora de uma cena, perceberemos qual a atmosfera que este fragmento fílmico quer revelar.

Não se pode falar em atmosfera de um filme como um todo. Isto porque a atmosfera que predomina em uma cena pode não ser a mesma da cena, ou seqüência seguinte.

No filme *Amor & Cia.* onde se alternam drama e comédia, emoções e humor, podemos perceber com clareza a constante mudança de atmosfera.

Se, por um lado, a atmosfera intensifica a correspondência emocional entre a narrativa e o telespectador, por outro lado, será o espaço onde o personagem se

encontra, seu figurino, a música de fundo, o *décor*, juntamente com a atitude do personagem, que irão criá-la naquele determinado momento.

E o espectador sentirá a emoção que o momento propõe, como nos esclarece Seger:

A atmosfera cria nas pessoas uma resposta emocional. ... a atmosfera romântica e nostálgica foi conseguida através da pouca iluminação, mobília em suaves tons de rosa, e música ambiente bem baixa. A atmosfera do local induz à tranqüilidade, mas ao mesmo tempo incentiva a conversa. As escolhas dos delicados tons de rosa e da música suave contribuíram para criar não apenas um estilo vitoriano, mas uma atmosfera vitoriana. (SEGER, 2007, p. 193).

Portanto, Seger deixa clara a necessidade de todo o envolvimento dos elementos filmicos não específicos na composição da atmosfera, que irá criar no espectador a emoção necessária para compreender o processo pelo qual o personagem está passando naquele momento.

Não podemos deixar de observar, porém, as relações que o espectador tem com o mundo, como ele projeta estas cenas em sua mente, de acordo com sua atenção, percepção e realidade, principalmente cenas que não tenham uma mensagem explícita.

Observemos a seqüência seguinte, em que Ludovina parece querer se afogar propositadamente:



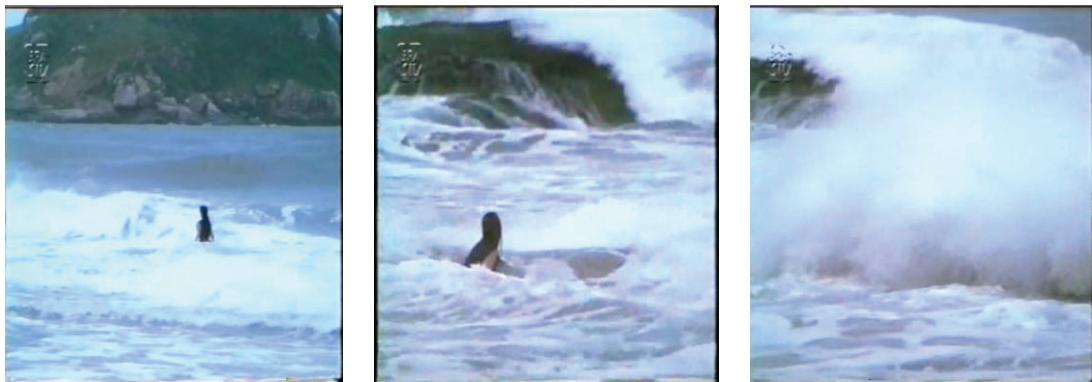


Fig. 30 Seqüência da tentativa de afogamento, cena do mar.

Pela postura, pela forma de encarar o mar, de se deixar levar por ele, a maneira de abandonar a sombrinha na areia, todos estes fatores levam o espectador a perceber a intenção do personagem em não voltar mais. Também a câmera, que se afasta, deixando o personagem cada vez mais distante, sugere isto. Assim, podemos perceber a intenção do personagem, porém não necessariamente compreender o porquê dessa atitude.

Outra maneira de revelar a atmosfera de uma seqüência, é através de elementos sonoros e visuais. A atmosfera filmica está diretamente ligada aos elementos do filme, são perceptíveis ao expectador, estão no foco de seu olhar ou ainda se sua atenção.

Na cena seguinte, percebemos que a iluminação, o mobiliário, o vestuário, são todos elementos que criam a atmosfera dessa seqüência.

Ao observarmos tal seqüência em que o personagem Alves está em casa, à noite, percebemos que ele é dominado pela solidão: a iluminação e a música contracenam com sua tristeza. A luz fraca, quase escuridão, reflete os pensamentos e sentimentos sombrios do personagem, enquanto a música acompanha sua tristeza em um ritmo lento, carregado. O espectador pode sentir a dor que o personagem sente ao olhar para a mobília <sup>(a)</sup>, todo o peso da traição da esposa. Em seguida, Alves ilumina o retrato de Ludovina <sup>(b)</sup>, observa-o cuidadosamente e, incapaz de suportar a visão da esposa, cobre o quadro com o xale preto <sup>(c)</sup> que horas antes ela usava, em um claro sinal de luto <sup>(d)</sup>.



Fig.31 Seqüência da solidão, cena da sala..

Há uma perfeita interação entre a atmosfera interior do personagem e a atmosfera exterior do cenário. Tudo no filme leva o espectador, neste momento, a “abstrair” junto com o personagem a tristeza que o domina, por meio da iluminação, da música e da atitude do personagem. Portanto, a atmosfera da cena passa a exprimir algo abstrato, como a tristeza, tornando-se essencial para a compreensão do filme.

Já na cena subsequente, vemos a luz forte e clara envolver os personagens. Além da luz, também o cenário não tem nada que demonstre a angústia e a incerteza vivida pelos personagens nesse momento. O figurino mostra um pouco a atmosfera que a luz e o cenário encobrem. O xale preto é um indício de que as coisas não estão tão bem, porém a certeza está na atitude, na postura dos personagens.



Fig. 32 cena do quarto.

Nesta cena é a atitude dos personagens que revela a atmosfera do filme. Podemos perceber pelo olhar de Alves, pelo distanciamento dos personagens, separados pela cama impecavelmente arrumada, a tensão do confronto entre marido e mulher.

A iluminação constitui um fator decisivo para a criação da expressividade da imagem (MARTIN, 2007, p.56). Além de expor o cenário, é fundamental para a atmosfera; lançando mão da iluminação e de suas possibilidades expressivas, podem-se criar ambientes românticos, de suspense, fantásticos, entre inúmeras outras possibilidades:

Nas próximas cenas, a iluminação tem forte poder sugestivo, a luz incide sobre o personagem de maneira natural, revelando a fisionomia do ator naquele momento de tanta dor (a).



Fig.33 Cenas do filme *Amor & Cia..*

A iluminação interna cria, juntamente com o cenário, todo o clima do momento. É perceptível, quando o personagem sobe as escadas, que ele deixa a “luz” e caminha em direção à escuridão (b).

Nesta cena, como em outras mais no filme, podemos sentir a magia da luz e da sombra sobre o cenário, de forma a criar a atmosfera que o diretor deseja passar ao espectador naquele momento. Mais uma vez, Martin nos esclarece:

O papel diabólico e misterioso das sombras não estaria fundado na angústia ancestral do homem diante da escuridão? A tela parece devolver à vida todos os mitos milenares da luta do homem contra as trevas e seus mistérios, do eterno confronto entre o bem e o mal. Por outro lado, a preferência dos diretores pelas luzes violentas e as sombras profundas pode ter suas origens no fato de que se encontram assim recriadas na tela as condições e a ambientação do próprio espetáculo cinematográfico: obscuridade, fascinação da luz, universo fechado e protetor, esse clima maravilhoso e infantil que constitui o meio, essencialmente regressivo (isto é, voltado para a interioridade e a contemplação), da hipnose filmica. (MARTIN, 2007, p.60).

Ao longo do filme, podemos observar que o diretor jogou muito bem com a alternância entre luzes e escuridão, criando um espetáculo muito intenso e ao mesmo tempo leve e agradável, misturando a sátira, o dramático e a ironia.

Ainda mais, pelo jogo da iluminação, muitas coisas podem ser antecipadas, basta um olhar mais atento, uma compreensão maior sobre a linguagem filmica e poderemos desvendar ações futuras, ou pelo menos, perceber que alguma coisa está para acontecer.

Já o cenário consiste no conjunto de materiais arquitetônicos ou volumétricos e espaciais que formam o ambiente, o lugar da ação. Podem ser reais, ou seja, existem independentemente do filme, ou construídos para determinada filmagem, em um ambiente fechado ou em um ambiente aberto.

Sua função é descritiva, ele serve para representar um espaço, o ambiente que foi imaginado para determinada cena. Muitas vezes os cenários auxiliam na composição de um personagem, esclarecendo se ele é rico, instruído, intimista, egocêntrico, etc. Muito podemos observar sobre o personagem pelo cenário que o cerca.

Observemos um pouco mais sobre o cenário, a forma como ele se compõe com os outros elementos, criando a atmosfera fílmica:

Nesta primeira cena, podemos ver o cenário externo articulando-se com o sofrimento de Alves; enquanto lê as cartas que encontrou no armário de sua esposa, o personagem vai passando por diversos lugares, entre eles pelo cartaz de propaganda de uma loja que diz: “O luto elegante” (a). A atmosfera no momento era mesmo de luto, o sentimento de Alves era realmente como se acabasse de ficar viúvo, de modo que o cenário compõe-se perfeitamente com os sentimentos do personagem, ainda que o tom satírico que perpassa por todo o filme assume na contradição luto X elegante.



Fig.34 Cenas do filme *Amor & Cia.*

Na outra cena, vemos um cenário pré-existente (b), independente do filme, também exterior. Alves está chegando a sua casa para fazer uma surpresa para a esposa, quando cruza com um casal todo vestido de preto. Podemos entender como um indício de que no futuro, algo não muito bom pode vir a acontecer, criando uma atmosfera de expectativa para as cenas seguintes.

Já no cenário interno, como dos quadros c e d, vemos a riqueza de detalhes de época que participam dos interiores, tanto da casa de Alves como de seu escritório.

Do mesmo modo, nas cenas que ressaltamos a seguir, o requinte de detalhes usados para compor o cenário da casa, em dois momentos bem diferentes na vida do personagem, evidenciando com clareza a turbulência de emoções que o protagonista vive no desenrolar das peripécias dramáticas do enredo: o figurino, os objetos, a organização, a composição do personagem, todos estes aspectos são reveladores.



Fig.35 Cenas do filme *Amor & Cia.*

Nestas cenas, podemos ver dois ambientes totalmente diferentes, ambos interiores e cuidadosamente criados para elas: no primeiro (a), observamos Alves almoçando em sua sala, tem a roupa impecável, a sala também está da mesma maneira. Já no segundo (b), vemos a degradação da casa , do personagem, e, consequentemente, de sua vida.

Verificamos atmosferas totalmente diferentes em um mesmo ambiente, a consequência da ação dramática estampada no cenário e no figurino.

Os figurinos, ligados ao meio de expressão dos filmes, devem destacar as atitudes dos personagens na cena. Nas cenas a seguir, vemos a importância do

figurino na composição do personagem, revelando cada momento que vive na narrativa filmica:



Fig. 36 Cenas do filme *Amor & Cia.*

Podemos notar a radical mudança no visual do personagem<sup>(a)</sup>. Ele passa a “vestir” o momento vivido, não só pelas roupas como também pela aparência física, cujas imagens falam por si só: a roupa desleixada do segundo momento, a barba por fazer, o desarranjo da mesa, a expressão debochada<sup>(b)</sup>.

### **2.3. Metáforas, símbolos e índices:**

Em nossa vida, é comum nos depararmos, a todo momento, com metáforas, símbolos e índices, que estão presentes em todos os lugares, fazendo parte do nosso cotidiano. Na arte não poderia ser diferente, estão presentes tanto na arte literária como na cinematográfica.

Em uma narrativa, funcionam como elementos de antecipação, como indicadores do ponto de vista pelo qual ela deve ser enfocada, do tema que ela pretende tratar, ou qual questão será suscitada.

A simbologia tem papel relevante, segundo Chevalier e Gheerbrant (2007, XII); além dos mitos antigos, temos o surgimento de novos, criando outros símbolos , e os símbolos são o centro da vida imaginária, revelam os segredos do nosso inconsciente.

O símbolo personifica o que ainda está por vir na narrativa ficcional, agindo como mecanismo de antecipação, vinculando-se ao suspense, imaginamos o que vai <sup>1</sup>acontecer. Assim, perceber esses símbolos nos permite compreender melhor as narrativas ficcionais.

Tais recursos simbólicos estão em grande evidência no filme que analisamos, desde o início, as seqüências estão recheadas de metáforas e símbolos. Podemos nos deliciar procurando-os, em cada cena, Cunha comenta:

A cena inicial já apresenta sem rodeios, o cerne da condução simbólica do filme: a tríade. Alves, sua esposa e seu sócio brindam à amizade, aos negócios e ao amor do casal. Na mesa três cálices de vinho e, significativamente, três velas acesas (CUNHA, 2007, p.97).

### **2.3.1. O vermelho**

O vermelho está presente em todos os povos, em cada um com um significado. De acordo com o Dicionário de Símbolos:

Não há povo que não tenha expressado - cada um à sua maneira - essa ambivalência de onde provém todo o poder de fascinação da cor vermelha, que leva em si, intimamente ligados, os dois mais profundos impulsos humanos: ação e paixão, libertação e opressão; isso, as bandeiras vermelhas que tremulam ao vento do nosso tempo o provam! (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p.946).

Na seqüência subsequente, Alves bate a mão na taça de vinho e a derruba (a). A esposa logo diz: “Sinal de mau agouro”; Machado, mais que depressa, cobre com um lenço (b) o vinho derramado sobre a toalha e diz: “vinho derramado sinal de fartura”.

Segundo o citado *Dicionário de Símbolos* (2007, p.956,957,958), muitos são

---

<sup>1</sup>Em teoria da literatura, a esse índice do que está por vir dá-se o nome de prolepsse.

os significados do vinho , entre eles estão “a cólera de Deus”, os “prazeres profanos”, além da noção de que ele contém a “verdade”. Resta saber se tais significados estão contidos nas palavras de Machado ou de Lulu.

O vinho lembra também Épicuro, epicurismo, estoicismo, desprezo pelos males físicos e morais, que nos remete ao significado de viver o momento presente Resignadamente; o *carpe diem* horaciano (Horácio, poeta latino). E é de modo resignado que Alves leva sua vida após a traição.

Machado rapidamente coloca um lenço branco sobre o vinho<sup>(c)</sup>, e, ao final o lenço está todo encharcado de vermelho<sup>(d)</sup> .maculando a toalha branca, numa simbologia evidente de que as coisas não continuarão como antes. A pureza foi maculada, e mesmo que Machado tentasse esconder, ela veio à tona, manchando também o lenço:



Fig. 37- Cenas do filme.

Não podemos negar , as cenas “falam” , a mancha está de volta, não foi possível esconder, da mesma forma que a situação entre eles, que brevemente virá à tona.

Além disso, pela semelhança com o sangue, há um sugestão de tragédia e morte, que termina por não se realizar, justamente porque o tom predominante da

narrativa é satírico. Segundo esta vertente humorística, a tragédia não acontece, o duelo não se realiza por motivos cômicos, evocados pelos amigos

Em outra cena, colocam-se em evidência, numa focalização em detalhe, rosas vermelhas:



Fig.38- As rosas vermelhas

Segundo o Dicionário de Símbolos:

Encontram-se estes dois elementos componentes da cor rosa, o vermelho e o branco, com seu valor simbólico tradicional, em todos os planos, do profano ao sagrado, na diferença atribuída às oferendas de rosas brancas e de rosas vermelhas, assim como na diferença entre as noções de paixão e de pureza...(CHEVALIER;GHEERBRANT, 2007, p.789).

O vermelho e a flor rosa (símbolo da efemeridade da vida), dois importantes elementos simbólicos para a representação do filme. Segundo o citado dicionário: “o vermelho escuro é noturno, fêmea, secreto e, em última análise , centrípeto, representa não a expressão , mas o mistério da vida...alerta, seduz, encoraja, provoca, inquieta.” (Chevalier e Gheerbrant, 2007,p. 944). Neste clima, segue a trajetória dos nossos personagens.

A flor rosa representa:

O amor paradisíaco está comparado por Dante ao centro da rosa: Ao centro de ouro da rosa eterna, que se dilata, de grau em grau, e que exala um perfume de louvor ao sol sempre primaveril[...](CHEVALIER;GHEERBRANT, 2007, p.789).

Seria esse o amor que Ludovina queria despertar ao enviar para o escritório as rosas vermelhas, ou apenas, de forma ingênua alegrar o ambiente de trabalho do marido.

### 2.3.2. O triângulo

Na cena abaixo, vemos Alves carregando maçãs, três maçãs vermelhas. A maçã está ligada a diversas esferas simbólicas: transgressão, pecado, discórdia. Por sua forma esférica representa o mundo, os desejos terrestres, a proibição enunciada, um alerta para o homem sobre a predominância desses desejos, segundo Chevalier e Gheerbrant (2007).



Fig. 39- As maçãs

Além do simbolismo da maçã vemos a simbologia do número “três”, o triângulo. Logo no início do filme aparece um castiçal com três velas, imagem que, considerando a vela como símbolo da vida humana, aponta para os três seres

envolvidos na trama, Alves, Ludovina e Machado. Assim, o “três” representaria o possível triângulo amoroso entre eles.



Fig. 40 - O triângulo amoroso.

O relacionamento entre eles poderia ser graficamente representado pelo triângulo, apontando para a possível traição:

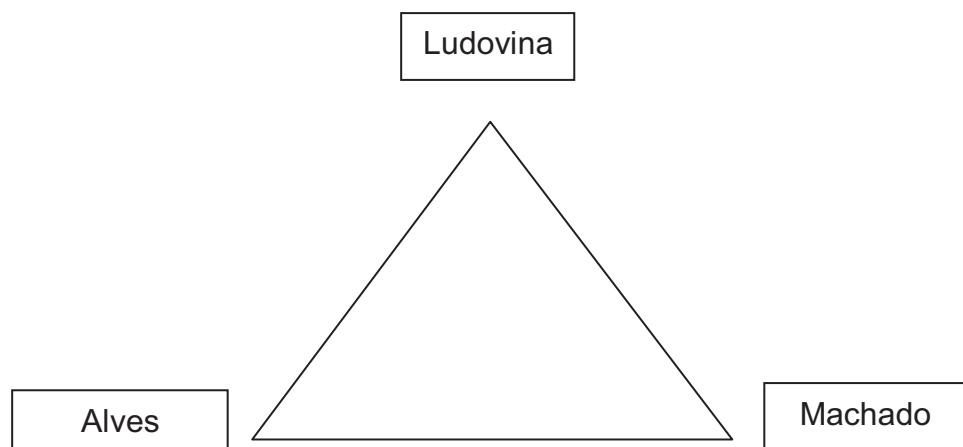


Fig.41- Representação gráfica do suposto triângulo amoroso:Lulu, Alves e Machado.

Não são poucas as cenas em que podemos encontrar um índice sobre o triângulo amoroso. Ao contrário, este índice está em muitos lugares, basta um olhar

mais atento. Na cena abaixo, Lulu é representada pelas rosas que enviou ao escritório para alegrar o ambiente:



Fig.42-O triângulo amoroso.

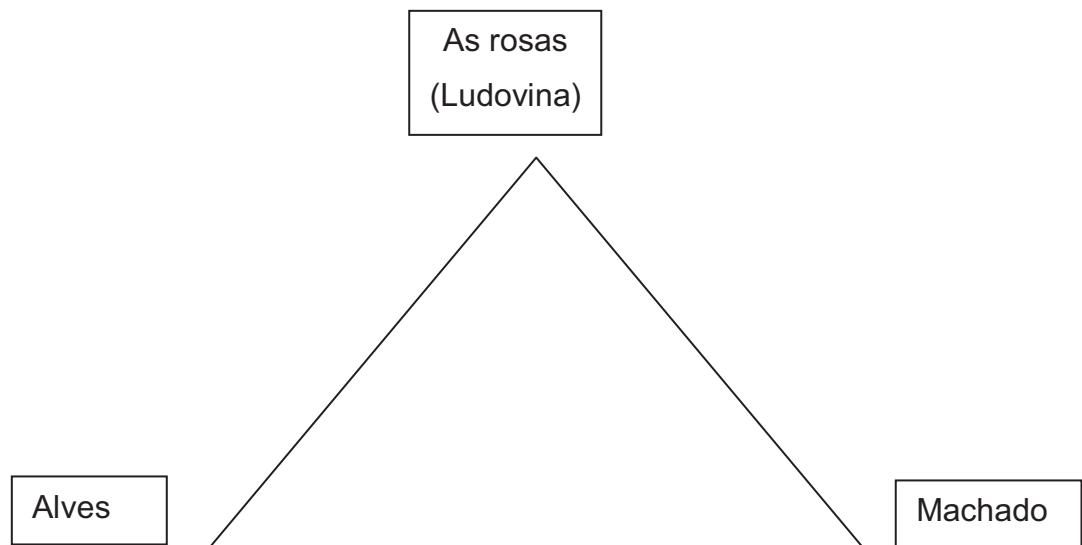


Fig.43- Representação gráfica do suposto triângulo amoroso:  
as rosas (Lulu), Machado e Alves.

Na cena subsequente, Alves derruba as maçãs que ao cair, acabam formando um triângulo, reforçando mais uma vez simbologia do triângulo:



Fig. 44- O triângulo das maçãs.

Mais uma vez, podemos recorrer ao Dicionário de Símbolos, que nos dará uma outra visão da maçã:

A maçã é simbolicamente utilizada em diversos sentidos aparentemente distintos, mas que mais ou menos se aproximam: é o caso do pomo da Discórdia, atribuído pelo herói Páris; dos pomos de ouro do Jardim das Hespérides, que são frutos de imortalidade; da maçã consumida por Adão e Eva: da maçã do Cântico dos Cânticos que representa, ensina Orígenes, a fecundidade do Verbo divino, seu sabor e seu odor. Trata-se, portanto, em todas as circunstâncias, de um meio de conhecimento, mas que ora é fruto da Árvore da Vida, ora da Árvore do conhecimento do bem e do mal: conhecimento unificador, que confere a imortalidade , ou conhecimento desagregador, que provoca a queda. (CHEVALIER; GHEERBRANT; 2007,p. 572).

Também Cunha nos esclarece um pouco mais sobre a maçã:

Ela é discórdia, pois corresponde ao desentendimento do casal e dos sócios; é pecado, porque a infidelidade conjugal é luxúria , além do mais, provoca a queda, uma vez que Alves , depois de cair literalmente de quatro para apanhar as frutas, será arremessado ao fundo do poço.(CUNHA, 2007,p.100).

Em outra cena, Ludovina observa algumas crianças brincando na areia. Podemos claramente constatar a tríade, desta vez representada pelas crianças, conforme nos revela a figura subsequente:



Fig 45- A tríade formada pelas crianças

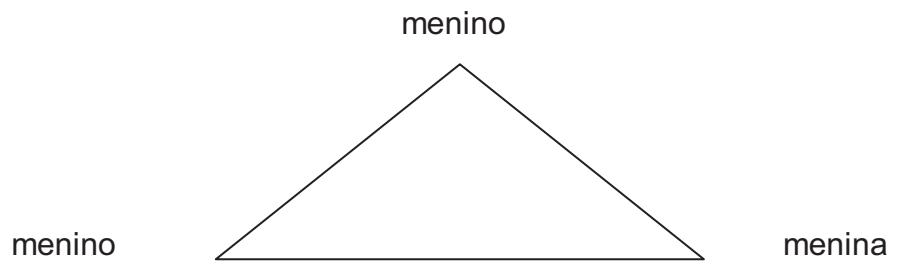


Fig. 46- Esquema na tríade das crianças.

### 2.3.3 Os índices de caos e outros

Além do triângulo, também encontramos outros índices, como nas imagens abaixo:



Fig.47-O xale preto cobrindo o retrato de Lulu.

Nessa sequência, Alves ilumina o quadro<sup>(a)</sup>, o castiçal que antes estava aceso, agora está apagado, num claro sinal de rompimento. Alves cobre o retrato de Ludovina com um xale<sup>(b)</sup>, que há pouco ela usava, num ato de luto. O personagem sentia-se em luto, pois, naquele momento, sua esposa havia morrido para ele.

Outro índice pode ser visto na cena seguinte: o relógio da sala, sempre funcionando pelas mãos diligentes de Lulu, que servia como referência para Alves acertar seu relógio pessoal, agora estava parado; Alves não sabia como fazê-lo voltar a funcionar. Em correspondência metafórica, assim como sua vida, o relógio também parou.



Fig. 48-O relógio parado.

Nesta outra cena, Alves está no quarto, pensando em como irá se vingar do traidor. Abre uma gaveta, pega dois dados e joga; sua sorte está lançada. Aparecem os números dois e três; para ele, um aviso de que dos três, somente dois ficarão vivos, Ludovina e um deles.



Fig. 49- Os dados, a sorte está lançada.

Também o presente que Alves compra para Ludovina, uma pulseira de ouro em formato de uma cobra mordendo o próprio rabo, é pleno de sugestões: de um lado, representando um círculo contínuo, alude ao mito do eterno retorno, o que pode ser um índice do final feliz, a volta dos bons momentos; por outro lado, não esqueçamos que a serpente, desde Adão e Eva, é símbolo da tentação para o pecado, da incitação para a traição, consistindo num índice da situação que Alves, logo em seguida, enfrentará em casa:



Fig. 50- A pulseira

Na sequência em que Alves vai ao encontro dos padrinhos do duelo, há uma passagem muito rápida, porém muito significativa: Alves pára diante do dossel da cama de Medeiros e, se observarmos atentamente, poderemos notar que o adorno forma um desenho de chifres sobre sua cabeça:



Fig 51- Alves em frente ao dossel.

A cortina emoldurando com cornos a cabeça de Alves, lembrando a palavra “corno” da linguagem chula que, em nossa cultura, designa o homem enganado pela esposa. Assim, esta cena está em perfeita harmonia com a atmosfera do momento vivido por Alves.

Outra cena , simbólica e satírica, está ligada à comida. Ao ver Medeiros cortar a carne mal passada do jantar<sup>(a)</sup>, não consegue deixar de associá-la ao fato de que, no dia seguinte pode ser a sua carne que estará sangrando após o duelo com Machado. O forte movimento de repulsa de sua expressão e gestos, denuncia claramente a imagem que o domina seu pensamento <sup>(b)</sup>:



Fig. 52- Alves corta a carne mal passada.

Não podemos deixar de falar sobre os índices de caos, índices que mostram a degradação do personagem: antes um homem altivo, cheio de poder, que andava e agia com imponência, bem cuidado e bem vestido, depois da suposta traição, vai rapidamente degradando-se fisicamente, abandonando os negócios, perdendo o domínio da própria vida. Nas cenas seguintes podemos observar o quanto o personagem se degradou após a partida da esposa. Ele perdeu o interesse em cuidar até mesmo da aparência<sup>(a)</sup>, vivendo num total desleixo pessoal <sup>(b)</sup>.

As companhias mudaram <sup>(c)</sup>: vemos Alves numa ceia com o boêmio Medeiros e prostitutas. Sua casa imergiu em um caos total, perdeu o respeito das criadas: no

último quadro, podemos notar uma barata passeando em cima do prato<sup>(d)</sup>, com restos de comida, possivelmente do dia anterior.



Fig. 53- índices do caos

A retomada da vida anterior também vem acompanhada por atitudes simbólicas: Nas cenas subsequentes, Alves toma um banho, faz a barba <sup>(a)</sup> e veste-se de forma adequada. Em seguida, tira o xale que cobria o retrato de Ludovina<sup>(b)</sup>:

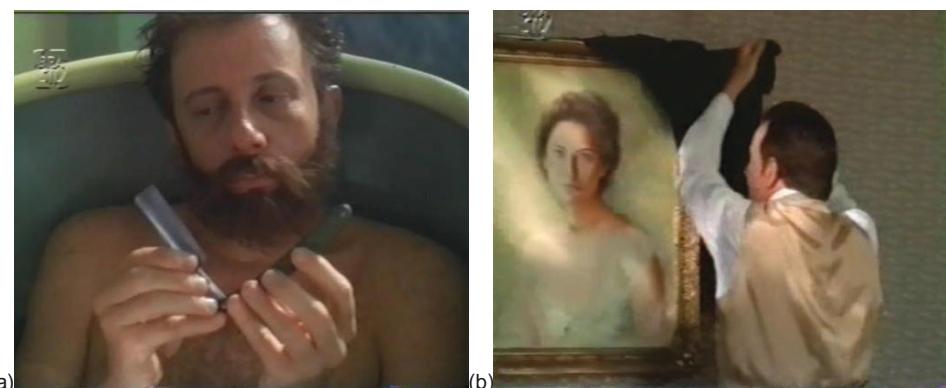




Fig. 54- A volta à vida.

O relógio de sua casa volta a funcionar<sup>(c)</sup>, Lulu está de volta e com ela a vida<sup>(d)</sup>.

Nas cenas finais, os três personagens voltam a se reunir, mas agora Lulu não está mais entre os dois: Alves está no meio, separando os supostos traidores. Domina a cena o som do sino, símbolo de união, de celebração, anunciando o novo, representado pelo batismo do filho de Alves e Ludovina:



Fig.55- Triângulo final:Alves ao centro.

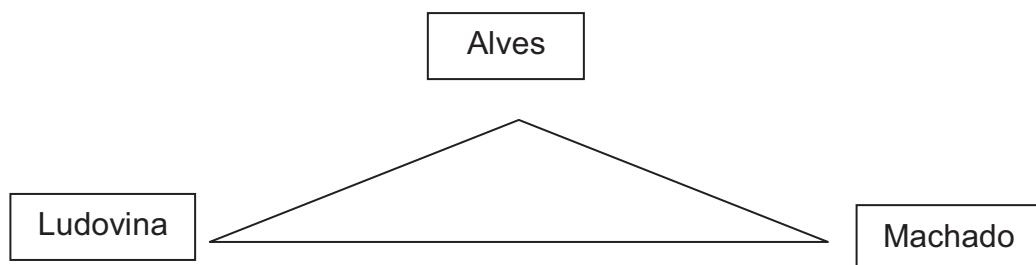


Fig.56- Esquema do triângulo final.

Assim, com este novo esquema, retoma-se o equilíbrio inicial, com o retorno do amor e da amizade, com a volta da felicidade e do entendimento que marcava a relação das personagens. A cena final confirma o espírito satírico que direciona tanto a narrativa de Eça como o filme de Ratton, numa clara sugestão de que o filho tanto pode ser de Alves como de Machado, podendo finalizar com as irônicas e jocosas palavras que intitulam uma comédia de Shakespeare: *All's well that's ends well*<sup>1</sup>.

## 2.4 Trilha sonora

Imaginar um filme sem som, sem diálogos, sem ruídos, sem música é algo para nós praticamente anacrônico, a não ser como uma curiosidade dos primórdios do cinema.

Muitas foram as modificações desde que o cinema surgiu. Entre elas está o som, que passou a fazer parte do filme somente a partir de 1926 (Martin, 2007:p.108). Com o som, muitas mudanças surgiram na estrutura narrativa, trazendo a necessidade de profissionais para atuar nessa nova fase cinematográfica.

E da mesma forma que para nós é difícil imaginar um filme sem som, há registro de um espectador das primeiras sessões dos irmãos Lumiére, em que ele comenta, no ano de 1896, o estranho silêncio vindo das telas.:

Tudo se desenvolve sem que ouçamos o ranger das rodas, o barulho dos passos ou qualquer palavra. Nenhum som, nenhuma só nota de sinfonia complexa que acompanha sempre o movimento da multidão. Sem barulho, a folhagem cinzenta é balançada pelo vento e as silhuetas das pessoas condenadas a um perpétuo silêncio. Seus movimentos são plenos de energia vital e tão rápidos que mal são percebidos, mas seus sorrisos nada têm de vibrante. Ver-se-ão seus músculos faciais contraírem, mas não se ouve seu riso. (COSTA, 2007; p.10).

---

<sup>1</sup> Tradução nossa: Tudo está bem se acaba bem.

Os realizadores dos filmes na época do cinema mudo precisavam utilizar diferentes artifícios para que o espectador compreendesse o que desejavam transmitir. A falta de som, de diálogo, deixava um espaço difícil de ser preenchido, conforme esclarece Martin:

Amputada de uma dimensão essencial, a imagem muda precisava fazer-se duplamente significativa. A montagem assumia então um papel considerável na linguagem filmica, pois era-se obrigado a intercalar constantemente no enredo *explicativos* destinados a fornecer ao espectador o motivo daquilo que seus olhos viam. Se, por exemplo, o diretor desejava mostrar os operários deixando a fábrica no fim da jornada de trabalho, via-se na obrigação de intercalar na cena um primeiro plano da sirene da fábrica soltando vapor. Ou então, se quisesse fazer “ouvir” um pianista tocando Debussy, devia introduzir o plano de uma folhagem ou de águas tranqüilas. A imagem tinha então que assumir sozinha uma pesada tarefa explicativa além de sua significação própria: intercalação de planos ou montagem rápida destinadas a sugerir uma impressão sonora. (MARTIN, 2007; p.113).

Portanto o som, mesmo naquela época, era de fundamental importância. O silêncio só tem sentido relacionado ao som; somente na pausa do som é que conseguimos perceber e compreender o silêncio. De outra forma, ele não faz sentido, deixa um vazio a ser preenchido.

As músicas já faziam parte do cinema, mesmo na fase do cinema “mudo”, quando os filmes traziam uma trilha sonora como acompanhamento.

Mas não era “música de filme, no sentido exato da palavra, pois o princípio de correspondência rigorosa entre imagem e som ainda não era realizado tecnicamente, nem reconhecido esteticamente”, conforme esclarece Martin (2007; p.120). A música, nessa época, era produzida por um pianista ou uma orquestra, que ficava na sala de projeção, e deveria seguir as imagens, através de partituras ou somente de descrições de como se deveria fazer em determinada cena.

Com a introdução do som no cinema, a música ganha alma, ela passa a fazer parte da representação, ao lado do personagem. Compõe com ele o momento sentimental vivido. A música que é escrita especificamente para um filme, servirá para acompanhar um personagem, para descrever um lugar, ilustrar uma cena, uma seqüência; enfim, a música tem o poder de mexer com os sentimentos dos

espectadores, torna-se parte do filme de forma unívoca, auxiliando-o em sua narrativa.

Mais ainda, ela pode substituir sons reais, realçar a importância dramática do momento, dar suporte psicológico ao personagem, a fim de fornecer ao espectador o fator necessário para a compreensão da cena, para obter o melhor da imagem. Parafraseando Rubens Ewald Filho (BERCHMANS, 2006; p.12),, uma boa trilha sonora passa o clima do filme, e isso pode ser expressado através de uma única canção.

A importância da trilha sonora ao lado de todos os outros elementos de um filme pode ser esclarecida de acordo com Berchmans:

A música de cinema carrega em si um mistério e um poder difíceis de descrever. Talvez seja o elemento do cinema mais complexo de se avaliar. É impalpável. É invisível. É abstrato. É pura emoção. E a musica muitas vezes passa despercebida. Mas basta retirá-la de um filme para se notar a sua real significância (BERCHMANS, 2006; p.15,16).

Ao compor uma música para um determinado filme, o compositor trabalha ao lado do diretor e do roteirista. Ele irá compor em função das imagens, motivo pelo qual, na maioria das vezes, a música é composta por último, quando o filme já está na fase final de edição. Só então o músico irá, de acordo com as instruções do diretor, que engloba o estilo, o clima, o objetivo, entre outras coisas, compor a música.

Sobre esse processo, cedamos a palavra a Berchmans:

Durante o processo de composição da música original de um filme, há um momento em que a música é apresentada ao diretor antes de ser gravada...Assim o diretor ouve a composição, sugere modificações, orienta e argumenta seus pontos de vista até que se chegue a um acordo do que se espera do score<sup>1</sup>. Nem sempre esse processo é simples e rápido. Normalmente em relacionamentos longos entre diretor e compositor, essa fase tende a ser mais fácil, já

---

<sup>1</sup>score (do inglês), a tradução literal é “partitura”, porém seu significado no texto cinematográfico é “musica original do filme”. Berchmans, 2006.

que ambos já conhecem bem as habilidades artísticas um do outro (BERCHMANS, 2006; p.167).

Depreendemos, pois, o quanto é importante o entrosamento entre diretor e compositor, para que a música possa sair de forma desejada.

Para analisar a música do filme *Amor & Cia* desde sua criação, a começar pela escolha do compositor, recorremos às palavras do diretor:

Esta complexidade no tom de *Amor & Cia*. deveria, claro, ser refletida em sua trilha e, para desempenhar esta tarefa, convidei o Tavinho Moura, cujas experiências com Carlos Alberto Prates Pereira em *Perdida* (1976), *Cabaret Mineiro* (1980) e *Noites do Sertão* (que produzi em 1984) haviam me convencido de seu imenso talento, não apenas como músico, mas como compositor de cinema (VILLAÇA, 2005;p.354).

Observamos que o diretor Helvécio Ratton já tinha um envolvimento com o compositor Tavinho Moura de outros trabalhos, e também que ele o escolheu pela capacidade como compositor de obras cinematográficas; isto certamente foi fundamental.

A escolha não podia ter sido mais acertada, a música complementa, engrandece o filme. Mais uma vez é o próprio diretor quem comenta este fato:

Como eu já esperava ele não me desapontou. Sua trilha era incrivelmente densa, indo do humor ao drama, passando pela opereta. E, para gravar os temas, Tavinho mostrou uma pequena orquestra de câmara especialmente para o filme, usando os instrumentos para pontuar a ação (como na cena em que Alves segue Ludovina)... Na cena do duelo, sugeri que Tavinho adotasse um estilo meio Piazzolla, pois, como aquilo era apenas um sonho do Alves, nada seria melhor para se refletir neste fato do que o tango, que combina tragédia e farsa de maneira inigualável. Porém somente um compositor com recursos é capaz de lidar com todas estas possibilidades- e Tavinho Moura é um dos melhores (VILLAÇA, 2005; p.354).

A música em questão tem o mesmo nome do filme *Amor & Cia* e faz parte do CD *Cruzada*, lançado no ano de 2001, pela Lapa disco.

Também compõe a trilha sonora um Lundu, “ Isto é Bom”, de Xisto de Paula Bahia (Salvador-BA, 5 de setembro de 1841 - Caxambu - MG, 30 de outubro de 1894), considerado como um dos pioneiros da música popular brasileira; também no teatro foi personalidade marcante. O lundu foi adaptado para a cena em que Alves vai até um cabaré, para espantar a solidão. Durante a cena, ao fundo, ouve-se a canção de Xisto Bahia, cujo tom é de nostalgia, de saudade do passado.

Outra música, esta cantada pela personagem Ludovina, “Tão Longe de mim distante”, de Carlos Gomes, que também pontua o sentimento dos personagens no decorrer do filme. Na abertura do filme, Ludovina canta a primeira parte desta música ao piano:

“Tão longe, de mim distante,  
onde irá, onde irá teu pensamento.

Tão longe, de mim distante,  
Onde irá, onde irá teu pensamento. Se esqueceste,  
Se esqueceste,  
Se esqueceste o juramento  
Quem sabe se és constante?!  
S'inda é meu teu pensamento  
Minh'alma toda devora  
Da saudade, da saudade agro tormento.”

A segunda parte, Ludovina canta no único *flash back* do filme , quando Alves está no Cabaré e começa a lembrar-se da esposa cantando. Ela canta a segunda estrofe, que está perfeitamente em harmonia com a atmosfera da cena, cuja função evocativa é o saudosismo:

“Quisera saber agora  
Se esqueceste,  
Se esqueceste,  
Se esqueceste o juramento  
Quem sabe se és constante?!  
S'inda é meu teu pensamento  
Minh'alma toda devora  
Da saudade, da saudade agro tormento.  
Vivendo de ti ausente,  
Ai meu Deus,  
Ai meu Deus, que amargo pranto!  
Suspiros, angústia e dores  
São as vozes, são as vozes do meu canto

Quem sabe Pomba inocente  
Se também te corre o pranto  
Minh'alma cheia d'amores  
Te entreguei já neste canto."

Ao final, os personagens Alves (Nanini) e Ludovina (Pillar) cantam em dueto a canção, dando ainda mais emoção à interpretação.

A música do filme, *Amor & Cia* foi ajustada às ações do personagem Alves. Cada passo que o personagem dá é envolvido pela música; ela acompanha a atmosfera do momento: hora apressada e alegre, hora devagar e melancólica, sempre seguindo o estado emocional do personagem.

Podemos enfim concluir com as palavras de Costa e Robalinho (2007; p.21): o som “convida os espectadores a ouvirem os filmes além de vê-los, e assim descobrir em sua metade sonora aspectos que só fazem enriquecer seus modos de contar história”.

As escolhas, no caso do filme *Amor & Cia* foram realmente muito especiais, tanto a instrumental, quanto as outras musicas que compõem a trilha do filme, que apesar de não terem sido compostas para o mesmo, só fizeram enriquecer ainda mais a narrativa fílmica.

### **3 NOVELA E FILME: APROXIMAÇÕES E DIVERGÊNCIAS**

Uma prática comum nos dias de hoje, a adaptação de obras literárias para o cinema, a cada dia ocupa mais espaço na produção filmica e nas salas de projeção. Há um entrelaçamento entre filme e obra literária, o que acaba por valorizar as obras filmicas e difundir as literárias, que em nossa cultura ainda necessitam de muita divulgação.

A adaptação feita por Ratton manteve a época, século XIX, porém o espaço da narrativa é modificado: de Lisboa, Portugal, para o Brasil, São João Del Rey, em Minas Gerais.. O tom de crítica, humor e ironia que caracterizam o estilo das obras de Eça de Queiroz, é mantido na obra filmica.

Sob o viés das peripécias do personagem Alves, traçaremos um paralelo entre obra original e obra filmica, ou seja, novela e filme.

#### **3.1. Um paralelo entre as obras por meio do personagem Alves.**

A narração de Eça em *Alves & Cia.* é envolvente, dinâmica, o leitor encontra uma história que o surpreende. Muito mais sutil, aborda temas sociais sem tragédias, ao contrário, com muitas pitadas de humor e ironia.

Já a construção da narrativa filmica por Ratton, transformou e amplificou algumas características da obra original para as telas. Cunha esclarece:

Se em *Alves & Cia.*, Eça utilizou-se dos recursos discursivos para com ardil, induzir o leitor – como foi induzido o protagonista- à desconstrução da idéia de adultério, em *Amor & Cia*, Ratton pontilhou de símbolos as cenas do filme, justamente para realçar a idéia de solidez do triângulo, dando indícios de que o adultério de fato existiu e, quiçá, ainda tivesse voltado a se estabelecer. É certo que os símbolos, como se verá, também aparecem na narrativa literária, no entanto, com outro propósito e com muito menos intensidade do que no filme (CUNHA, 2007; p.96).

A obra literária, logo no início, revela-nos um personagem sério, responsável, prático, porém acomodado, como o pai: "Ele, Godofredo, fora sempre de natureza indolente, como o pai, que, por gosto, se fazia transportar duma sala para outra numa cadeira de rodas (QUEIROZ; 1952 p.22)".

Da mãe recebeu o nome, a influência para estudar no colégio dos jesuítas, também herdou o gosto pelo teatro, pela literatura: dramalhões e incidentes violentos.

Alves sempre foi moralmente correto, consta que, nem mesmo antes do casamento, teve um romance ou uma ligação amorosa qualquer.

Atencioso com a esposa Ludovina, provedor generoso, cuidando da casa como "um pássaro cuida do ninho", podia ser considerado um homem de respeito, honrado, preocupado com a opinião dos outros.

Na trama cinematográfica, nas primeiras cenas, o personagem aparece como um homem imponente, altivo, enérgico nos negócios e com os empregados.



Fig.57 Alves dando ordens aos empregados.

Se tomarmos esta cena por base, imaginaremos um personagem seguro, dotado de uma personalidade forte, dominante, que sabe impor sua vontade, sem se importar com opiniões alheias.

No trabalho, representava a solidez, a responsabilidade, cabendo ao sócio Machado o progresso, a ousadia.

Alves não podia deixar de confessar que se na firma ele representava a boa conduta, a honestidade doméstica, a vida regular, a seriedade de costumes, Machado representava a finura comercial, a energia, a decisão, as largas idéias, o faro do negócio (QUEIROZ; 1952 p. 22).

Aos 37 anos, tinha uma vida confortável, uma bela esposa, boa situação financeira, posição social de destaque, uma firma próspera e um sócio que o completava no trabalho.

Na vida pessoal, articulada pela esposa Ludovina, uma bela mulher, tudo corria na mais perfeita ordem.

[...] era um homem prático, vendo a vida pelo seu lado material e sério. Ficara-lhe, contudo na alma um fundo de sentimentalismo romântico, que não queria morrer; assim gostava de teatro, de dramalhões, de incidentes violentos. Lia muitos romances, as grandes ações, as grandes paixões exaltavam-no, e sentia por vezes capaz dum heroísmo ou duma tragédia. Mas tudo isto era vago, quase inconsciente, movendo surdamente no fundo do coração [...] (QUEIROZ, 1952, p.24).

Alves admirava no sócio Machado “as belas maneiras e certos requintes de elegância” (1952;p. 23), e mais, tinha certo interesse pela vida pouco regrada que o sócio levava, as noites com amantes em lugares que ele, Alves, jamais pisara.

[...] se as paixões românticas o interessavam, decerto não pensara nunca em lhe provar o mel ou as amarguras! Não, ele era um homem casto, amava a sua Lulu; somente gostava de as ver no teatro ou nos livros. E agora o romance que ele sentia ali, ao seu lado, no seu escritório, interessava-o. Era como se os fardos, a papelada, se espiritualizassem com aquele vago perfume de aventura que emanava do Machado... (QUEIROZ; 1952 p.25).

Alves, apesar de ser honesto e valorizar os bons costumes, não deixava de apreciar os romances secretos de seu sócio, muitos deles, decerto, com mulheres casadas; isto, no entanto, não lhe trazia nenhum incômodo.

Percebe-se uma certa hipocrisia nas atitudes do tão “correto” Alves, que pode facilmente aceitar os romances secretos de seu sócio, que fatalmente envolviam amores adúlteros, e não achar nada de mais nessa atitude, pelo contrário, até se interessava bastante em saber como andavam os romances.

Estes comportamentos e atitudes dos personagens evidenciam-se também na obra filmica. Assim, Alves representa a maneira dissimulada com que a sociedade da época fechava os olhos para as atitudes poucos louváveis, como a traição, que de certa forma era aceita, e até mesmo incentivada e admirada.



Fig. 58 Alves e Machado no escritório.

Na obra filmica, temos mais indícios de sua personalidade. Alves pega um folhetim que mantém escondido embaixo dos papéis, com o eloquente título “A louca de amor”, revelando um gosto e interesse de cunho bem sentimental, contrariando a sua aparência de superior altivez.

Alves certamente esconde uma faceta de sua personalidade que pode não ser assim tão segura quanto nos sugere no início, visto a necessidade que sente em esconder o folhetim e, portanto, não revelar um lado seu do qual parece se envergonhar <sup>(a)</sup>.



Fig. 59 Seqüência em que Alves pega o folhetim escondido.

Este gosto pelos enredos amorosos, explica o fascínio que sente pela vida aventureira do sócio.

Sobre a cumplicidade dos sócios, observamos que na obra filmica ela é, de certa forma, mais evidente. Assim, diferentemente da obra literária, em que a firma tem apenas o nome de “Alves”, no filme ela passa a chamar-se “Alves & Machado”, demonstrando um envolvimento maior entre os sócios.

Podemos notar, nas cenas e seqüências analisadas até aqui, que o filme segue a linha da obra original. No entanto, diversamente da obra original, a narrativa filmica inicia-se com um prólogo, em que o diretor revela muita coisa que está por vir.

Observamos que o triângulo amoroso está formado logo nas cenas iniciais, com uma seqüência em que Alves e Machado (a) observam Ludovina ao piano (b,c):



Fig.60 Alves e Machado ouvem Lulu ao piano.

É possível notar que os dois personagens sentem-se envaidecidos, como se Ludovina cantasse para cada um, em particular.

Este começo, esclarece-nos Cunha (2007; p.96), “já apresenta, sem rodeios, o cerne da condução simbólica do filme: a tríade Alves, sua esposa e seu sócio brindam à amizade, aos negócios e ao amor do casal.”



Fig. 61 O triângulo: Alves , Ludovina e Machado

O conflito também já se estabelece logo no início da narrativa: Alves, ao lembrar-se do aniversário de casamento, parte em busca de um presente para sua esposa. Em seguida segue para casa, quando a encontrará em atitude suspeita com o amigo. Mais uma vez Cunha nos revela:

[...] o percurso de Alves da loja até sua casa, durante o qual apalpa seguida e ansiosamente o presente comprado, é de extrema importância no desenvolvimento das duas narrativas – a literária e a cinematográfica-, pois configura a preparação do conflito. O flagrante é inevitável. Alves, ao chegar a casa, pé ante pé , tem a inesperada visão: Machado e sua adorável Lulu trocando carícias no sofá da sala. O sócio foge como um menino traquinhas. A cena pérvida instaura o choque , ou seja, a ruptura da trindade.(CUNHA, 2007; p.99)

Alves transforma-se agora, de espectador dos “negociozitos” de Machado, a vítima deles. O que era motivo de risinhos escondidos torna-se a desgraça de sua vida.

Ratton prossegue a obra e transpõe rigorosamente para o filme um trecho do livro, quando Alves negocia com Neto, pai de Ludovina, qual será o destino da filha. Podemos notar nesse trecho, que Alves acaba sendo extorquido pelo próprio sogro que, para cuidar da filha e, assim, zelar pela “honra” do genro e de sua firma, pede a Alves que pague uma pensão. Frágil, sem atitude, ele cede a todas as chantagens.

Mais uma vez Ratton acerta, como bem analisa Cunha:

[...] ao “aproveitar-se de Eça, acerta mais ainda ao criar novas situações, que dinamizam e enriquecem a linguagem do filme. Uma delas é a cena do sonho, toda filtrada por um tom azul, a qual [...] confirma a idéia do duelo que passava pela cabeça de Alves (CUNHA, 2007; p,103).

Podemos observar a seqüência mencionada por Cunha, revelando-se a forma criativa com que o diretor utilizou as possibilidades filmicas para retratar o sonho , ou melhor , o pesadelo que Alves teve ao pensar no duelo com Machado:





Fig.62 O sonho de Alves

O tom de azul dá uma dimensão diferente às cenas, como se fosse uma película que as envolvesse:

Também aqui podemos observar a forte presença do triângulo, que permeia toda a obra cinematográfica: Alves, Ludovina e Machado.

No filme, a gravidez de Ludovina é evidente, diferentemente do livro: quando está com seu pai na praia, tenta afogar-se e, quando questionada sobre o porquê, coloca a mão sobre o ventre e diz apenas que gostaria de sumir. Seu pai então percebe a gravidez e pergunta quem é o pai, ao que Ludovina responde categoricamente que o filho é de Alves. Porém Neto, quando ela se afasta, diz: "Ele não vai acreditar nisso". Sobre este episódio, Cunha comenta:

Nesta altura é que o filme desvencilha-se do livro, uma vez que não há referência alguma no texto literário sobre à gravidez de Ludovina. Mas tudo isso tem sua razão de ser. A narrativa verbal de Queiroz vai induzir o protagonista à desconstrução do adultério, estabelecendo um jogo bem urdido, onde a perspicácia do autor provoca uma ambigüidade que não deixa outra saída para o leitor a não ser a da própria dúvida: terá havido ou não adultério? Na narrativa visual Ratton, da mesma forma que no texto literário, existe o intuito do desmantelamento da situação adúltera, só que o

espectador atento poderá encontrar, na entrelínhas imagéticas, a resposta- o que o livro não permite (CUNHA, 2007;p.105).

Outro pormenor que, apesar dos significados serem basicamente os mesmos, difere de uma obra para outra no objeto utilizado, são as cenas com o relógio e o candeeiro.

Na obra literária, desde que Ludovina se foi ninguém consegue acender o candeeiro, objeto que tem como significado simbólico a luz da vida de Alves. Já na obra filmica, o que não funciona é o relógio, parado desde que ela se foi, simbolizando, do mesmo modo que o candeeiro no livro, a vida de Alves que parou.

Portanto, tanto na obra literária como na filmica, Ludovina era para Alves a luz e a razão de sua vida.

Na continuação do enredo, Alves, vendo esgotadas todas as possibilidades de enfrentar o traidor, procura os amigos Medeiros e Carvalho na esperança de que eles o ajudem a, finalmente, lavar sua honra. No entanto, o que ocorre é que, por meio dos argumentos desses amigos, os fatos são desconstruídos.

Eles acabam convencendo-o de que as cartas encontradas eram, na verdade, referências a passagens de romances, ou seja, a falta do que fazer da mulher, que a leva à ociosidade e, consequentemente, aos maus pensamentos e à excessiva sentimentalidade. Vemos aqui o diretor a manter a ideologia machista que perpassa a obra de Eça, pois o escritor dizia que as novelas românticas induziam as mulheres ociosas ao adultério.

O tempo passa, Alves aparece agora em uma total decadência, tanto física como moral. Sua vida segue mergulhada no caos, a própria imagem e a postura do personagem mostram a reviravolta sofrida em sua trajetória. O filme ressalta esse abandono de forma muito mais contundente, na obra literária ela apresenta-se de forma mais branda.

Na figura subseqüente, vemos Alves e Medeiros, num cabaré, acompanhados por prostitutas, nesta cena, Alves, bêbado, é a própria imagem do abandono, da pessoa que perdeu o rumo e a motivação de viver. É uma dor que não abranda, ao contrário, quanto mais o tempo passa, mais sua solidão aumenta:



Fig. 63. Alves num cabaré.

A necessidade de ter sua esposa de volta, faz o personagem agir de forma contrária a todas as atitudes que se esperava de um marido traído, tanto na sociedade portuguesa como na mineira do século XIX.

Assim, também no filme, a carnavalização está presente e, ao final, podemos olhar o personagem de ângulos diferentes, julgá-lo um apaixonado, um tolo ou mesmo uma pessoa muito esperta que coloca a situação social acima de tudo.

Assim confirmando, o que Eça propôs, também Ratton passa a mensagem de que a verdade depende do modo como a realidade é considerada, depende do ponto de vista; evidencia também como uma boa argumentação transforma os fatos, sem esquecermos nunca do enfoque irônico que perpassa por toda a narrativa.

Seja como for, o protagonista retomou tudo o que julgava ser importante em sua trajetória.

### **3.2. Enfoque literário e filmico: Ironia, Humor, Paródia, Carnavalização.**

Eça de Queiroz é conhecido pelos textos repletos de ironia e humor, como em *A Relíquia* e neste que estudamos *Alves & Cia.* Assim, esta novela é regida pela visão satírica, que vira pelo avesso um enredo que se encaminha para a tragédia,

transformando-a numa farsa de final feliz, que atua como uma crítica e comentário da sociedade burguesa de aparências.

Ratton, afirma ter sido este dos principais motivos que chamaram sua atenção e despertaram seu interesse, levando à escolha da novela de Eça para servir como base do roteiro do filme que produziria. Justamente por esta razão, mantém e reforça o enfoque satírico na produção fílmica.

A este respeito, Duarte comenta:

A ironia e o humor, usados com grande eficácia na arte literária, parentes ambos da retórica, fundamentados no dizer algo sem dizê-lo e na valorização de um receptor capaz de perceber que não se diz (apenas) o que se diz, distanciam-se entretanto, a partir de seus objetivos finais. Enquanto a ironia baseia-se em jogos de enganos, tem geralmente objetivos pragmáticos e pretende afirmar ou recuperar verdades, o humor brinca com os significantes e desvela os artifícios do ser humano para se fazer valer, exibindo máscaras e fingimentos . O humor tem portanto maior alcance , pois mostra que o ser humano é frágil e risível no seu apego aos significados preestabelecidos (DUARTE,L. 2006; p.199, 200).

A intenção de Eça era desnudar a hipocrisia da sociedade burguesa de sua época, preocupada com as aparências, com a riqueza e os bens materiais, e para isso recorre à ironia, ao humor e à sátira. Quando falamos na ironia de Eça, entendemos os objetivos da ironia no sentido em que a questão é discutida por Linda Hutcheon, com afirmações apoiadas em Umberto Eco, e que, apesar de se referirem ao pós- modernismo e aos dias atuais, cabem perfeitamente para os romances de crítica social de Eça:

Muitos adversários do pós-modernismo consideram a ironia como sendo fundamentalmente contrária à seriedade, mas isso é um equívoco e uma interpretação errônea sobre a força crítica da dupla expressão. Conforme Umberto Eco disse a respeito da sua própria metaficação historiográfica e de sua teorização semiótica, o “jogo da ironia” está intrinsecamente envolvido na seriedade do objetivo e do tema. (HUTCHEON, 1985, p.62)

A forte tintura crítica do texto de Eça leva-nos a entender a ironia que o domina segundo a interpretação de A. W. Schlegel, para quem “a ironia sempre parece ter uma função satírica, moral ou redutiva” (Muecke, 1995, p. 43), do mesmo modo que o distanciamento crítico configura o que Muecke chama de “postura arquetípica da Ironia Fechada, que se caracteriza, emocionalmente, por sentimentos de superioridade, liberdade e divertimento e, simbolicamente, por um olhar do alto de uma posição de poder ou conhecimento superior” (Id, p.67). Em alguns de seus romances mais corrosivos, vemos mesmo uma função da ironia que Hutcheon chama de “atacante” ou “assaltante”, numa graduação que varia desde uma carga afetiva mínima até uma carga afetiva máxima e que ela assim descreve:

A carga negativa aqui chega ao máximo quando uma invectiva corrosiva e um ataque *destrutivo* tornam-se as finalidades inferidas – e sentidas – da ironia. Em muitas discussões sobre a ironia, essa parece ser a única função que se leva em conta, especialmente quando a questão é de apropiabilidade ou, principalmente, de excesso no seu uso. Contudo, existe o que se poderia interpretar como uma motivação positiva para “saltar sobre” alguma coisa, não importa quão vigorosamente, e isso está na função *corretiva* da ironia *satírica*, onde há um conjunto de valores que você tenta alcançar. (HUTCHEON, 2005, p.83-84)

A novela focalizada em nosso estudo, tem, em particular, um caráter satírico, com personagens, principalmente Alves, cujas ações beiram a comicidade e cujo final, na sua acomodação benevolente, adquire um ar burlesco. A novela caracteriza-se como sátira justamente pela comicidade, pois lemos em Highet: “*The final test for satire is the typical emotion which the author feels and wishes to evoke in his readers. It is a blend of amusement and contempt*” <sup>1</sup>(Highet, 1962, p.21). Desse modo, o tom dessa narrativa de Eça aproxima-se de seu romance *A Relíquia*, também envolvido por uma aura de comicidade e narrado em primeira pessoa por um protagonista que encara as próprias desventuras com uma divertida resignação.

---

<sup>1</sup>Tradução nossa: : “O teste final para identificar a sátira é a típica emoção que o autor sente e deseja evocar em seus leitores. É um misto de divertimento e desprezo”.

*Alves & Cia* pode mesmo ser vista como uma paródia, se a considerarmos em relação a outras narrativas de Eça, principalmente o romance *O Primo Basílio*, em que uma complicação semelhante, a traição conjugal por parte da esposa, leva a um final trágico. Assim, lemos em Hutcheon:

A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciamento crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. (HUTCHEON, 1985, p.48)

Com a clara intenção de despertar nas pessoas o que se passava na sociedade de seu tempo, Eça se utiliza da ironia e do humor. Escreve uma novela que além de despertar para as hipocrisias da época, também era capaz de fazer o leitor rir das situações , por mais difíceis que fossem.

Neste caso fica evidente a intenção jocosa da paródia; entre outros exemplos, tomemos o trecho em que Alves encontra Ludovina nos braços de Machado. Este episódio deveria ser uma cena de intensidade dramática, pois, afinal, ali estavam sua esposa e seu amigo em atitude suspeita. No entanto, não é desta maneira que ocorre, como podemos perceber da leitura:

Ao estremecer do reposteiro, Ludovina vira-o, e dando um grito, saltara instintivamente para longe do sofá. Godofredo ouvira aquele grito, mas não se podia mexer. Sem saber como, achara-se caído sobre uma cadeira, ao pé da porta, e tremia , tremia como numa seção, tomado de frio. Através do rumor de febre que lhe enchia a cabeça, o deixava sem idéias, ele sentia toda a atrapalhação que ia dentro da sala: passos fortes pisando o tapete, umas palavras trocadas, num sopro, com angústia... O ferrolho da porta que dava para a escada correu; depois , um silêncio...Então, subitamente, a idéia que eles tinham fugido ambos, restituí-lhe bruscamente as forças.Um furor apoderou-se dele , e , dum pulo, arremessou-se para dentro da sala. Mas tropeçou numa pele de raposa que ornava o limiar e foi estrelar-se ridiculamente sobre o tapete! (QUEIROZ, 1952; p.35,36).

Não há como levar a sério essa situação, pois a comicidade está presente em todos os atos de Godofredo, comicidade que se mantém na cena correspondente do filme:



Fig. 64 Alves encontra Lulu e Machado juntos

Ao chegar a casa, Alves está sorridente, até podemos dizer patético, como um adolescente (a). Quando vê Lulu e Machado, sua primeira reação é esconder-se (b), como se não acreditasse no que via (c). O humor fica por conta de Machado, que tenta esconder o rosto com o chapéu (e). Além disso, Alves, ao tentar entrar na sala, primeiro não consegue abrir a porta, depois se enrosca nela (f), mais uma pitada de cômico.

Não há como levar a sério essa situação, pois o humor e a ironia estão presentes em todos os atos de Godofredo. Toda a atmosfera cômica está presente na cena correspondente do filme:

Tanto na obra literária como na filmica, o protagonista, ao buscar ajuda dos amigos, acaba por ouvir um relato de Medeiros de como conseguiu fugir de um marido raivoso. Ora, fossem outros tempos, com certeza daria ele também risadinhas às escondidas, mas agora que se encontra na pele de um marido traído, a situação, para ele, deixa de ser engraçada e passa a ser trágica.

Assim, Eça deixa bem claro que as situações dependem muito do ponto de vista. Prova disto é o sogro Neto, que consegue tirar proveito da situação e procura extorquir dinheiro do genro. E, pior ainda, pede que a empregada coloque o açucareiro de prata nas coisas de Ludovina, pois este foi um presente da família dela.

Duarte comenta a forma com que Eça conduz a obra, e Ratton se aproveita das passagens para recriar situações irônicas e cômicas :

[...] valendo-se do lúdico, da ambigüidade e de uma linguagem irônica que mais parece uma cortina de fumaça a tirar a nitidez de contornos como no simbolismo, Ratton , um bom recriador, acentua esses artifícios do romance. E sabe marcar muito bem o desamparo de Alves , que também na sua mão é um bom comerciante, mas não sabe gerir o tempo, nem dar corda no relógio. Nem pode ser alimentado, pois não tem quem lhe aqueça bem o ovo, a cama ou as noites vazias (DUARTE,L. 2006; p.202).

As duas obras, literária e filmica, são compostas de pequenos detalhes recheados de humor, cada uma em sua especificidade, mas ambas enfatizando o cômico.

As duas obras, literária e filmica, são compostas de pequenos detalhes recheados de humor, cada uma em sua especificidade, mas ambas enfatizando o cômico.

Ratton contempla-nos com uma outra cena plena de humor, quando Alves vai ao médico por conta de um machucado nas costelas e faz perguntas sobre os possíveis ferimentos resultantes de um duelo, como se fosse o caso de um amigo.



Fig. 65 Alves e o médico.

O médico, percebendo que se tratava dele mesmo, mostra todas as terríveis consequências que um duelo pode causar em uma pessoa<sup>(a)</sup>. Porém, esta explanação é recheada de risinhos furtivos por parte do médico<sup>(c)</sup>, que percebe a agonia de Alves<sup>(b)</sup>:

Acontece outra passagem cômica quando Alves, num acesso de fúria, de ódio extremo, destrói um travesseiro, onde se vêem os monogramas dele e de Lulu. Nesta seqüência, a graça pode ser percebida pelo fato de que o personagem, ao tentar destruir o travesseiro, machuca-se e sente dor, numa alusão a sua “fraqueza” diante da situação.



Fig. 66 Alves num ataque de furia.

Duarte nos revela um pouco mais sobre a produção filmica:

O filme utiliza um elemento que funcionaria como atualizador do texto: a criança, que o espectador não chega a saber se é realmente filha de Ludovina e de Godofredo, pois a conversa dos dois a respeito disso deixa atrás da porta fechada o ouvintes indiscretos. Criança que ficaria incomodamente colocada num texto de Eça, em que a preocupação em denunciar a hipocrisia reinante ao casamento burguês focalizava crianças resultantes de uniões legítimas ou adulterinas, lidando com esses frutos, porém, em sua idade adulta . Essa criança permite a Helvécio Ratton um final feliz para seu filme, terminado com um tom de esperança que não exclui o humor, mas ensina a tentar combinar esperteza e generosidade para que se possa esperar um mundo melhor. Ou então aperfeiçoa a percepção eciana da lógica burguesa, acrescentando um filho/herdeiro a uma lucrativa transação comercial, em que é preciso usar bem a prudência para saber quando é necessário conformar-se em perder [...] Pois o Godofredo de Ratton, muito mais que o de Eça, sabe ceder e usar o humor para ultrapassar o prazer e chegar ao gozo, alcançando assim, afinal, como bem comerciante, um lucro maior (DUARTE,L. 2006; p.2004, 2005).

Nas cenas finais, podemos ver ainda a forte presença da sátira: os amigos de Alves, seus padrinhos de duelo, durante o batizado da criança, “Godofredo Antonio”, dão risinhos durante toda a cerimônia, com uma atitude de zombaria, duvidando da paternidade do amigo, numa comunicação explícita para o telespectador:



Fig. 67 Atitude zombeteira dos amigos.

Enfim, tanto novela como filme, estão recheados de ironia, humor, metáforas e simbolos, transformando o que seria uma tragédia em obra cômica, sem abandonar a crítica social.

### **3.3. Acréscimos ou supressões de personagens e fatos.**

Resolvido o enredo do filme, é necessário analisar quais personagens permanecerão, quais serão cortados e se outros serão acrescentados para que a narrativa se desenvolva de forma satisfatória.

Esta não é uma tarefa muito simples, existem narrativas literárias recheadas de personagens fascinantes, mas que não suportam uma transposição para a obra filmica, quando se trata de uma adaptação, Seger comenta:

No caso da adaptação, uma vez que os personagens já foram todos criados, o trabalho inicial do adaptador consiste basicamente em escolher, cortar e combinar personagens. A partir do momento em que essas decisões já tiverem sido tomadas, o adaptador precisará contar com as mesmas habilidades necessárias para a criação de personagens, pois alguns deles terão de ser recriados e redefinidos. Em algumas histórias, pode ser preciso até mesmo criar personagens adicionais, para deixar a trama mais clara (SEGER, 2007, p.149).

Assim, torna-se indispensável avaliar a função de cada personagem na progressão do enredo, verificando quais têm um perfil que possivelmente irá agradar mais, com mais possibilidades de serem aceitos, e aqueles que possivelmente não farão diferença na trama cinematográfica.

No filme *Amor &Cia*, o personagem da irmã de Ludovina, Terezinha, foi suprimido. Ela aparece pouco na obra literária, e seu papel não altera a trama da narrativa filmica.

Diferentemente, temos um acréscimo, o filho de Ludovina. Na obra literária, pouco se fala sobre este assunto, não dando importância ao fato. Praticamente não há referência se o filho é ou não dela, como podemos notar no trecho a seguir:

[...] ela contou-lhe a história das esmolas secretas que fazia. Era uma pobre rapariga que conhecera na Ericeira e que um patife seduzira e abandonara com duas crianças, uma ainda de mama(QUEIROZ, 1952;p.170).

Na obra filmica, a gravidez aparece por duas vezes: primeiramente, é sugerida quando Ludovina, sozinha na casa de seu pai, deitada sobre a cama, observa o bracelete que Alves havia comprado e, em seguida, coloca a mão sobre a barriga e diz “Minha Nossa Senhora, que desgraça”. Com essa atitude, nós espectadores, ficamos com a suspeita de que o filho é de Machado.



Fig. 68 A suposta gravidez.

Na obra literária, essas passagens não existem, esse acréscimo deu outro rumo à história, que culminou em um final filmico diferente do literário. No filme, ao

final surge a figura de uma criança, um menino, que o casal, aparentemente “adota”, para evitar falatório, já que ninguém soube da gravidez de Ludovina.

O nome da criança é a composição dos primeiros nomes de Alves e Machado, o que deixa ainda mais o espectador na dúvida sobre quem realmente é o pai da criança.



Fig. 69 Ludovina e o filho.

Os fatos importantes da novela, de maneira geral permanecem na obra fílmica, a grande diferença está no final, em que Eça de Queiroz avança 30 anos no tempo, o que leva, por exemplo, Neto à morte. Isto não ocorre na obra fílmica, que tem o tempo reduzido para pouco mais de um ano.

### 3.4. Os diferentes finais

A narrativa literária, como dissemos, avança por mais 30 anos, muitas coisas acontecem, Machado se casa e, ao final de um ano, a esposa morre no parto. Porém nada se fala a respeito do filho, se ele sobreviveu ou não. Machado, mais uma vez, volta para suas amantes, e assim a vida segue:

Os meses passaram depois os anos. A firma Alves & Cia. crescia, enriquecia. O escritório, agora mais largo, mais luxuoso, com seis caixeiros... Godofredo estava mais calvo. Ludovina engordava. Tinham carroagem e no verão iam a Sintra (QUEIROZ, 1952;p.180).

Assim, a novela mostra como a amizade deles conseguiu ultrapassar décadas, Alves, Machado e Ludovina seguindo lado a lado. Machado casa-se novamente e muda-se para perto de Alves, como lemos no trecho seguinte:

Vieram viver para perto dos Alves que, agora, tinham mudado para um palacete a Bueno Aires- e outra amizade nasceu logo entre Ludovina e a senhora de olhos langorosos. Agora as duas famílias vivem junto uma da outra, e ao lado uma da outra vão envelhecendo (QUEIROZ, 1952; p.181).

Eça, em poucas páginas, conta o desenrolar de muitos anos, sem muitos detalhes, porém o suficiente para que possamos compreender quanto foi duradoura a amizade entre eles. Evidencia-se nesta narrativa, portanto, o avesso da tragédia que encerrou os romances *O Primo Basílio* e *O Crime do Padre Amaro*; de um prisma satírico, Eça desenvolve ,de uma tragédia que se anunciava na possível traição amorosa, um suposto final feliz, repleto de crítica social sim, como não poderia deixar de ser em se tratando de Eça de Queiroz, porém bem diferente dos finais de suas obras.

Alves dá voz à mensagem narrativa quando, por vezes, pensa em sua vida, concluindo como foi sensata sua atitude, não seguindo seus primeiros impulsos, ou mesmo seu desejo de vingança:

Se naquele dia, do sofá amarelo, ele se tivesse abandonado a sua cólera, ou se tivesse persistido depois em idéias de vingança e rancor, qual teria sido a sua vida? Estaria ainda hoje separado de sua mulher, teria quebrado sua amizade íntima e comercial com o sócio; a sua firma não teria prosperado, nem aumentado a sua fortuna; o seu interior teria sido o dum solteirão azedado, dependente de criadas, maculado talvez pela libertinagem. Nesses longos trinta anos que haviam passado, quantas coisas belas teria perdido, quantos regalos domésticos, quantos confortos, quantos doces serões de família, quantas satisfações da amizade, quantos longos

dias de paz e de honra. A estas horas estaria velho, com a vida estragada, e aquela mancha do seu passado queimando-lhe sempre a alma!(QUEIROZ, 1952; p.182).

Notamos que o suposto adultério realmente ficou no passado, e de forma tão apagada que em nenhum momento Alves se refere ao fato como algo, no mínimo, desagradável. Pelo contrário, sua fala está voltada tão somente para sua atitude, pelo fato de não ter cometido nenhuma bobagem. Mais uma vez, vemos como a comodidade social, o bem estar pesoal falou mais alto.

Ora, no mínimo é curiosa a forma como Eça conduz o personagem: apesar de todas as possibilidades e pistas da traição terem existido, Alves não se cansa de agradecer o desfecho do grande acontecimento de sua vida, e sempre utiliza a frase: “-que coisa prudente é a prudência” (QUEIROZ,p.182), uma afirmação “acaciana” que enfatiza a ironia e a crítica social da novela.

Ratton, considerando as limitações filmicas, reduz a narrativa para pouco mais de um ano. Tempo esse necessário para uma gravidez, deixando o expectador na dúvida sobre a paternidade da criança. Afinal, o filho seria de Machado ou Alves? Machado não se casa, mas conhece uma moça e fica noivo, demonstrando seu intuito de superar os acontecimentos anteriores, abandonando as conquistas amorosas e tornando-se um respeitável homem casado.

Ludovina conta a Alves sobre a criança, porém o faz a portas fechadas, deixando o espectador sem acesso a essa informação, cabendo a cada um imaginar o que pode ter acontecido.

O orgulho estampado no rosto de Alves revela um pouco sobre essa conversa, ele está feliz e realizado o que sugere ser dele o filho, ou pelo menos ter sido isso que Ludovina contou. Exibe a família como um troféu, orgulhoso, altivo novamente <sup>(a)</sup>. Este fato está em harmonia com o final da novela; também na obra filmica Alves acredita que tomou a resolução correta, e só tem a agradecer por tal atitude.

O que mais difere nos finais literário e filmico é a importância dada à criança: o filme termina com seu batizado. Esta seqüência final acentua o aspecto cômico da narrativa, pois as cenas insinuam a todo momento a confusão entre pai e padrinho. O batismo de Godofredo Antonio, mostra o retorno do triângulo<sup>(b)</sup>, diferente da novela que não mais menciona este fato e os três juntos novamente, lado a lado e

com um sorriso enorme estampado em cada face, sem notar o tom de deboche no olhar dos “amigos” Medeiros e Carvalho<sup>(c)</sup>. Como podemos observar nas cenas subsequentes:



Fig. 70 Final da narrativa fílmica.

Alves entusiasmado comenta com Machado se ele havia reparado como Ludovina estava radiante, ao que Machado responde: “A própria imagem da felicidade”. Alves continua os comentários e diz: “E pensar que quase nos matamos”; Machado completa : “Por uma besteira à toa”. Ao final deste diálogo, Alves conclui: “Que coisa prudente é a prudência” , e os dois sorriem.

Um final perfeito: vence as aparências, o bem estar, a prosperidade material, até o “amor” é mostrado para que o desfecho fosse realmente de um conto de fadas: felizes para sempre. Podemos notar em cada passagem a presença da crítica social. O que Eça queria tanto mostrar, a hipocrisia social da época, está também relatada na obra de Ratto de forma bem clara.

## Considerações Finais

Fizemos em nosso trabalho um estudo comparativo entre uma novela pouco conhecida de Eça de Queirós, *Alves & Cia*, de publicação póstuma, e sua adaptação para o cinema, no filme *Amor & Cia*, com roteiro de Carlos Alberto Ratton e direção de Helvécio Ratton. Assim, foi nosso intento salientar as interfaces de uma mesma narrativa em mídias diversas, dando especial relevo à obra cinematográfica, procurando demonstrar os recursos técnicos utilizados para transpor a narrativa da linguagem literária, em que os significados se sucedem ao longo do eixo sintagmático para a linguagem filmica sincrética.

Desse modo, procuramos entrar nas cenas, nos cenários, nos bastidores, caminhamos com os atores, sentimos a música, vestimos o figurino para viver toda a atmosfera do filme *Amor & Cia*. Para isso, muito nos ajudou o livro de Pablo Villaça, *Hevécio Ratton - O Cinema além das Montanhas*, que nos colocou numa relação de grande intimidade com o filme e os detalhes de sua produção.

Apesar de transportar a história de Portugal para o Brasil, de Lisboa para São João Del Rey, Ratton manteve o teor satírico e o humor da obra de Eça de Queirós, mantendo a contundente crítica à hipocrisia social que caracteriza a obra original, adequada tanto à sociedade lisboeta da época do autor, como à sociedade da cidade mineira focalizada.

Para realizar o estudo comparativo contextualizamos, no primeiro capítulo, as duas obras separadamente: a novela de Eça, apesar de ser uma obra póstuma, foi um manuscrito completo deixado pelo autor, o que de resto ressalta no estilo irônico inconfundível que acidamente expõe as entradas suspeitas da sociedade; o filme segue a mesma esteira satírica, enfatizando a comicidade com a escolha do ator talhado para papéis do gênero, Marco Nanini.

No segundo capítulo, enfocamos a linguagem cinematográfica, propondo-nos justamente a demonstrar o seu grande poder de comunicação, analisando a complexidade do código filmico, detalhando elementos como movimentos de câmera, enquadramentos, luz, som, diálogos, todo o universo da ação que o cinema transcreve como uma representação especular da ação humana. Mas nessa análise tentamos nunca perder o foco da visão comparada, procuramos demonstrar sempre como esses recursos eram utilizados para transcodificar a narrativa literária.

Intentamos também ressaltar a eficácia com que o diretor utilizou-se de símbolos e imagens visuais para sugerir tanto temas e elementos do enredo, bem como pensamentos e sentimentos dos personagens da novela queirosiana.

No último capítulo, evidenciamos pontos de semelhança e de diversidade entre novela e filme, concluindo que as diferenças surgem apenas em detalhes do roteiro, que enfatizam alguns pontos da narrativa literária, com o objetivo de explorar a mídia utilizada, como na cena do duelo, em que o uso a cor é relevante; ou a ênfase no filho de Ludovina, de ambígua paternidade, reforçando a idéia de traição e trazendo uma comicidade marota à cena do batizado, com os dois possíveis pais sorrindo orgulhosamente ao lado da criança. Mas, como já apontamos, o roteiro manteve-se fiel à mensagem essencial da obra literária, a crítica satírica à hipocrisia da sociedade burguesa, dominada pelos interesses materialistas, pela preocupação com a aparência e posição social.

Finalmente, tentamos demonstrar que, na comunicação cinematográfica, estamos diante de um fenômeno comunicacional complexo, que põe em jogo mensagens verbais, mensagens sonoras e mensagens icônicas em movimento; essa riqueza contextual faz do cinema um tipo de comunicação mais rico do que a escrita, pois os diversos significados aparecem conjuntamente, criando a impressão de que estamos diante de uma linguagem que nos restitui a realidade. Por esse motivo, as narrativas filmicas exercem extraordinário apelo sobre os espectadores, o que nos fez propor o uso de filmes adaptados de obras literárias como recurso didático para despertar o interesse pela leitura de obras literárias transcodificadas; num segundo momento, serviriam também como estímulo a pesquisas para aprofundamento de temas, contextos históricos, fatos, valores, sentimentos, realidades, ideologias, enfim, reflexões críticas sobre o mundo.

Particularmente em *Amor & Cia*, vemos cenas e seqüências dominadas pela ambigüidade, que nos levam muitas vezes a diferentes conclusões, cenas que deveriam ser carregadas de drama e que no entanto levam ao riso. Assim, depois que o protagonista surpreende a mulher e o amigo em atitude suspeita, temos cenas que o mostram dominado pela raiva e pelo desespero, pensando em duelo e vingança, alternadas com cenas em que aparece dominado pelo medo dos possíveis ferimentos, ou até mesmo da morte. Essas cenas seriam um convite a reflexões e debates sobre assuntos por vezes polêmicos e complexos, que não raras vezes, fazem parte do cotidiano dos alunos.

Além disso, exibir e analisar filmes contribuiria para ampliar o conhecimento a respeito da linguagem cinematográfica, dando a oportunidade aos alunos de compreenderem um pouco mais sobre a magia e as dificuldades que envolvem a produção cinematográfica. Aqui também o filme analisado favorece esse enfoque, com o esclarecedor texto do próprio diretor, que desvenda o complexo trabalho que se esconde por trás do universo fílmico.

## Referências

ADORNO, Theodor Ludwig W. [et all] comentários e seleção de Luiz Costa Lima. **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

AUMONT, Jaques [et all]; tradução Marina Appenzeller. **A Estética do Filme**. Campinas, SP: Papirus, 5<sup>a</sup> ED. 2001. (Coleção Ofício de Arte e Forma).

\_\_\_\_\_ tradução Estela dos Santos. **A Imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1993. Coleção Ofício e Forma.

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções - Disjunções- Transmutações: da literatura ao cinema e à TV**. 2<sup>a</sup> edição revisada e ampliada. São Paulo: Annablume, 2005.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Época de Suas Técnicas de Reprodução**. In Benjamin, Habernas, Horkheimer Adorno. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BERCHMANS, Tony. **A música do filme: tudo que você gostaria de saber sobre a música de cinema**. 2<sup>a</sup> Ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

BLIKSTEIN, Izidoro. Técnicas de Comunicação Escrita. 5 ed. São Paulo: Editora Ática, 1987. (Série Princípios.)

BRITO, João B. de. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.

CAMOCARDI, Elêusis M. : Flory, S.F.V. **Estratégias de persuasão em textos jornalísticos, literários e publicitários**. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

CAMPOS, Flavio de. **Roteiro de cinema e televisão : A arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. 5<sup>a</sup> Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CARVALHO, M.C.M. **Construindo o saber: metodologia científica, fundamentos e técnicas**. Papiros.

CASTRO, Adriane Belluci Belório de [et all]. **Os degraus da Produção Textual**. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

CHALMERS, A. F. Tradução:Raul Filker. **O que é ciências, afinal?** São Paulo, SP:Editora Brasiliense,1993

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos:(mitos,sonhos, costumes, gestos, formas,figuras, cores, números.)** 21<sup>a</sup> Ed.-Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CLOUDE, R.,BACHY,V.,TAUFOUR,B. **Panorâmica sobre a sétima arte.** V. II São Paulo: Edições Loyola, 1982.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro.** Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

COUTO, José G. **Cinema: uma introdução à produção cinematográfica.** 2<sup>a</sup> Ed. São Paulo: FDE, 1993. (Série lições com cinema, 1).

COSTA, Cristina. **Educação, Imagem e Mídias.** São Paulo: Cortez, 2005. ( Coleção Aprender e Ensinar com Textos; v.12/ coord. geral Adilson Citelli, Lígia Chiappini.)

COSTA, F. M. ; ROBALINHO, R. **E o som se fez- mostra de cinema.** São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2007.

CUNHA, Renato. **Cinematizações: idéias sobre literatura e cinema.** Brasília/DF: Círculo de Brasília, 2007.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e Cinema: tradução hipertextualidade, reciclagem.** Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

---

**Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural.** Ouro Preto: Editora UFOP.1999.

DUARTE, Luiz Fagundes **A fábrica dos textos Ensaio de Crítica Textual acerca de Eça de Queiroz .**Lisboa:Edições Cosmos, 1993.

DUARTE, J. e Barros, A. (org) **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação.** 2 ed.São Paulo: Atlas. 2006

DUARTE, Lélia P. **Ironia e humor na literatura.** Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

ECO, Umberto. **Viagem à Irrealidade Cotidiana.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

- \_\_\_\_\_**Como se faz uma tese.** 14<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- \_\_\_\_\_**A Estrutura Ausente.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.
- FARACO, Carlos Alberto. **Português: língua e cultura.** Curitiba: Base Editora, 2003.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda [et all..]. **Minidicionário da língua portuguesa.** 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- FLORY, Sueli F. (org.). **Narrativas ficcionais: da literatura às mídias audiovisuais.** São Paulo: Arte & Ciência, 2005.
- GENETTE, Gérard. Palimpsestes - **La littérature au second degré.** Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- HABERMAS, J. **Técnica e ciência como ideologia,** Lisboa: edições 70, 1968  
**Uma Teoria da Paródia.** Lisboa: Edições 70, 1985.
- HIGHET, Gilbert. **The Anatomy of Satire.** New Jersey: Princeton University Press, 1962.
- HUTCHEON, Linda .**Uma Teoria da Paródia.** Lisboa: Edições 70, 1985.
- \_\_\_\_\_**Teoria e Política da Ironia.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000
- \_\_\_\_\_**A Theory of Adaptation.** New York: Routledge, 2006.
- JAMESON, F. **Marcas do Visível.** Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- JAUSS, Hans Robert [et al]. **A literatura e o Leitor: textos de estética da recepção.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- KOCH, Ingedore G. Villaça. **A Coesão Textual.** 21.ed. São Paulo: Contexto, 2007.
- \_\_\_\_\_.**O texto e a construção dos sentidos..**9<sup>a</sup> Ed. São Paulo: Contexto, 2007.
- LABAKI, Amir (org.). **Folha conta 100 anos de cinema.** Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- LEITE, Lígia C. M. **O foco narrativo.** São Paulo: Ática, 1993 ( Série Princípios).

LOPES, Maria Immacolata V. de (org). **Telenovela: Internacionalização e Interculturalidade.** São Paulo: Loyola, 2004.( Coleção Comunicação Contemporânea, v 4)

LOPES , Harry Vieira.Gonçalves, Jeosafá F. Silva, Simone G. Murrie, Zuleika F. **Língua Portuguesa. Projeto Escola e Cidadania para Todos.** 1<sup>a</sup> edição. São Paulo: Editora do Brasil, 2004.

LOPES, M.I.V. **Pesquisa em comunicação: Formulação de um modelo metodológico.** 8 ed. São Paulo: Loyola, 2005.

LUCAS, Fábio. **Literatura e Comunicação na Era da Eletrônica.** São Paulo, Cortez, 2001. (Coleção Questões da Nossa Época. v 81)

MARTIN. Marcel. **A linguagem cinematográfica.** Tradução: Paulo Neves.São Paulo: Brasiliense, 2007.

MATTOS, Léa Maria Zimmerman de.**Línguas em contato: português e inglês em composição satírico-musicais brasileiras.** Marília: Unimar , 1999.

MUECKE, Douglas C. **Irony.** London: Methuen & Co, 1995.

NUNES, Luiz Antonio Rizzato. **Manual da monografia: como se faz uma monografia, uma dissertação, uma tese.** 4<sup>a</sup> ed. São Paulo: Saraiva, 2003.

PALMA, Gloria M. (org.). **Literatura e cinema: a demanda do Santo Graal & Matrix. Eurico, o Presbítero & A Máscara do Zorro.** Bauru.SP: EDUSC, 2004.

PELLEGRINI, Tânia [ et.al.]. **Literatura, cinema e televisão.** São Paulo: Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PROENÇA FILHO, Domício. **A Linguagem Literária.** 7 ed. São Paulo: Editora Ática, 2001. (Série Princípios).

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso.** São Paulo: Ática, 1992.

QUEIROZ, Eça de. **Alves & Cia.** 8<sup>a</sup> edição. Lello & Irmãos editores:Portugal: Porto, 1952.

Reis, Carlos; LOPES, Ana C. **Dicionário da teoria narrativa.** São Paulo: Ática, 2002. (Série Fundamentos).

ROLLEMBERG, Marcelo (org.) **Quando tínhamos verbos – Frases, citações e pensamentos de Eça de Queirós.**Rio de Janeiro: Record, 2000.

SÁ, Léa Silvia Braga de Castro [et all] **Os Degraus da leitura.** Bauru, SP: EDUSC, 2000.

SANT'ANNA, Afonso R. de. **Paródia, Paráfrase e Cia.** 7<sup>a</sup> Ed. São Paulo: Ática, 2006.( Série Princípios).

SANTAELLA, L. **Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado.** São Paulo, SP: Hacker, 2001.

SEGER, Linda. **A arte da adaptação: como transformar fatos e ficção em filme.** Tradução: Andrea Netto Mariz- São Paulo: Bossa Nova, 2007.

SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de Filmes Brasileiros.** São Paulo: A.L. Silva Neto, 2002.

SILVA, Juremir Machado da. **As Tecnologias do Imaginário.** Porto Alegre: Sulina, 2003.

SOUZA, Carlos Roberto. **Nossa Aventura na Tela.** Cultura Editores Associados: São Paulo, 1998.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Papiro: 2003.

TOUFOR, B; BACHY, V. CLAUD,R. **Panorâmica sobre a sétima arte.** Volume II . Edições Loyola: São Paulo, 1982.

TOZZI, Devanil org....(e outros) **Caderno de cinema do professor: um.** Secretaria da Educação, Fundação para o Desenvolvimento da Educação. São Paulo: FDE, 2008.

VALVERDE, Monclar (org.). **As formas do sentido: estudo em estética da comunicação.** Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

VANOYE, Francis,Anne Goliot-Lété. **Ensaio sobre análise fílmica.** 4<sup>a</sup> Ed. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2006.

VILLAÇA, Pablo **Helvécio Ratton: o cinema além das montanhas.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura- Fundação Padre Anchieta, 2005.

WALTY, Ivete L.C. **Palavra e imagem: leituras cruzadas.** Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

XAVIER. Ismail. **O cinema brasileiro moderno.** 3<sup>a</sup> Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (Coleção Leitura).

\_\_\_\_\_..**O Discurso Cinematográfico: A opacidade e a transparência,** 3<sup>a</sup> Ed.. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

### **Acessos a internet**

PAZOS. Vanda Inês da Silva. **Romance, Câmera e Ação: a genialidade de Eça captada sem cortes pelo cinema brasileiro.**

Disponível em:

<<http://www.ftb.br/escritoterra/artigos03.htm>>

Acesso em 21/05/2007 as 21:15

VILELA, Luiz. **Da sátira ao riso, entre a ironia e o compassivo.**

Disponível em:

<<http://www.meiotom.art.br/res8.htm>>

Acesso em 20/06/2008 as 9:50.

SANTO, Suely do Espírito. **As personagens femininas e a ironia de Eça de Queirós.**

Disponível em:< <http://www.filologia.org.br/soletras/1/03.htm>>

Acesso em 23 /07/2007 as 22:40

Sites consultados para captação de imagens durante o desenvolvimento do trabalho:

[www.adorocinemabrasileiro.com.br](http://www.adorocinemabrasileiro.com.br)

[www.adorocinema.com](http://www.adorocinema.com)

[www.entrefilmes.blogspot.com](http://www.entrefilmes.blogspot.com).

<http://esbatalha.ccems.pt/romanicas/11ano/11ano indice.htm>

<http://www.oyo.com.br/>

### **Filmografia**

**AMOR & CIA.** Direção: Helvécio Ratton.Roteiro: Carlos Alberto Ratton, baseado em livro de Eça de Queiroz, Produção: Simone Magalhães/ Quimera filmes. 1998. VHS ( 99 min.)

**CAPITU** – Direção: Paulo Cesar Saraceni, Roteirista(s): Machado de Assis, Paulo Cesar Saraceni, Lygia Fagundes Telles, Paulo Emílio Salles Gomes Difilm, Warner Home Vídeo, Produtora(s): Carlos Diegues Produções Cinematográficas, J.P. Produção e Administração Cinematográfica, LC Barreto Produções

Cinematográficas, Produções Cinematográficas Imago, Saga Filmes, Tekla Filmes. 1968, VHS (105 min).

**DOM**, Direção e roteiro de Moacyr Góes. São Paulo: Produções de Diler & Associados/ Warner Bros, 2003. DVD- ROM (1h30m)

## ANEXO

## LUNDU

O lundu surgiu da fusão de elementos musicais de origens branca e negra, tornando-se o primeiro gênero afro-brasileiro da canção popular. Realmente, essa interação de melodia e harmonia de inspiração européia com a rítmica africana se constituiria em um dos mais fascinantes aspectos da música brasileira.

Situado, pois, nas raízes de formação dos nossos gêneros afros, processo que culminaria com o advento do samba, o lundu foi originalmente uma dança sensual praticada por negros e mulatos em rodas de batuque, só se fixando como canção no final do século XVIII.

Assim, a referência mais remota encontrada sobre o lundu-música está na *Viola de Lereno*, coletânea de composições de Domingos Caldas Barbosa, publicada em Portugal em 1798.

O lundu é uma música alegre e buliçosa, de versos satíricos, maliciosos, variando bastante nos esquemas formais. Muitos de nossos compositores populares do século XIX fizeram lundus, pertencendo a esse repertório peças de grande popularidade como *Lá no Largo da Sé* (Cândido Inácio da Silva), *Lundu da Marrequinha* (Francisco Manoel da Silva, autor do *Hino Nacional*, e Francisco de Paula Brito), *Eu Não Gosto de Outro Amor* (Padre Teles) e *Onde Vai, Senhor Pereira de Moraes* (Domingos da Rocha Mussurunga).

Mas o grande nome do lundu só surgiria no final do século XIX na figura do ator, cantor e compositor baiano Xisto Bahia (1841-1894), São de Xisto Bahia os lundus *O Camaleão*, *Canto de Sururina*, *O Homem*, *O Pescador*, *A Preta Mina* e o célebre *Isto É Bom*, música gravada no primeiro disco brasileiro. Com o aparecimento de outros gêneros afro-brasileiros mais expressivos, o lundu saiu de moda no começo do século XX.

### *Xisto de Paula Bahia*

Xisto de Paula Bahia, cantor, compositor, violinista, violonista e dramaturgo. Filho do major Francisco de Paula Bahia e Teresa de Jesus Maria do Sacramento Bahia, nasceu em Salvador, BA, em 6 de agosto (ou 5 de setembro) de 1841 e faleceu em Caxambu, MG, em 29 (ou 30) de outubro de 1894.

Não chegou a completar o primário. Aos 13 anos freqüentou o grêmio dramático da Bahia denominado Regeneração Dramática, tornando-se profissional aos 18 anos.

Paralelamente, aos 17 anos, os baianos já o viam cantando modinhas e lundus, tocando violão e compondo, tal como Iaiá, você quer morrer?.

Em 1859 apresentou-se com sua bonita voz de barítono como corista em Salvador. Em 1861 excursionando como ator pelo norte e nordeste do país tocava e cantava chulas e lundus de sua autoria. Nunca estudou música, foi um músico intuitivo. Compôs pouco, mas o que fez foi de qualidade.

Considerado pelo escritor Arthur de Azevedo o "ator mais nacional que tivemos", Xisto escreveu e representou comédias da qual destaca-se a sua Duas páginas de um livro e, apenas como ator, Uma véspera de reis, de Artur de Azevedo. Em 1880, no Rio, recebeu aplausos de Pedro II, pelo seu desempenho em Os perigos do coronel. Atuou, além do norte e nordeste, em São Paulo e Minas Gerais, sempre com sucesso.

Em 1891 transfere-se para o Rio de Janeiro e largando por um ano a carreira artística, foi escrevente da penitenciária de Niterói.

Casou-se com a atriz portuguesa Maria Vitorina e com ela teve 4 filhos, Augusta, Maria, Teresa e Manuela.

Doente, em 1893 retirou-se da vida artística dirigindo-se para Caxambu, MG, onde morreu no ano seguinte. Entre suas canções destaca-se o Lundu *Isto é bom*: Foi o autor da primeira música gravada no Brasil, *Isto é bom*; a gravação original foi feita na voz de Bahiano em 1902, no selo Zon-O-Phone (alemã), da casa Edison de Fred Figner, disco nº 10001. *Isto é bom* parece ter surgido em 1880, numa revista de teatro para a qual Xisto Bahia colaborou com alguns números musicados

### **Isto é bom** (lundu, 1902) - Xisto Bahia

*O inverno é rigoroso / Bem dizia a minha vó  
Que dorme junto tem frio / Quanto mais quem dorme só*

*Isto é bom, isto é bom / Isto é bom que dói...*

*Se eu brigar com meus amores / Não se intrometa ninguém  
Que acabado os arrufos / Ou eu vou, ou ela vem*

*Quem ver mulata bonita / Bater no chão com o pezinho*

*No sapateado a meio / Mata o meu coraçãozinho*

*Minha mulata bonita / Vamos ao mundo girar  
Vamos ver a nossa sorte / Que Deus tem para nos dar*

*Minha mulata bonita / Que te deu tamanha sorte  
Foi o Estado de Minas / Ou Rio Grande do Norte*

*Minha viola de pinho / Que eu mesmo fui o pinheiro  
Quem quiser ter coisa boa / Não tenha dó de dinheiro*

Existe outra versão da música, possivelmente a original:

### **Lá iá você quer morrer (Lundu) - Xisto Bahia**

*Lá iá você que morrer / Quando morrer, morramos juntos / Que eu quero ver como cabe / Numa cova douz defuntos*

*Isto é bom / Isto é bom / Isto é bom que dóe*

*A saia da Carolina / Me custou cinco mil reis / Arrasta mulata a saia / Que eu dou mais cinco e são dez*

*Isto é bom / Isto é bom / Isto é bom que dóe*

*Mulata levanta a saia / Não deixa a renda arrastar / A saia custa dinheiro / Dinheiro custa ganhar*

*Isto é bom / Isto é bom / Isto é bom que dóe*

*Os padres gostão de moças / E os solteiros também / Eu como rapaz solteiro / Gosto mais do que ninguém*

*Isto é bom / Isto é bom / Isto é bom que dóe.*

Fontes:

---

<http://cifrantiga3.blogspot.com/2006/03/isto-bom.html>

<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/historia-do-carnaval/xisto-bahia.php>

<http://www.geocities.com>

<http://www.cinform.com.br/colunistas/?colunista=14&codigo=39280>

[http://www.cliquemusic.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu\\_Materia=12](http://www.cliquemusic.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=12)

T675a Toppan, Jaqueline Maria Bertoncini  
“Amor & Cia” a mídia cinematográfica como recurso didático no  
ensino da literatura: ensino fundamental (2º ciclo) e médio./ Jaqueline  
Maria Bertoncini Toppan -- Marília: UNIMAR, 2009.  
128f.

Dissertação (Mestrado em Comunicação, Mídia e Cultura) – Fa-  
culdade de Comunicação e Educação, Universidade de Marília, Ma-  
rília, 2009.

1. Literatura 2.Cinema 3. Adaptação Fílmica 4. Recurso Didáti-  
co I. Toppan, Jaqueline Maria Bertoncini II. “Amor & Cia” a mídia  
cinematográfica como recurso didático no ensino da literatura: ensino  
fundamental (2º ciclo) e médio.

CDD -- 800