

ALVES, AMOR & CIA: DAS PÁGINAS PARA A TELA, A (IN)FIDELIDADE EM QUESTÃO

Prof^a Dr^a. Andrea Cristina Martins Pereira
Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes)

RESUMO: A publicação póstuma de Eça de Queiroz, *Alves & cia*, traz um texto que, visivelmente, não chegou a passar pelas correções, pelo refinamento da escritura, traço comum às demais obras do autor. Traduzido para o cinema, onde foi transformado em *Amor & cia*, pelo cineasta mineiro Helvécio Ratto, a obra apresenta-se enxuta e sedutora. O ensaio discute a suposta fidelidade entre as duas obras, apontando as adequações culturais sofridas pelo filme, as opções do diretor Helvécio Ratto na recriação da obra, o que faz dele um “revisor” de Eça.

PALAVRAS-CHAVE: literatura; cinema; tradução, cultura.

ABSTRACT: Alves e cia, by Eça de Queiroz posthumous publication, clearly has not undergone the same proofreading and refinement as the author’s other works. However, when made into a movie—titled *Amor e cia*, by the director Helvécio Ratto—Eça’s mentioned work appears as a perfectly finished and seductive adaptation. This paper discuss the supposed fidelity between these two works, pointing out the movie’s cultural adaptations and the director’s options in his remaking of work, that makes him a “reviser” of Eça.

KEYWORDS: literature, movies, translation, culture.

Sabemos que é um tanto complexo falar em fidelidade quando nos referimos a uma adaptação fílmica ou televisiva de uma obra literária. As comparações, ainda que inevitáveis, serão sempre injustas, o que, segundo Júlio Pinto: “pode levar a erros de julgamento (como pensar a literatura com parâmetros não literários (...) ou ainda ver um filme adaptado de um romance e medi-lo com a régua literária, o que dá um inevitável sentimento de que o livro é melhor.”¹

Há uma expressão popular que diz que “Uma imagem vale mais do que mil palavras”. E sabemos que em muitas situações essa afirmação é verdadeira. Compare-se um relato das atrocidades ocorridas nos campos de concentração nazistas com as imagens de Spielberg em “*A Lista de Shindler*” ou uma das inúmeras outras obras que retratam esse fato histórico: o choque causado pelas imagens é infinitamente maior do que aquele causado pela leitura de um texto que narre o mesmo fato. Sendo assim, como explicar essa impressão de superioridade da obra literária sobre a cinematográfica, citada por Júlio Pinto?

¹ PINTO, 1995, p. 207.

Provavelmente, a justificativa mais razoável esteja no aspecto da economia (especialmente de tempo) adotado pelo cineasta, em virtude da própria expectativa do público. Um livro pode ser aberto e fechado inúmeras vezes, até que sua leitura seja concluída; enquanto o espectador que se senta em frente a uma tela de cinema, não pretende levantar-se dali antes de ver concluída a obra à qual se dispôs a assistir. E é claro que para se chegar a este objetivo, há que se suprimirem detalhes considerados dispensáveis pelo cineasta e indispensáveis para o leitor, ou digressões que, muitas vezes, são permitidas apenas à palavra. Sobre este aspecto, Evaldo Coutinho observou:

O princípio da fidelidade à obra de literatura, o respeito à sua integridade, haveria de receber sérias transgressões, primeiramente em virtude daquela faculdade de revelação direta, do poder do resumo ainda mais requintado pelo emprego do subentendimento.²

É claro que ao fazer suas opções de criação, o cineasta - como todo artista - corre o risco de desagradar o público. Esse risco se torna maior quando se trata de uma adaptação de obra literária para cinematográfica, ou de uma tradução intersemiótica, conforme definição de Jakobson para a transposição de uma obra de um signo lingüístico para um signo não lingüístico. Neste caso, o leitor/espectador é naturalmente levado a fazer comparações. Entretanto, não se pode negar ao cineasta a liberdade que o processo criador pressupõe. Ainda que adaptado de uma obra preexistente, o filme constitui-se numa nova obra, carregada da experiência e da visão de mundo de seu autor/diretor. Ou seja, é uma obra autônoma e original, que comunica com sua própria linguagem e encanta pelo seu próprio poder de sedução.

Para quem lê a obra *Alves & Cia*, de Eça de Queiroz e, em seguida, assiste ao filme *Amor & Cia*, de Helvécio Ratton, com um olhar menos atento, o que fica é a impressão de que a obra cinematográfica foi “fiel” à literária, contrariando, assim, as opiniões dos estudiosos da área citados na introdução deste trabalho.

À medida que avançarmos neste estudo, procuraremos desvendar os porquês desta suposta fidedignidade à obra de Eça de Queiroz. Por enquanto,

² COUTINHO, 1989, p. 107.

consideraremos a possibilidade de que Ratton, fiel ou não a *Alves & Cia*, ao recriar esta novela para as telas do cinema, acabou por assumir o papel de co-autor ou, numa suposição mais ousada, o papel de revisor final da obra literária. Afinal, de acordo com estudos da crítica literária (e nem seria preciso ir tão longe, pois um leitor assíduo de Eça de Queiroz chegaria à mesma conclusão) não fica dúvida de que a novela em questão, de publicação póstuma, não chegou a ser concluída pelo seu autor. Em introdução à edição crítica de *Alves & Cia*, Luiz Fagundes Duarte afirma que:

O facto de Eça não ter avançado com a publicação de *Alves* é, só por si, sinal de que não estaria satisfeito com o texto, o que, tendo em conta os seus hábitos de trabalho, leva a supor que seria sua intenção repegar-lhe, transformando-o de novo, e dar-lhe, sabe-se lá depois de quantas mais correções e mesmo, eventualmente, reescritas, a forma definitiva – que nunca viria a ter.³

Helvécio Ratton, ao retomar a obra de Eça, atribui-se o papel de reescrever a história - ainda que numa outra linguagem -, excluindo o que considera sobra, acrescentando o que lhe faz falta, e sempre salpicando um pouco mais de pimenta à ironia queiroziana, a ponto de transformá-la em humor.

O filme de Ratton não se limita a imitar ou a transpor para uma outra linguagem (...) o texto do autor que transformou e enriqueceu a língua literária portuguesa. Ratton deu ainda mais flexibilidade e graça à narrativa de Eça, acrescentando-lhe o gozo ao prazer, o humor à ironia, através de maior elaboração de significantes colocados em tensão e desfocados para impedir certezas em sua percepção.⁴

Conforme Diniz (1999), as técnicas usadas pelo cineasta seguem o estilo pessoal de cada um, incorporando a respectiva visão de mundo. Em *Amor & Cia*, a visão de Helvécio Ratton, desvia-se da Lisboa de Eça de Queiroz e pousa no cenário e nos costumes brasileiros ou, se fecharmos mais o foco, a percebemos mais especificamente na cultura mineira (as locações foram feitas em São João Del Rei e Tiradentes). Essa mineiridade visível no filme possivelmente revela um pouco da biografia de Ratton, que é mineiro e vive em Belo Horizonte. Em ensaio sobre a obra *O Primo Basílio*, Teresa C. Cerdeira (2000) cita carta de Eça de Queiroz a Teófilo Braga em que defende-se da

³ DUARTE, 1994, p. 17.

⁴ DUARTE, 2001, p. 554.

acusação de atacar a família em seus romances: “eu não ataco a família – ataco a família lisboeta.”⁵ Seria, então, o caso de dizer que Ratton pretendeu atacar a chamada tradicional família mineira?

A esta pergunta caberia uma resposta positiva e uma negativa. “Sim”, porque percebemos, como já nos referimos anteriormente, vários traços de mineiridade, tanto nos costumes como nos perfis dos personagens – nos quais nos deteremos adiante -, além, é claro, do próprio cenário. E “não” porque, como todo bom mineiro, o diretor de *Amor & Cia* é tão sutil ao narrar a estória que não nos permite dizer se ele teve a intenção de atacar quem – ou o que – quer que seja. Mais do que Eça de Queiroz, ao narrar a história de Alves, Machado e Ludovina, Ratton ataca menos para brincar mais com a hipocrisia que sustenta as relações, quando estas envolvem interesses comerciais e a necessidade de se preservar as aparências.

Antes de revelar os aspectos mineiros, entretanto, *Amor & Cia* revela o Brasil. Se fizermos um plano geral pelo filme, perceberemos logo nas primeiras cenas a prova de que a obra portuguesa ganhou, pelas mãos de Ratton, contornos bem brasileiros. Referimo-nos à passagem em que Godofredo busca uma tal assinatura necessária para os trabalhos de sua firma. Na novela, Godofredo Alves peregrina pelo Ministério da Marinha Portuguesa, tentando driblar a burocracia que impedia o bom andamento de seus negócios:

... não conteve um gesto de irritação vendo sua manhã assim perdida, pelas repartições do Ministério da Marinha: e era sempre assim quando o seu negócio de comissões para o Ultramar o levava lá: apesar de ter um primo de sua mulher Director-Geral, de escorregar de vez em quando uma placa na mão dos contínuos (...) eram sempre as mesmas dormentes esperas pelo ministro, um folhear eterno de papelada, hesitações, demoras.⁶..

Na versão de Ratton, a cena é transposta para um cartório onde, diante da inicial má vontade de um funcionário “novo”, Alves faz-se anunciar ao Diretor-Geral, que o recebe amigavelmente, agradece os vinhos recebidos de presente e assina de imediato o despacho de que o comerciante necessita. É o conhecido “jeitinho brasileiro” resolvendo tudo rapidamente. Amizade e suborno

⁵ CERDEIRA, 2000, p. 60.

⁶ QUEIROZ, 1994, p. 33.

se unem para beneficiar o personagem, revelando uma conhecida receita nacional para fazer andar a engrenagem emperrada da burocracia. De tão impregnada que está da ironia queiroziana, quase passa despercebida a total inversão que a narrativa em questão sofreu ao sair da palavra literária para a linguagem cinematográfica, transpondo de forma definitiva a história, do cenário português para o brasileiro.

Essa passagem, que na obra de Eça dá início à narrativa (revelando em primeiro lugar o compromisso de Godofredo para com a sua firma), na versão de Ratton ganha um segundo plano. O diretor apresenta sua obra com uma sugestiva cena em que está presente o triângulo protagonista da trama: Alves e Machado observam embevecidos a figura (e o decote) de Ludovina que, ao piano, entoa a modinha “Quem sabe?”, de Carlos Gomes, e que fala de dúvidas sobre fidelidade amorosa. Pela trilha de abertura e, antes disso, pelo próprio título, percebe-se que Ratton tratará primeiro da relação amorosa, depois da comercial, enquanto Eça de Queiroz considerou uma hierarquia inversa, o que justifica o título dado pelo primeiro editor da obra, em 1924.

Na esteira dessas opções, Ratton faz diversas substituições, tão peculiares, bem ajustadas e necessárias ao novo cenário da narrativa, que passam despercebidas por espectadores menos atentos: Os espetáculos de teatros citados na obra literária são suprimidos - no interior mineiro, naquela época, eles não existiam - sem que deles se sintam falta; o fiambre e o empadão, comprados por Godofredo para o seu aniversário de casamento, são substituídos por um bom queijo curado; a atitude avarenta de Alves na hora da compra da pulseira reforça a fama de “pão-duro” de que sofre o mineiro. E, como não poderia deixar de ser, o diretor não se esqueceu de inserir a “maria-fumaça”, um dos símbolos de Minas e cartão de visitas da região onde se deram as filmagens.

A presença da Igreja é outra opção do cineasta que se afasta bastante da novela e do próprio estilo queiroziano. O autor português raras vezes referiu-se às questões da religião, a não ser para colocá-las à prova, como o faz em *O crime do Padre Amaro*. Em *Amor e Cia*, a Igreja aparece para reforçar a conhecida religiosidade mineira e reforçar as dúvidas sobre o caráter de

Ludovina. É lugar de purgação, de perdão e de reconciliação, bem ao gosto do brasileiro e em especial da tradicional família mineira.

Em sua novela, Eça de Queiroz produz uma certa ambigüidade quanto ao caráter de Ludovina, de forma a confundir o personagem Alves. As dúvidas quanto a ter ou não ter havido adultério, entretanto, aparecem na voz dos amigos de Godofredo que, racionalmente, vêem no fim do casamento o fracasso dos negócios do amigo e, principalmente, querem eximir-se de testemunharem um duelo, preocupados com suas imagens frente à justiça e à sociedade. Godofredo, apaixonado pela mulher e pela firma, se deixa convencer sem dificuldades, e sua mudança de postura frente à honestidade de Ludovina empresta à novela um certo ar de dúvida.

Ao leitor atento, entretanto, a possibilidade de adultério é uma realidade que o desfecho do romance não consegue destruir. Afinal, o narrador e a própria Ludovina deixam indícios difíceis de serem apagados por pessoas externas à trama. Releia-se a cena do flagrante: "...Lulu está em *robe de chambre* branco, encostava-se, abandonada, sobre o ombro dum homem, que lhe passava o braço pela cintura (...). Tinha o colete desabotoado. E o homem era o Machado"⁷. O figurino, assim como o comportamento do casal, conforme são descritos pelo narrador, parecem não deixar dúvida de que ali não se passava uma cena inocente. A uma mulher casada, no final do século XIX (e por que não dizer, ainda hoje?) não era permitido tomar vinho, vestida em trajes íntimos, na companhia de um homem que não fosse seu marido, impunemente.

Esta cena por si só seria suficiente para condenar Ludovina, especialmente por ser descrita por um narrador isento, externo aos acontecimentos. Entretanto, ela não fala sozinha: há a própria confissão de Ludovina feita a Godofredo: "Aquilo começara havia quatro meses, quando ele havia deixado a do D. Maria. E então começara com ela: e falava-lhe, e escrevia-lhe, e aparecia lá quando Godofredo estava no escritório, e um dia, enfim, quase à força..."⁸; ou as reflexões da personagem quando experimentava as desvantagem de ter se

⁷ QUEIROZ, 1994, p. 46.

⁸ QUEIROZ, 1994, p.53.

separado do marido: "... e amaldiçoava a sua infelicidade de ter caído assim nos braços dum sujeito que ela não amava..."⁹.

Todas essas provas deixadas por Eça de Queiroz, que o leitor não consegue destruir, são sutilmente e eficientemente apagadas por Helvécio Ratton em sua releitura da obra. As palavras comprometedoras de Ludovina são substituídas por negativas: ela nega o adultério, nega a intenção das cartas, nega a possibilidade de a paternidade de seu filho – acrescentado ao filme – pertencer a Machado; as imagens confundem mais do que falam: a cena do flagrante é amenizada pelo diretor que, não obstante ter substituído a vestimenta da personagem por algo mais decente (um vestido - decotado é verdade, mas bem mais sutil que o *robe de chambre* utilizado por Eça de Queiroz), fez com que fosse vista por Godofredo através de vidros, fragmentando a informação passada, "proporcionando uma visão que levanta suspeitas e desperta ciúme, mas deixa dúvidas e atormenta o apaixonado sem lhe dar certezas"¹⁰. As cenas em que Ludovina chora o flagrante e o fim do casamento, assim como a tentativa de suicídio, demonstram um sofrimento verdadeiro, ao contrário da Lulu queiroziana, que parece lamentar apenas o conforto perdido.

Enfim, o evidente adultério descrito por um é substituído por um suposto adultério insinuado por outro. E Helvécio Ratton muda a tônica da história sem comprometê-la. Pelo contrário, a dúvida plantada por ele também nos espectadores do filme, empresta-lhe um certo charme machadiano, um reencontro com a musa da literatura brasileira, a personagem "oblíqua e dissimulada" de *Dom Casmurro*. Apesar de toda a proximidade entre o filme e a obra literária queiroziana, parece não ficar dúvida de que o cineasta foi buscar inspiração no autor brasileiro para compor sua Ludovina. A semelhança entre as duas personagens, ou melhor, entre as situações que as envolve, foi apontada anteriormente por Maria Esther Maciel que vê "um diálogo velado, quase subterrâneo, com o romance *Dom Casmurro* (...) haja vista alguns dos artifícios de ambigüidade usados pelo escritor brasileiro no trato do tema do adultério e

⁹ QUEIROZ, 1994, p. 58.

¹⁰ QUEIROZ, 1994, p. 80.

que se insinuam no processo de construção da narrativa fílmica de Rattón”.¹¹ Assim é que a Ludovina de Rattón reencarna Capitu e consegue ser tão convincente na sua ambigüidade que, tal como a personagem de Machado de Assis, entra e sai de cena sem revelar-se por completo.

Não obstante todos os detalhes cenográficos e de costumes adotados pelo cineasta para traduzir a obra de Eça para o cinema, nota-se que o maior investimento de Rattón foi quanto à caracterização dos personagens. Sabe-se que a linguagem cinematográfica é simbólica. Segundo Henri Pierón citado por Monique Augras (1967), o símbolo é um signo, podendo substituí-lo quando necessário. Em outras palavras, trata-se de uma imagem que sugere relação com o que é simbolizado: é a metáfora do signo visual.

Em *Amor e Cia*, o diretor lança mão de muitos elementos ou imagens para simbolizar e reforçar o caráter e a personalidade de seus personagens. Esse tipo de recurso é bastante comum na linguagem cinematográfica que, como já foi dito antes, é uma linguagem que necessita ser econômica, em função do tempo médio de duração de um filme, e por isso é uma imagem simbólica. Assim, o lado conquistador de Machado, por exemplo, descrito em longas reflexões de Alves na narrativa literária, no filme pode ser revelado em simples detalhes, como a sua postura altiva e vaidosa, o olhar que discretamente lança para o decote de Ludovina, ou a maneira de sorrir para uma mulher acompanhada, na mesa ao lado daquela em que está tratando de negócios com clientes de sua firma.

Godofredo, por sua vez, é quem merece a maior atenção do cineasta. Rattón não mede esforços para acentuar a fragilidade masculina presente neste personagem, o qual o ator Marco Nanini encarna com perfeição. O Alves cinematográfico é quase um pastelão: expõe em público tanto sua devoção à mulher, quanto sua aflição ao descobrir-se traído (veja-se a cena da leitura das cartas, que ele faz com gestos e exclamações apatetadas, pelas ruas da cidade). O personagem, que em ambas as obras propõe um sorteio a fim de decidir quem deve morrer: se o Machado ou ele, demonstra, assim, sua falta de coragem para enfrentar um duelo tradicional, do qual poderia sair, talvez não

¹¹ MACIEL, 2001, p.211.

morto, mas machucado e humilhado. Segundo Peter Gay, os duelos representavam para os homens oportunidade de provarem sua masculinidade e sua capacidade para suportar sofrimentos físicos. Sendo assim, Godofredo, que inicialmente tenta fugir, e depois aceita facilmente abrir mão de duelar com Machado, acatando sugestão dos amigos, revela-se fora do modelo masculino de sua época: um macho frágil, embora um comerciante bem-sucedido.

A covardia de Alves, entretanto, torna-se mais evidente na obra de Ratton, quando o diretor trata a questão do suicídio. Este tema aparece na obra de Eça de Queiroz, em frágeis pensamentos de Godofredo:

Um momento pensou no suicídio. E não o aterrava, nem o fazia estremecer a idéia de se matar. Somente, o procurar uma arma, o dar um passo, para se atirar ao rio, eram ainda esforços, que lhe repugnavam, naquele desfalecimento de toda a vontade. Queria morrer ali, sem se mover.¹²

Nota-se que Godofredo desejava morrer, mas sem esforçar-se, sem tomar a atitude necessária para isso, o que veladamente significa não ter coragem para tanto. Ratton, mais contundente, coloca em cena vários elementos sugestivos de suicídio: arma de fogo, navalha, espada, dos quais o personagem vai se desviando discretamente. Entretanto, num dado momento em que Alves caminha decididamente por uma linha férrea até parar sobre uma ponte, de onde observa o rio que corre lá embaixo, temos a impressão de que o personagem finalmente criou coragem para levar a cabo a idéia de matar-se. Essa, entretanto, não passa de uma oportunidade para reforçar a covardia - apresentada de maneira quase cômica - do personagem. À medida em que o trem se aproxima, Alves joga-se da linha férrea e agarra-se a uma coluna, fugindo, assim, de duas possibilidades iminentes de morte, a qual ele parecia buscar: pular da ponte ou deixar-se atropelar pela locomotiva. Se a própria idéia de matar-se para fugir da realidade representa um ato de covardia, Alves consegue ser covarde duas vezes: ao buscar a morte e ao fugir dela.

A partir deste ponto, Ratton trabalha mais detidamente a oposição entre Ludovina e Godofredo, reafirmando o caráter pré-feminista da personagem e, por que não dizer, sua superioridade frente ao marido. No trem do qual ele foge

¹² QUEIROZ, 1994, p.60.

para não ser atropelado, ela parte para uma temporada de banhos, e durante um desses banhos, sem premeditação, ela joga-se, sem medo, ao mar, efetivando uma tentativa de suicídio da qual Alves fugiu.

Embora tanto em uma obra como na outra, a maioria dos personagens que dominam as cenas seja masculina, tendo à frente a dualidade representada por Alves (romântico e medroso) e Machado (conquistador e destemido), a grande personagem é, sem dúvida, Ludovina. Afinal, é em torno dela que tudo gira e, de certa forma, é por ela que todos agem, pois ainda que o interesse maior seja a salvação dos negócios e das aparências, Ludovina é peça chave para que tudo acabe bem.

Apesar de ser mais ambíguo e sutil no trato com a questão do adultério, a ponto de colocá-lo em dúvida, como já nos referimos anteriormente e, assim, diminuir o caráter feminista de Ludovina, Ratton consegue preservar sua superioridade frente a Godofredo. Na obra de Eça, a personagem assemelha-se mais à imagem de “anti-madona” que ganha forma na segunda metade do século XIX e que, segundo Sílvia Alexin Nunes, “é a mulher sedutora, “uma versão moderna da feiticeira que semeia discórdia e rivalidade entre os homens, confundindo-os.”¹³

Em oposição à versão queiroziana, na versão cinematográfica Ludovina é a mulher doce, dedicada, que cuida da organização da casa, do desjejum do marido e envia flores para alegrar seu escritório. Essa imagem de submissão, entretanto, de mulher cuja finalidade é zelar pelo marido e pelo lar, é apenas aparente. Conforme já foi dito, Lulu se mostra mais corajosa frente aos obstáculos do que Godofredo, e este mostra-se totalmente dependente dela, na vida pessoal e, indiretamente, também nos negócios. Após separar-se da esposa, ele descuida-se da firma, perde prazo de um contrato importante e sofre prejuízos, a ponto de seu funcionário adverti-lo de que “o caixa está baixo”.

Essa dependência, que ao longo do filme vai se revelando pelo aspecto de desleixo da casa e do próprio Godofredo, pelo atrevimento das criadas, pelo atraso constante do relógio de parede e pelo desandar dos negócios, acaba por ser admitida pelo personagem. Após ser convencido pelos amigos de que não

¹³ NUNES, 2000, p. 60.

há provas suficientes para que se constitua adultério o que houve entre Ludovina e Machado, e aproveitando a ausência deste da cidade, Alves rasga as cartas supostamente comprometedoras e vai atrás de Ludovina, a quem humildemente confessa: “Só você sabe fazer o relógio andar. A minha vida parou”.¹⁴

Com este desfecho, e mais a materialização de um filho, que na obra literária é apenas uma vaga sugestão, Ratton sutilmente transforma o caráter de sua heroína, moldando-a mais ao estilo “Madona”, que também predominou no século XIX, e que relacionava a mulher à religião, tornando-se a responsável pelo equilíbrio da família e da sociedade.

Ao longo do filme, Ludovina revela-se boa esposa e dona-de-casa, boa amante, corajosa, leitora, útil e fútil (confessa que escrevia as cartas como passatempo) e, por fim, caridosa e boa mãe. Assim, ao mesmo tempo doce e comprometida com suas obrigações de dona-de-casa, Lulu é livre para dar vazão a suas fantasias, pois ainda que consideremos a hipótese do não adultério, ela permite-se fantasiar através das cartas que escreve. A personagem cinematográfica dá conta de desempenhar o papel que a sociedade espera dela, sem anular-se como mulher.

Ludovina, portanto, é uma só mulher e todas ao mesmo tempo, ao passo que aos personagens masculinos só é dada uma característica predominante de cada vez: a Godofredo, a responsabilidade com os negócios; a Machado, o tato com as mulheres. E, num segundo plano: o oportunista em Neto, o pacificador em Viana, o racional em Medeiros. Sendo assim, podemos pegar de empréstimo a definição de *Dom Casmurro* para *Capitu* e dizer que Ludovina é mais mulher do que Godofredo é homem, ou quem sabe ir mais além: ela é mais mulher do que todos os homens que a cercam são homens. Isso em parte explica o fato de tanto o autor literário quanto o cinematográfico não ter sentido necessidade de dar espaço a outros personagens femininos. Ratton chega mesmo a excluir de cena a figura de Terezinha, irmã de Ludovina na obra escrita, pelo fato de que aquela não acrescentaria absolutamente nada à trama.

¹⁴ RATTON, 1995, s/p.

Segundo Duarte (2001), Ratton foi fiel à obra de Eça, garantindo a universalidade da obra literária. Da afirmativa da pesquisadora, discordamos apenas do que diz respeito à fidelidade. Diante dos aspectos abordados, podemos concluir que essa fidelidade, apontada pela maioria dos espectadores do filme, é apenas aparente. O responsável por essa ilusão que a leitura de ambas as obras proporciona, é o inquestionável talento e a peculiar sutileza que o cineasta demonstrou ao revelar a obra de Eça de Queiroz, desenvolvendo ou subdesenvolvendo temas, mas sempre acatando as sugestões que o autor português semeou ao longo de seu texto inacabado.

Assim, a dúvida plantada quanto a existência de adultério foi semeada na obra literária, não pelo narrador, mas pelos personagens secundários. Ratton transferiu essa responsabilidade para o narrador do filme, dando uma tônica totalmente nova à história, sem, entretanto, transgredir o romance; o filho que acrescentou à narrativa fílmica ganha permissão com a passagem em que Ludovina confessa estar ajudando a criar uma determinada criança; o destaque dado à personalidade dos personagens é autorizado pela narrativa irônica de Eça de Queiroz, que primeiramente (ainda que mais sutilmente) caracteriza-os, permitindo a supervalorização de alguns traços feita pelo cineasta; a exclusão e inclusão de personagens, fatos ou cenários também não chegam a agredir o romance, por terem sido feitos na medida certa e necessária à adaptação da obra à linguagem cinematográfica e à proposta, mais humorística, do cineasta.

Diante do exposto, podemos dizer que, de certa forma, Ratton assume o papel de revisor da obra de Eça, lapidando-a, enxugando-a e, como não poderia deixar de ser, dando à história o seu peculiar ponto de vista. Quanto à questão da (in) fidelidade, podemos concluir que, se a Ludovina cabe o benefício da dúvida, a obra de Helvécio Ratton não goza da mesma prerrogativa: não resta dúvida que ela foi infiel à narrativa de Eça de Queiroz em mais de uma ocasião. Entretanto, trata-se de uma infidelidade autorizada. Pegamos de empréstimo citação da revista *Cult* (s/d) em crítica à adaptação de Ratton, para finalizar este trabalho: “Apesar dos mais de cem anos que os separam, livro e filme dialogam de modo tão harmonioso que se pode falar numa verdadeira parceria a distância”.

REFERÊNCIAS

AUGRAS, Monick. *A Dimensão Simbólica*. Rio de Janeiro: FGV, 1967.

COUTINHO, Evaldo. *A imagem autônoma – ensaio de teoria do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da intersemiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: UFOP, 1999.

DUARTE, Lélia Parreira. Amor e Cia.: Eça de Queirós recriado por Helvécio Ratton. In: DUARTE, L.P et al (org.). *Encontros prodigiosos*. Anais do XVII Encontro de professores universitários brasileiros de Literatura Portuguesa. V.1. Belo Horizonte: Fale/UFMG: PUC Minas, 2001.

MACIEL, Maria Esther. Um Eça Oblíquo: notas sobre o filme Amor e Cia, de Helvécio Ratton. In: SCARPELLI, M. F. (org). *Os centenários: Eça, Freyre, Nobre*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2001.

NUNES, Sílvia Alexin. *O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *Literatura e Artes Plásticas, o Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: UFOP, 1995.

PEREIRA, Andrea C. Martins. Ruído de passos: a palavra e a imagem. In: OLIVA, Osmar Pereira (org), *Vínculo – Revista de Letras da Unimontes*. Montes Claros: Unimontes, 2002.

PINTO, Júlio. O espelho, o cinema, a tv e a palavra: possibilidades da mimese. In: VIEIRA, Else Ribeiro Pires, BENN-IBLER, Verônica (org.). *Culturas e Signos em Deslocamento*. Belo Horizonte: UFMG, 1995.

QUEIROZ, Eça. *Alves & Cia*. Edição Crítica de Luiz Fagundes Duarte e Irene Fialho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

RATTON, Helvécio. *Amor & Cia* (filme). Rio de Janeiro: Quimera Filmes, 1995.

Andréa Cristina Martins Pereira é graduada em Letras Português/Francês pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes); mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e doutora em Estudos de Linguagem, também pela UFF, com financiamento da Fapemig. Membro do corpo docente da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes) desde 2004, e do Programa de Mestrado em Letras/Estudos Literários dessa Universidade, a

Revista Araticum

Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários da Unimontes
v.11, n.1, 2015. ISSN: 2179-6793

partir de 2014. As áreas de interesse para pesquisa são estudos de literatura, cinema e televisão. Como ficcionista, é autora do livro *Apenas rascunhos* (2014), além de assinar roteiros de cinema. Ainda na sétima arte, roteirizou, produziu e dirigiu os documentários *Romeiros de fé e festa* (2008) e *A voz de Sofia* (2012). E-mail: andrea.martins@unimontes.br