

CONSIDERAÇÕES EM TORNO DA PERSONAGEM JULIANA: DO LIVRO DE EÇA DE QUEIRÓS PARA O FILME DE DANIEL FILHO E EUCLYDES MARINHO

José William Craveiro Torres

CLP – Universidade de Coimbra

INTRODUÇÃO

O livro *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, foi publicado, em Portugal, em 1878. No mesmo ano – para sermos mais exatos, nos dias 16 e 30 de abril –, o jornal *O Cruzeiro*, do Rio de Janeiro, publicou dois textos de Machado de Assis, ambos de natureza crítica, sobre a obra em questão: no primeiro texto, uma espécie de resenha em torno d’*O Primo Basílio*, intitulada “Eça de Queirós: *O Primo Basílio*”, o “Bruxo do Cosme Velho”, por trás de seu pseudônimo “Eleazar”, tratou de “defeitos” nessa “concepção do Sr. Eça de Queirós” (Assis, 1992: 904) e teceu algumas considerações em torno do seu romance anterior, *O Crime do Padre Amaro*, que afirmou ser uma imitação de *La Faute de l’Abbé Mouret*, de Zola; no segundo, “Eleazar” retomou o conteúdo do texto anterior e defendeu melhor as suas ideias, para responder a algumas críticas que recebera de leitores do periódico.

Uma das críticas que Machado fez ao *Primo Basílio* girou em torno da composição de suas personagens: é essa que aqui nos interessa mais diretamente. Para o escritor de *Iaiá Garcia*, a personagem principal da obra de Eça em questão, a “heroína” Luísa, “é antes um títere do que uma pessoa moral”; sem “paixões nem remorsos; menos ainda consciência”; é uma “matéria inerte”; uma “alma inerte” que

“passa das mãos de Basílio para as da criada” (Assis, 1992: 905-906). Com isso, Machado de Assis quis dizer que faltava à Luísa não só vontade própria, mas uma moral capaz de guiar a sua consciência, os seus comportamentos; uma moral, inclusive, com a qual os leitores da obra pudessem se identificar: “Luísa não tem remorsos, tem medo” (Assis, 1992: 907). Assim, pensando no contexto do Realismo (Machado filiava-se ao Romantismo), em que os escritores procuravam demonstrar os desvios de caráter do Ser humano, por meio das personagens dos seus romances; validar as teses científicas e psicológicas da segunda metade do século XIX, através das suas obras (por isso mesmo chamadas “romances-tese” ou “romances de tese”); e levar alguns ensinamentos para os leitores, Eça de Queirós teria falhado: este não teria conseguido mostrar os desvios de caráter de Luísa, porque esta não apresentava nenhuma moral capaz de ser desviada, nem transmitir qualquer lição (de moral) ou “tese” aos leitores que não fosse esta: “A boa escolha dos fâmulos é uma condição de paz no adultério” (Assis, 1992: 907). Para Machado de Assis, ainda que não tivesse tido a intenção de “formular (...) lição social ou moral”, mas “somente escrever uma hipótese” (Assis, 1992: 907), Eça de Queirós deveria ter transmitido aos leitores

a hipótese lógica, humana, verdadeira. Sabemos todos que é aflitivo o espetáculo de uma grande dor física; e, não obstante, é máxima corrente em arte, que semelhante espetáculo, no teatro, não comove a ninguém; ali vale somente a dor moral (Assis, 1992: 907).

Também não podemos esquecer de que a crítica de Machado ao *Primo Basílio* foi escrita na segunda metade do século XIX, época em que, de acordo com as ideias desenvolvidas por Antonio Candido em “A Personagem do Romance”, os escritores tentaram imprimir mais realismo e mais verossimilhança às suas obras; daí – acreditamos –

Machado de Assis ter dito que faltava lógica, humanidade e verdade à personagem queirosiana em questão. O problema da falta de moral, no entanto, parecia não se restringir à personagem Luísa, mas também dizia respeito a seu primo Basílio, como podemos depreender a partir desta pergunta de Machado, seguida de resposta por ele mesmo dada: “Que tem o leitor do livro com essas duas criaturas sem ocupação nem sentimentos? Positivamente nada” (Assis, 1992: 906).

Para Machado de Assis, havia somente uma personagem com “caráter mais completo e verdadeiro” (Assis, 1992: 906), dentro d’*O Primo Basílio*: Juliana, a “criada de dentro” (Queirós, 2010: 69). Neste ensaio, pretendemos “desenhar” esse “caráter” de Juliana, ou seja, o seu perfil, a partir do que nos dizem sobre ela excertos do romance, e mostrar, em seguida, como ocorreu a sua sobrevida no filme brasileiro *O Primo Basílio*, dirigido, em 2007, por Daniel Filho, com roteiro de Euclydes Marinho. Algo nos diz que o perfil de Juliana (re)criado pela produção cinematográfica em questão ficou bastante diferente daquele que foi pensado por Eça, quer pelo fato de parte da história da personagem ter sido omitida, no filme; quer por este ter alterado a composição daquela, tanto com relação aos seus aspectos físicos quanto com relação a alguns de seus atos: pensamos que conseguiremos levar os leitores deste ensaio a essas conclusões. Vale salientar que analisaremos a personagem Juliana, do romance de Eça de Queirós, com base nas ideias de Antonio Candido acerca da “Personagem do Romance”, e a sua sobrevida, no filme de Daniel Filho e Euclydes Marinho, por meio do que Paulo Emílio Sales Gomes pensou acerca da “Personagem Cinematográfica”.

1. ALGUMAS PALAVRAS DE ANTONIO CANDIDO ACERCA DA PERSONAGEM DO ROMANCE

As ideias de Antonio Candido em torno da personagem do romance que serão expostas nesta primeira parte do ensaio foram extraídas,

como dissemos já no intróito deste, do capítulo “A personagem do Romance” (Candido *in* Candido, Rosenfeld, Prado & Gomes, 1976), do livro *A personagem de Ficção*. Vale salientar que esse livro nasceu “de uma experiência de ensino” no “Seminário Interdisciplinar (...) da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo” (Candido *in* Candido *et al*, 1976: 05), que foi realizada, em 1961, por Antonio Candido e por estudiosos em Filosofia (Anatol Rosenfeld), em Teatro (Décio de Almeida Prado e Bárbara Heliodora Carneiro de Mendonça) e em Cinema (Paulo Emílio Sales Gomes), e que girou em torno da personagem de ficção. Tal Seminário Interdisciplinar tinha a pretensão, como podemos perceber já pela forma como ele foi nomeado por Antonio Candido, de

pôr os estudantes em contato com as várias faces de um problema complexo (o problema existente em torno da personagem de ficção), a fim de que a teoria e a análise, do ponto de vista literário, ficassem o mais esclarecidas possível pela incidência de outros focos (o da Filosofia, o do Teatro e o do Cinema). (Candido *in* Candido *et al*, 1976: 06)

Dito isso, passemos para as ideias de Antonio Candido em torno da personagem do romance. Para Antonio Candido, uma obra literária, sobretudo um romance, só se realiza plenamente quando comunica aos leitores “a impressão da mais lídima verdade existencial”, por meio “de um ser fictício” (Candido *in* Candido *et al*, 1976: 55). Noutras palavras, Candido quis dizer que uma obra literária só se realiza em toda a sua plenitude quando prima pelo princípio da verossimilhança, ou seja, quando procura convencer o leitor, através de suas personagens, de que tudo o que nela vai escrito pode ser verdade; é passível de ser verdadeiro. Desse modo, o romance estabelece, inevitavelmente, uma relação com o mundo real e, consequentemente, as personagens daquele, uma relação com as pessoas

que vivem neste. Assim, um romance é ainda mais verossímil quando as suas personagens trazem em si a mesma complexidade ou a mesma densidade psicológica das pessoas que fazem parte do mundo real. Antonio Candido afirma que, cientes disso, os escritores do século XIX (época em que despontaram o cientificismo, o materialismo, o psicologismo e o romance documental, entre outras coisas), sobretudo os da segunda metade, tentaram imprimir mais realismo e mais verossimilhança às suas obras, aproximando as suas personagens dos homens e das mulheres do mundo real, no que concerne ao aspecto psicológico, ou seja, os autores procuraram, à maneira como acontece aos seres humanos, em termos psicológicos, tornar as personagens de seus livros mais complexas, mais misteriosas, mais difíceis de serem desvendadas, mais inesperadas e, conseqüentemente, mais intrigantes, mais atraentes e mais convincentes para os leitores. Acerca disso, disse Antonio Candido:

É claro que a noção do mistério dos seres, produzindo as condutas inesperadas, sempre esteve presente na criação de forma mais ou menos consciente, — bastando lembrar o mundo das personagens de Shakespeare. Mas só foi conscientemente desenvolvida por certos escritores do século XIX, como tentativa de sugerir e desvendar, seja o mistério psicológico dos seres, seja o mistério metafísico da própria existência. A partir de investigações metódicas em psicologia, como, por exemplo, as da psicanálise, essa investigação ganhou um aspecto mais sistemático e voluntário, sem com isso ultrapassar necessariamente as grandes intuições dos escritores que iniciaram e desenvolveram essa *visão* na literatura. (...) Essas considerações visam a mostrar que o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica da caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes (Candido *in* Candido *et al*, 1976: 57-58).

Como vimos, os escritores do século XIX (principalmente os da segunda metade desse século) procuraram tornar as personagens de seus romances mais complexas e mais densas psicologicamente, a partir da supressão ou da seleção minuciosa, cuidadosa, das suas falas, dos seus traços e dos seus gestos, de modo a quebrar com aquela unidade, com aquela coesão, com aquela lógica da personagem que tinha sido pré-estabelecida pelos escritores tradicionalistas (sobretudo os românticos) e que repousava no princípio duma descrição, seja ela física ou psicológica, exaustiva e duma repetição de determinadas falas e de certos comportamentos que, a custa de repetida, acabavam por caracterizar ou por rotular as personagens. Vejamos as palavras de Antonio Candido acerca disso:

O romance moderno procurou, justamente, aumentar cada vez mais esse sentimento de dificuldade do ser fictício, diminuir a idéia de esquema fixo, de ente delimitado, que decorre do trabalho de seleção do romancista. Isto é possível justamente porque o trabalho de seleção e posterior combinação permite uma decisiva margem de experiência, de maneira a criar o máximo de complexidade, de variedade, com um mínimo de traços psíquicos, de atos e de idéias. A personagem é complexa e múltipla porque o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização, cujo número é sempre limitado se o compararmos com o máximo de traços humanos que pululam, a cada instante, no modo de ser das pessoas. (...) vários escritores tentaram, justamente, conferir às suas personagens uma natureza *aberta*, sem limites. Mas volta sempre o conceito enunciado há pouco: essa natureza é uma estrutura limitada, obtida não pela admissão caótica dum sem-número de elementos, mas pela escolha de alguns elementos, organizados segundo uma certa lógica de composição, que cria a ilusão do ilimitado (Candido *in* Candido *et al*, 1976: 59-60).

Essa preocupação dos autores modernos, ou seja, daqueles que se encaixam, em termos temporais, entre o século XVIII e o começo do século XX, no que concerne à construção de suas personagens (sempre mais densas e complexas, em termos psicológicos), acabou por encetar, já a partir do século XVIII, uma série de estudos em torno do elemento da narrativa em questão. Assim, de acordo com Antonio Candido, inúmeros críticos literários e estudiosos do romance debruçaram-se, no período assinalado (séculos XVIII, XIX e início do XX), sobre a personagem e procuraram caracterizá-la e rotulá-la. Embora Candido não tenha dito, em nenhuma parte do seu trabalho (“A personagem do Romance”), que tais estudos setecentistas e oitocentistas possuíam um caráter normativo, ou seja, que eles tinham por propósito guiar o fazer literário dos escritores dos séculos XVIII e XIX e do início do XX, no que diz respeito à construção das personagens dos seus romances, pensamos que o que foi apontado como o ideal de personagem (pelo menos para a literatura da segunda metade do século XIX) por esses críticos e estudiosos do romance tenha suscitado, em muitos dos autores de mil e setecentos e de mil e oitocentos, à guisa de desafio, o desejo de construção de personagens mais densas psicologicamente, elaboradas com mais cuidado.

Um dos estudiosos que se voltou para o estudo da personagem, no século XVIII, foi Johnson. Este se debruçou sobre as personagens de Henri Fielding e de Richardson e caracterizou-as da seguinte maneira: as de Fielding, como “personagens de costumes”, que seriam aquelas apresentadas ao leitor mais superficialmente, facilmente identificadas por um traço, por uma característica, em suma, seriam aquelas personagens às quais chamaríamos caricaturais; as de Richardson, como “personagens da natureza”, aquelas apresentadas ao leitor também no nível da superficialidade, mas, principalmente, a partir do seu modo íntimo de ser, ou seja, mais a partir do

seu aspecto psicológico; enfim, personagens que não são facilmente identificáveis.

Candido assim resume as ideias de Johnson em torno das “personagens de costumes” e das “personagens da natureza”:

Traduzindo em linguagem atual a terminologia setecentista de Johnson, pode-se dizer que o romancista “de costumes” vê o homem pelo seu comportamento em sociedade, pelo tecido das suas relações e pela visão normal que temos do próximo. Já o romancista “de natureza” o vê à luz da sua existência profunda, que não se patenteia à observação corrente, nem se explica pelo mecanismo das relações (Candido *in* Candido *et al*, 1976: 62).

Já por volta do primeiro quartel do século XX, outro estudioso voltou-se para o estudo da personagem: E. M. Foster. Foi ele quem cunhou os termos “personagem plana”, “personagem esférica” (ou “redonda”) e “*homo fictus*” para caracterizar as personagens dos diversos romances sobre os quais se debruçou. Por “personagem plana” podemos entender aquela que, ao longo da narrativa, permanece sempre com as mesmas características físicas e psicológicas; a que é identificada, nas obras, sempre por uma de suas características, justamente aquela que a representa de forma mais eficaz, durante toda a história; enfim, é uma personagem caricatural. Já por “personagem esférica” (ou “redonda”) podemos entender aquela que se apresenta ao leitor de forma mais complexa, capaz de surpreendê-lo ao longo da narrativa, devido a uma brusca mudança de comportamento. “*Homo fictus*”, por sua vez, diz respeito a toda e qualquer personagem: esse termo foi elaborado por Foster para diferenciar a personagem das pessoas do mundo real, as quais ela procura imitar. O “*homo fictus*”, diferente do que acontece ao “*homo sapiens*”, não vive intensamente todas as relações humanas, mas somente aquelas que dizem mais respeito ao aspecto amoroso.

Para finalizar esta parte, devemos dizer que, apesar de ser verdadeira a ideia de que os romances modernos, sobretudo aqueles que se enquadram na segunda metade do século XIX e no começo do século XX, buscaram realizar um aprofundamento psicológico das suas personagens para se tornarem mais verossímeis para os leitores, alguns continuaram, no período histórico assinalado, com personagens de pouca ou nenhuma densidade psicológica. Acontece que o tipo de personagem utilizado nas narrativas, sejam elas longas ou curtas, sempre diz respeito – e isso não podemos nunca perder de vista – ao que o autor quer alcançar com a sua obra ou mesmo aos preceitos da escola literária ou da agremiação à qual ele se filia. Desse modo, o fato de os autores da segunda metade do século XIX e do início do século XX terem dado ênfase, nas suas obras, às personagens de maior complexidade psicológica, com vista a criar obras literárias verossímeis, condiz mesmo com o espírito cientificista da época assinalada, bem como com o tipo de romance que se procurava escrever nesse período: romance-tese (ou romance de tese). Vejamos o que Antonio Candido disse sobre isso:

... a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista. Quando, por exemplo, êste está interessado em traçar um panorama de costumes, a personagem dependerá provavelmente mais da sua visão dos meios que conhece, e da observação de pessoas cujo comportamento lhe parece significativo. Será, em conseqüência, menos aprofundado psicológicamente, menos imaginado nas camadas subjacentes do espírito, – embora o autor pretenda o contrário. Inversamente, se está interessado menos no panorama social do que nos problemas humanos, como são vividos pelas pessoas, a personagem tenderá a avultar, complicar-se, destacando-se com a sua singularidade sôbre o pano de fundo social (Candido *in* Candido *et al*, 1976: 74).

2. JULIANA POR EÇA DE QUEIRÓS

A descrição que Eça de Queirós fez de Juliana, ao longo d’*O Primo Basílio*, foi bastante extensa: por meio de várias páginas do terceiro capítulo e de algumas do primeiro ficamos sabendo de toda a sua história e conhecendo todas as suas características físicas e psicológicas. Juliana era filha de uma engomadeira e de um degredado, começou a trabalhar como empregada doméstica muito cedo e detestava o serviço que fazia há mais de vinte anos:

Nascera em Lisboa. O seu nome era Juliana Coucelo Tavira. Sua mãe fora engomadeira (...) e (...) seu pai estava na África por ter morto o *Rei de Copas!* (...) Servia, havia vinte anos. (...) Nunca se acostumara a servir (Queirós, 2010: 72-73)

Ficamos sabendo, ainda, que era uma mulher doente, que sofria de problemas cardíacos há anos, e que o sonho da sua vida era ter o seu próprio negócio; sonho, esse, que se esvaiu completamente, depois que perdeu as economias que tinha acumulado durante muito tempo, tentando reestabelecer a sua saúde:

Desde rapariga a sua ambição fora ter um negociozito (...): mas, apesar de economias mesquinhas (...) o que mais conseguira juntar foram sete moedas ao fim de anos; tinha então adoecido; com o horror do hospital fora tratar-se para casa de uma parenta; e o dinheiro, ai! derretera-se! (...)

Ficou sempre adoentada desde então (...). (Queirós, 2010: 73-74)

Juliana começou a azedar-se a partir daí; tornou-se geniosa. Exatamente por isso, era antipatizada por todos os que estavam à sua volta: pelos patrões, pelos filhos destes e até pelos demais empregados.

Começou a azedar-se.

(...)

Desde que servia, apenas entrava numa casa sentia logo, num relance, a hostilidade, a malquerença: a senhora falava-lhe com secura, de longe; as crianças tomavam-lhe birra; as outras criadas, se estavam chalrando, calavam-se, mal a sua figura esguia aparecia (...). (Queirós, 2010: 74)

Essa antipatia que os outros sentiam pela sua pessoa, como num círculo vicioso, acabou por torná-la ainda mais má: passou a odiar todas as suas patroas, indistintamente; via-as como inimigas, como tiranas.

Fez-se má (...).

odiou sobretudo as patroas, com um ódio irracional e pueril. (...) odiava-as todas, sem diferença. (...) Detestava-as na alegria dos filhos e nas prosperidades da casa. (...)

A ama era para ela o Inimigo, o Tirano (Queirós, 2010: 75-76).

Com o passar dos anos, tornou-se ainda mais invejosa e muito curiosa:

Sempre fora invejosa; com a idade aquele sentimento exagerou-se de um modo áspero. Invejava tudo na casa (...).

E muito curiosa: era fácil encontrá-la, de repente, cosida por trás de uma porta com a vassoura a prumo, o olhar aguçado. Qualquer carta que vinha era revirada, cheirada... Remexia subtilmente em todas as gavetas abertas, vasculhava em todos os papéis atirados. Tinha um modo de andar ligeiro e surpreendedor. Examinava as visitas. Andava à busca de um *segredo*, de um *bom segredo*! Se lhe caía um nas mãos! (Queirós, 2010: 76)

Era também muito gulosa:

Nutria o desejo insatisfeito de comer bem, de petiscos, de sobremesas. (...) Era lambareira: gostava de vinho; em certos dias comprava uma garrafa de oitenta réis, e bebia-a só, fechada (Queirós, 2010: 76-77).

Com relação ao aspecto físico, era muito feia; razão pela qual era virgem, aos quarenta anos:

Houve um ruído domingueiro de saias engomadas, Juliana entrou, arranjando nervosamente o colar e o broche. Devia ter quarenta anos, era muitíssimo magra. As feições, miúdas, espremidas, tinham a amarelidão de tons baços das doenças de coração. Os olhos grandes, encovados, rolavam numa inquietação, numa curiosidade, raiados de sangue, entre pálpebras sempre debruadas de vermelho. Usava uma cuia de retrós imitando tranças, que lhe fazia a cabeça enorme. Tinha um tique nas asas do nariz. E o vestido chato sobre o peito, curto da roda, tufado pela goma das saias – mostrava um pé pequeno, bonito, muito apertado em botinas de duraque com ponteiros de verniz (Queirós, 2010: 10).

Há dois meses que [Luísa] a tinha em casa, e não se pudera acostumar à sua fealdade, aos seus trejeitos, à sua maneira aflautada de dizer *chapieu, tisoiras*, de arrastar um pouco os *rr*, ao ruído dos seus tacões que tinham laminazinhas de metal: ao domingo, a cuia, o pretencioso do pé, as luvas de pelica preta arrepiavam-lhe os nervos (Queirós, 2010: 10).

E nunca tivera um homem, era virgem. Fora sempre feia, ninguém a tentara (...). O único homem que a olhara com desejo tinha sido um criado de cavalaria, atarracado e imundo, de aspecto facínora: a sua magreza, a sua *cuia*, o seu ar domingueiro tinham excitado o bruto (Queirós, 2010: 77).

Essas descrições mostram-nos que, apesar de feia, Juliana era vaidosa; sobretudo aos domingos, quando procurava usar as suas melhores roupas e botinas. E para mostrar que ela não era só defeitos, vimos que tinha bonitos pés, dos quais ela muito se orgulhava, e que também era muito asseada:

O pé era o seu orgulho, a sua mania, a sua despesa. Tinha-o bonito e pequenino.

— Como poucos — dizia ela. — Não vai outro ao Passeio!

E apertava-o, aperreava-o; trazia os vestidos curtos, lançava-o muito para fora. A sua alegria era ir aos domingos para o Passeio Público, e ali, com a orla do vestido erguida, a cara sob o guarda-solinho de seda, estar a tarde inteira na poeira, no calor, imóvel, feliz — a mostrar, a expor o pé! (Queirós, 2010: 80)

— Coitada, é uma pobre de Cristo! (...) Não é simpática, não, mas é asseada, é a propósito... (...) Foi um anjo para [tia Virgínia]. (Queirós, 2010: 10-11)

Essa visão de Juliana como “um anjo” não condizia com a realidade: ela apenas se mostrara assim para D. Virgínia, tia de Jorge, porque queria ser agraciada com uma pequena fortuna, quando esta viesse a falecer. Cuidou da senhora por cerca de um ano, sempre muito gentil e afável, o que não era da sua natureza, mas não chegou a ser citada no testamento, fato que a deixou ainda mais amarga:

Entrara para o serviço da Sr.^a D. Virgínia Lemos, uma viúva rica, tia de Jorge, muito doente, quase a morrer com um catarro na bexiga. (...)

Durante um ano Juliana, roída de ambição, foi a enfermeira da velha. Que zelos! Que mimos!

(...)

A velha, enfim, morreu. Nem a mencionava no testamento! (...)

Quando saiu do hospital para a casa de Jorge, começava a queixar-se mais do coração. Vinha desiludida de tudo, tinha às vezes vontade de morrer. Ouviam-se todos os dias pela casa os seus *aís*. (...)

[Juliana] Julgava-se vagamente roubada. Começou a odiar a casa (Queirós, 2010: 77-80, *passim*).

Depois de todas essas informações acerca de Juliana entendemos os motivos que a levaram a se apoderar das cartas de Luísa, bem como as razões que levaram aquela a chantagear esta. Mas uma resposta a tanta maldade logo havia de vir: Juliana, após entregar as cartas que tinha em seu poder a Sebastião, sucumbe, vítima de um aneurisma.

– Mas que fiz eu? – balbuciava. – Que fiz eu?

– Roubou as cartas. Dê-as pra cá, avie-se.

Juliana, sentada à beira da cadeira, apertando desesperadamente as mãos, rosnava por entre os dentes cerrados:

– A bêbeda! A bêbeda!

Sebastião, impaciente, pôs a mão no fecho da porta.

– Espere, seu diabo! – gritou ela, erguendo-se com um salto. Fixou-o rancorosamente, desabotoou o corpete, enterrou a mão no peito, tirou uma carteirinha. (...)

– Aí tem! – gritou ela atirando-lhe a carteira. E brandindo para ele os punhos: – Raios te partam, malvado!

Sebastião apanhou a carteira. Havia três cartas (...). (Queirós, 2010: 412)

– Cale-se! – bradou Sebastião com uma punhada na mesa, que fez tremer toda a louça do aparador e esvoaçar os cenários. E com a voz

toda trémula, os beijos brancos: – A polícia tem o seu nome, sua ladra! À menor palavra que você diga, vai para o Limoeiro, e pela barra fora. Você não roubou só as cartas; roubou roupas, camisas, lençóis, vestidos... – Juliana ia falar, gritar. – Bem sei – continuou ele violentamente –, deu-lhes ela, mas à força, porque você a ameaçava. Você arrancou-lhe tudo. É roubo! É de África! (...)

Juliana, então, alucinada de raiva, com os olhos saídos das órbitas, veio para ele e cuspiu-lhe na cara!

Mas de repente a boca abriu-se-lhe desmedidamente, arqueou-se para trás, levou com ânsia as mãos ambas ao coração, e caiu para o lado, com um som mole, como um fardo de roupa (Queirós, 2010: 412-414, *passim*).

Após tudo o que foi dito, neste capítulo, acerca de Juliana, podemos constatar, facilmente, que estamos lidando com uma personagem “plana”, visto que suas características físicas e psicológicas não se alteram ao longo da história – Juliana sempre aparece feia e má, e “de costume”, ou seja, com uma personagem facilmente identificável por seus traços físicos e psicológicos e por seu comportamento (sempre os mesmos e sempre recorrentes, diga-se de passagem, ao longo da narrativa). Aliás, o uso de analepses e do advérbio “sempre”, por parte do narrador, para se referir aos predicados de Juliana (defeitos, na verdade), dão mesmo conta de que suas características vêm de muito tempo e que são imutáveis: “Ficou sempre adoentada desde então”; “Sempre fora invejosa”; “Fora sempre feia”.

Não parece tratar-se, Juliana, de uma personagem de alta densidade psicológica, como aliás estava em voga no final do século XIX e no início do século XX, visto que tudo a seu respeito – história, características, ações – é dado ao leitor. Assim, é uma personagem, como as demais da obra, que se aproxima imenso das românticas (primeira metade do século XIX), que eram completamente desven-

dadas para os leitores, por parte do narrador (heterodiegético, onisciente, onipresente).

Essa ausência de densidade psicológica em Juliana e nas demais personagens d’*O Primo Basílio* deve-se mesmo à natureza do romance escrito por Eça de Queirós: parece tratar-se antes de um “romance de costumes” que de um “romance psicológico”. Como vimos no capítulo anterior, a personagem será menos aprofundada psicologicamente quando o autor estiver interessado em traçar um panorama “dos costumes”; assim, aquela resultará sempre das observações de pessoas cujos comportamentos este julgou significativos: isso inclusive reforça a classificação de Juliana como uma “personagem de costume”.

Para finalizarmos esta parte, devemos dizer que o fato de Eça não ter dotado as suas personagens d’*O Primo Basílio* de alta densidade psicológica não prejudica a verossimilhança da história que conta nem a verdade das personagens que dela fazem parte; sobretudo quando pensamos em Juliana: desta conhecemos toda a história, todas as características físicas e psicológicas e, por isso mesmo, compreendemos todas as ações por ela praticadas; ou seja, os seus atos encontram justificativas. É uma personagem forte, que sabe onde quer chegar e que é capaz de fazer tudo para conseguir o que deseja; enfim, é uma personagem com “caráter”, como disse Machado de Assis na sua crítica ao *Primo Basílio*, e, certamente, por tudo isso, é a mais “verdadeira” da obra.

3. ALGUMAS PALAVRAS DE PAULO EMÍLIO SALES GOMES ACERCA DA PERSONAGEM E DO NARRADOR CINEMATOGRAFICOS

Paulo Emílio Sales Gomes, em seu texto “A Personagem Cinematográfica” (Gomes *in* Candido, Rosenfeld, Prado & Gomes, 1976), também do livro *A Personagem de Ficção*, tece interessantes observações acerca da personagem do Cinema. Antes, porém, deixa evidente

a forte ligação da “Sétima Arte” com o Teatro e com a Literatura, de modo que chega mesmo a afirmar que

é sobretudo ao teatro e ao romance que o cinema se vincula. A história da arte cinematográfica poderia limitar-se, sem correr o risco da deformação fatal, ao tratamento de dois temas, a saber, o que o cinema deve ao teatro e o que deve à literatura (Gomes *in* Candido *et al*, 1976: 103).

O Cinema seria, assim, “uma simbiose entre teatro e romance” (Gomes *in* Candido *et al*, 1976: 104), uma espécie de “teatro romançado ou romance teatralizado”; algo, portanto, que deveria ser encarado como “esteticamente equívoco, ambíguo, impuro. (...) tributário de tôdas as linguagens, artísticas ou não” (Gomes *in* Candido *et al*, 1976: 103).

Feitas essas considerações acerca da ligação entre Cinema, Teatro e Literatura, ou seja, do caráter híbrido do Cinema, Paulo Emílio Gomes passa aos diversos tipos de narração que podemos encontrar no âmbito da “Sétima Arte”. Segundo ele, as mesmas posições que o narrador pode ocupar na Literatura (narrador em terceira pessoa, com traços de onipresença e de onisciência; narrador em primeira pessoa) também podem ser ocupadas pelo narrador de um filme (narrador objetivo e narrador-personagem). No entanto, Gomes ressalta que, normalmente, “a fórmula mais corrente do cinema é a objetiva, aquela em que o narrador se retrai ao máximo para deixar o campo livre às personagens e suas ações” (Gomes *in* Candido *et al*, 1976: 104), e afirma, ainda, que o narrador, sendo personagem ou não, “assume em qualquer película corrente o ponto de vista físico, de posição no espaço, ora desta, ora daquela personagem” – e nisso consiste o traço de “onipresença” do narrador –, e “sucessivamente o ponto de vista (aí não físico, mas intelectual) de sucessivas personagens” (Gomes *in* Candido *et al*, 1976: 105) – e aqui teríamos o seu traço de “onisciência”.

No que concerne ainda à relação entre narrador e personagem, Gomes diz-nos que, nos primórdios do Cinema falado, havia a supressão da narração em terceira pessoa, de modo a deixar a cargo dos diálogos das personagens todas as informações a que os espectadores deveriam ter acesso; técnica, aliás, que muito aproximava o filme do romance:

Durante os primórdios do cinema falado, a tendência foi empregar a palavra apenas objetivamente, isto é, sob a forma de diálogos através dos quais as personagens se definiam e complementavam a ação. Ainda aqui encontramos uma técnica muito próxima da do romance (Gomes *in* Candido *et al*, 1976: 106).

Com o passar do tempo, foram aparecendo, nas películas, as narrações objetivas. Até aproximadamente à Segunda Guerra Mundial, os diálogos, segundo Paulo Emílio Gomes, somente apareciam depois de longas passagens narrativas. Anos depois, a palavra como instrumento narrativo passou a dominar boa parte do tempo das películas: ora essa narrativa surgia por meio de um narrador objetivo para acompanhar outra narrativa, de natureza iconográfica, que corria em paralelo; ora surgia por meio de uma personagem, quando esta se fazia ouvir através de sua “voz interior”, nunca pronunciada, ou da “escritura e/ou da leitura de cartas”, sem que qualquer palavra saísse de sua boca. Dessa forma, o filme tornou-se um campo aberto para o exercício de uma literatura escrita.

Com relação especificamente às diferenças entre a personagem do Cinema e a da Literatura, Gomes diz-nos o seguinte:

a palavra falada no cinema tem papel preponderante na constituição de uma personagem, [mas] a cristalização definitiva desta fica condicionada a um contexto visual. (...) Essa circunstância retira do cinema, arte de

presenças excessivas, a liberdade fluida com que o romance comunica suas personagens aos leitores. (...) Esse exemplo de deformação indica a margem de liberdade de que dispomos diante de uma personagem que emana apenas de palavras. (...) Essa definição física completa imposta pelo cinema reduz a quase nada a liberdade do espectador nesse terreno. Num outro, porém, o da definição psicológica, o filme moderno pode assegurar ao consumidor de personagens uma liberdade bem maior do que a concedida pelo romance tradicional. A nitidez espiritual das personagens dêste último impõe-se tanto quanto a presença física nos filmes; ao passo que em muitas obras cinematográficas recentes e, de maneira virtual, em grande número de películas mais antigas, as personagens escapam às operações ordenadoras da ficção e permanecem ricas de uma indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do mistério em que banham as criaturas da realidade (Gomes *in* Candido *et al*, 1976: 110-111).

Como vimos, se, por um lado, a parte iconográfica (ou física) das personagens fílmicas retira dos espectadores a sua liberdade de (re) criação, porque lhes apresenta personagens inteiramente acabadas, concebidas pelo criador ou diretor da película; por outro, permite aos que assistem aos filmes imaginar as características psicológicas das personagens, às quais eles não têm acesso, por não estarem, elas, as características, assim tão evidentes, como certamente estariam pelas páginas dos livros. Neste ponto é que temos a verossimilhança da personagem fílmica, uma vez que ela se torna densa, psicologicamente – e assim mais próxima do Ser que habita o mundo real –, por escapar a uma análise psicológica única.

4. JULIANA POR DANIEL FILHO E EUCLYDES MARINHO

Como pudemos ler no final do capítulo passado, o aspecto visual ou iconográfico da personagem fílmica tira, inevitavelmente, do espec-

tador, a sua liberdade de (re)criação da personagem, uma vez que ele receberá a imagem pronta, acabada, desta, conforme ela foi pensada pelo criador e/ou diretor da película. No filme *O Primo Basílio*, a personagem Juliana, interpretada pela atriz Glória Pires, apresenta-se bem diferente daquela que nos é apresentada no livro de Eça de Queirós. Para começar, porque a história do filme se passa não em Lisboa, mas em São Paulo; não em fins do século XIX, mas em meados do século XX; para sermos mais exatos, na época da construção de Brasília (1956-1961). Isso significa dizer que as vestimentas da época em que se passa a história, no Brasil, eram já bem diferentes daquelas usadas à época em que se passa a história do romance queirosiano, em Portugal. A Juliana conforme pensada por Daniel Filho e por Euclides Marinho veste-se sempre de forma modesta (camisas de botões com mangas compridas; saias abaixo do joelho; casacos leves por cima das camisas; meias escuras; botinas, sapatos de salto ou chinelos; cabelos partidos ao meio e presos atrás da cabeça); e, como em pouquíssimas ocasiões veste-se um pouco melhor (em duas cenas do filme, mais ou menos), a impressão que o espectador tem é a de que Juliana não é vaidosa: faltam-lhe as roupas bem engomadas do domingo e também certos acessórios, como colares, broches, botinas envernizadas etc.

No âmbito das características físicas, devemos dizer que não encontramos, na Juliana de Daniel Filho, a feiúra e a cara de moribunda da Juliana queirosiana. Apesar de terem enfeiado consideravelmente a atriz Glória Pires, para que encarnasse a personagem eciana, colocando-lhe sobrancelhas grossas, uma pinta saliente no rosto e uns dentes podres, nem de longe a feiúra da personagem do filme lembra aquela evocada pelo narrador do livro, sempre que este fala da personagem em questão. Também a Juliana do filme não parece ser tão magra quanto a do livro. E enquanto a do Eça aparece sempre com cara de doente, com a pele amarelada, com os olhos encovados e com pálpebras avermelhadas, a de Daniel Filho sempre surge

em cena com bom aspecto; tanto que o espectador chega mesmo a pensar que esta está blefando, quando diz à sua patroa que é uma pessoa doente ou quando lhe diz que precisa ir ao médico. Faltam, a nosso ver, mais cenas, no filme, para que o espectador convença-se da doença de Juliana. É tão verdade o que dissemos que, como seria pouco convincente (verossímil) que Juliana, no filme, morresse de um aneurisma, diante de tão poucos elementos capazes de dar conta da sua doença cardíaca para o espectador, o diretor da película resolveu matá-la atropelada.

Outro aspecto da Juliana queirosiana que não aparece na personagem fílmica diz respeito à sua antipatia, ao seu azedume. A Juliana de Daniel Filho é antes apática: apresenta-se sempre (ou pelo menos na grande maioria das cenas) serena, obediente, educada e falando muito baixo; enfim, indiferente. E se é bem verdade que quase não esboça sorrisos (apenas um, que inclusive serviu para dar certo ar cômico à sua figura e à determinada cena da película), também é verdade que não anda de “cara amarrada”.

De resto, a Juliana de Daniel Filho traz em si a essência da Juliana de Eça: é curiosa, perspicaz, chantagista e, claro, má. Mas a ausência de um *flashback*, no filme, a exemplo da analepse que aparece no livro, realmente deixa muito a desejar com relação à caracterização da personagem em apreço: nada sabemos de suas origens (onde nasceu, quem eram os seus pais, desde quando começou a servir, quais os seus sonhos), de modo que não conseguimos construir uma imagem da personagem capaz de nos fazer ver melhor alguns de seus traços. Se bem que, como disse Paulo Emílio Gomes, a verossimilhança da personagem fílmica está justamente nas suas características psicológicas não reveladas para os espectadores; assim, ela sempre escapará a uma análise mais exata que estes lhe queiram fazer.

Para concluir esta parte, devemos dizer que, em termos de narração, o filme de Daniel Filho e Euclydes Marinho optou pela completa

supressão do narrador objetivo, deixando tudo a cargo do diálogo das personagens. Essa técnica, como vimos no capítulo anterior, tem por intuito aproximar o filme do romance.

CONCLUSÃO

Com este ensaio quisemos reafirmar o que disse Machado de Assis na sua crítica ao *Primo Basílio*: Juliana é a personagem de “caráter” mais completo e verdadeiro da obra. Para tanto, fizemos um levantamento, a partir da narrativa queirosiana, de sua história e de suas características físicas e psicológicas, para delinearmos o seu perfil e, assim, apontarmos a coerência dos seus atos. Juliana, assim, emerge da obra como uma personagem bastante “humana”, perfeitamente verossímil.

Quisemos, ainda, mostrar como se deu a sobrevida da personagem eciana em questão no filme de Daniel Filho e Euclydes Marinho. Acreditamos ter ficado claro que são muitas e até profundas as diferenças entre a Juliana de Eça e aquela da narrativa fílmica. Essas diferenças ocorrem por vários motivos; sobretudo pelo tempo reduzido do filme, que impede um melhor desenvolvimento do perfil ou do “caráter” da personagem; devido à atualização e à transposição da história, que sai da Lisboa do final do século XIX e passa para São Paulo de meados do século XX; e devido à ausência de *flashbacks* capazes de dar conta das origens de Juliana.

Para finalizar, queremos dizer que, em momento algum, ao longo da análise comparativa que fizemos, tivemos a intenção de enaltecer ou de preterir uma das artes (Literatura e Cinema) envolvidas no processo, pois sempre tivemos em mente tratar apenas das diferenças existentes entre as personagens de ambas as narrativas (literária e fílmica). Sabemos que são artes que se exprimem por meio de linguagens diferentes e que, por isso mesmo, não podem ser pesadas com a mesma balança ou medidas com a mesma trena: cada uma tem, portanto, o seu valor.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de (1992). “Eça de Queirós: *O Primo Basílio*”, in Afrânio Coutinho (org.), *Machado de Assis: Obra Completa*. 8.^a ed., vol. III. São Paulo: Nova Aguilar.
- CANDIDO, Antonio *et al* (1976). *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva.
- QUEIRÓS, Eça de (2010). *O Primo Basílio*. Porto: Porto Editora.

Filme

- O Primo Basílio*. Dir. e Prod. Daniel Filho. Rot. Euclydes Marinho. 2007. DVD. Lereby Produções, 2007.

ABSTRACT

In this essay, we intend to describe Juliana, her profile, based on the book written by Eça de Queirós, and her survival in the Brazilian film *O Primo Basílio*, directed in 2007 by Daniel Filho, with Euclydes Marinho's script. Something tells us that Juliana's profile (re)created by the film's production is different from what we saw in Eça's book, because much of her history was omitted in the film; or because Euclydes Marinho changed Juliana's composition (her physical aspects or her actions). This essay will analyze Juliana's character based on Antonio Candido's ideas about the character of the Novel, and her survival in the film based on Paulo Emilio Sales Gomes's ideas about the characters of the Films.

Keywords: Fictional Character; Juliana; Eça de Queirós; Daniel Filho; Euclydes Marinho.

RESUMO

Neste ensaio pretendemos “desenhar” o “caráter” de Juliana, ou seja, o seu perfil, a partir do que nos dizem sobre ela excertos do romance queiroiano,

e mostrar, em seguida, como ocorreu a sua sobrevida no filme brasileiro *O Primo Basílio*, dirigido, em 2007, por Daniel Filho, com roteiro de Euclydes Marinho. Algo nos diz que o perfil de Juliana (re)criado pela produção cinematográfica em questão ficou bastante diferente daquele que foi pensado por Eça, quer pelo fato de parte da história da personagem ter sido omitida, no filme; quer por Euclydes Marinho ter alterado a composição de Juliana, tanto com relação aos seus aspectos físicos quanto com relação a alguns de seus atos: pensamos que conseguiremos levar o leitor do presente texto a tais conclusões. Vale salientar que analisaremos a personagem Juliana com base nas ideias de Antonio Candido acerca da “Personagem do Romance”, e a sua sobrevida, no filme de Daniel Filho e Euclydes Marinho, por meio do que Paulo Emílio Sales Gomes pensou acerca da “Personagem Cinematográfica”.

Palavras-chave: Personagem de Ficção; Juliana; Eça de Queirós; Daniel Filho; Euclydes Marinho.