

O Primo Basílio: um estudo do processo de transcodificação da narrativa literária para a narrativa televisual

Lúcia Correia Marques de Miranda Moreira, Élica Luiza Paiva*

Índice

1 A minissérie <i>O Primo Basílio</i>	3
2 Quando a câmera narra a história	7
3 Considerações Finais	10
4 Referências	11

Resumo

Quando se questiona a relação entre literatura e a sua transcodificação para outros códigos, como os do cinema e da televisão, abrem-se muitas possibilidades de estudo e interpretação. É a partir destas possibilidades, considerando também a importância de reflexões desta natureza para a pesquisa em Comunicação, que surgiu o tema estudado

*Lúcia Correia Marques de Miranda Moreira é Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”; Especialista – Centre Linguistique Appliquée (CLA) Besançon – França; Professora do Programa de Pós – Graduação em Comunicação da UNIMAR – Marília – São Paulo, Brasil. E-mail: marquesmiranda@uol.com.br.

Élica Luiza Paiva é Jornalista formada pela Universidade de Marília – Unimar; Mestre em Comunicação pela Universidade de Marília – Unimar; Coordenadora Acadêmica dos Cursos de Comunicação Social – Jornalismo e Publicidade e Propaganda da Unidade de Ensino Superior de Feira de Santana – Feira de Santana/BA.

neste artigo. Pretendeu-se verificar como a junção de dois códigos diversos contam a história de Luísa Mendonça de Brito Carvalho e o seu relacionamento amoroso com o primo Basílio de Brito, personagens do romance *O Primo Basílio*, do escritor português Eça de Queirós.

Palavra-chave: formato televisivo; narrativa televisual; narrativa literária, comunicação; transcodificação.

Introdução

Este artigo pretende estudar como se deu o processo de transcodificação da obra de Eça de Queirós – *O Primo Basílio* - adaptada para minissérie televisiva por Gilberto Braga e Leonor Bassères e com a produção e direção de Daniel Filho. A minissérie global estreou no dia 9 de agosto de 1988, sendo exibida em 16 capítulos sempre as terças e sextas-feiras às 22h20.

A utilização de um código como base para a produção de um outro código pode ser considerado uma transcodificação. À primeira vista, esta explicação seria óbvia. Entretanto, quando se trata da transcodificação de um código literário ficcional para a lingua-

gem audiovisual não é tão simples. Este processo de adaptação, argumenta Comparato, “[...] é uma transcrição de linguagem que altera o suporte lingüístico utilizado para contar **a mesma** [grifo nosso] história”¹, equivale, portanto, à recriação da mesma obra levando em consideração a linguagem própria do meio para o qual se está produzindo. Todavia, não são só estas as dificuldades encontradas.

A escolha da obra a ser adaptada é o primeiro passo para o desencadeamento do processo de transcodificação. Para tanto, há inúmeros pontos de convergência e divergência, dentre eles está o suposto antagonismo entre o que se convencionou chamar de cultura erudita (a obra literária, neste caso) e a sua disseminação por meio da cultura de massa (produtos televisivos, considerando o objeto de estudo desta pesquisa)². Mesmo que a programação das emissoras de televisão não consiga convencer os espectadores mais exigentes da validade de sua condição cultural, salvo as emissoras fundadas para cumprir este objetivo, como por exemplo, a TV Cultura de São Paulo. A escolha da obra *O Primo Basílio*, pela Rede Globo, para ser adaptada, coloca em dúvida estes questionamentos sobre as possibilidades culturais da TV. Sua adaptação, ao que se observa, foi fidedigna à obra original e conseguiu atingir as massas.

¹ COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1996, p. 330.

² Como sustenta Bordieu, as diferentes formas culturais só podem ser entendidas enquanto inseridas num mesmo espaço relacional de posições diferenciadas, de modo que só se é possível definir o que é cultura erudita em oposição à cultura de massa e vice-versa. Cf. mais informações em: BORDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

O Primo Basílio, de Eça de Queirós faz parte do histórico educacional brasileiro e ultrapassa as barreiras culturais. Sua presença nas leituras obrigatórias, em instituições de ensino (fundamental e médio), e a riqueza literária proveniente do estilo singular de Eça de Queirós foram, com certeza, elementos motivadores para a escolha de *O Primo Basílio* à adaptação para minissérie televisiva.

Há muitos questionamentos acerca deste processo, contudo antes de avaliar se o produto recriado é melhor do que o original, o que se deve levar em conta é que o primeiro tem que ter uma relação com o segundo.

Uma adaptação implica certas limitações criativas, uma vez que o roteirista tem de levar em conta o conteúdo da obra, isto é, os ambientes, as personagens, as intenções, etc. Mas como vimos, mesmo tais limitações podem ser positivas e dar azo a uma obra substancialmente superior à original. Tudo depende, claro está, do talento do roteirista³.

A partir destas premissas, é possível observar que a minissérie *O Primo Basílio* é uma adaptação propriamente dita. Esta designação é conferida às produções reelaboradas com a maior fidedignidade possível à obra original. De acordo com Comparato, numa adaptação propriamente dita “[...] não há alteração da história, nem de tempo, nem de localizações, nem de personagens. Os diálogos refletem apenas as emoções e os conflitos presentes no original”⁴. Estas afirmações podem ser notadas no decorrer da minissérie, considerando que ela preserva todos estes detalhes mencionados no romance de Eça.

³ Id. *Ibid.*, p. 331.

⁴ COMPARATO, Doc. Op. cit., p. 331.

A narrativa imagética guarda, de acordo com as exigências do seu formato, através das imagens, todo o cenário lisboeta que é muito evidenciado por meio das cenas que mostram a localização da casa de Jorge, as ruas de “pedra e granito” mencionadas pelo personagem de Conselheiro Acácio. Outra demonstração da fidelidade ao espaço descrito no romance, e apresentado na minissérie, é o Teatro de São Carlos, mostrado logo no início da narrativa televisiva.

O tempo é visualmente exibido pelos cenários que compõem o ambiente interno das residências e principalmente pelo figurino de época, que retrata como a sociedade lisboeta se vestia no século XIX. Os personagens que compõem o núcleo dramático da minissérie correspondem aos mesmos criados pelo autor textual, inclusive é notório que suas personalidades condizem em inúmeros aspectos com os descritos por este.

Quanto ao diálogo, o roteirista aproveitou quase que totalmente os diálogos diretos e indiretos do romance. Porém, Comparato menciona que “[...] este tipo de trabalho não é uma mera ilustração audiovisual, mas que é preciso ultrapassar os limites da fidelidade para se conseguir um roteiro correto e eficaz”⁵. Depois destas breves considerações far-se-á a análise da minissérie.

1 A minissérie O Primo Basílio

A abertura da minissérie televisiva se dá num ambiente luxuoso, onde Jorge e Luísa estão apreciando um espetáculo de ópera – estão no Teatro Nacional de São Carlos, em Lisboa, lugar muito freqüentado pela sociedade lisboeta do século XIX. O ambiente de es-

tilo neoclássico insere o receptor num ambiente formal de luxo, freqüentado por pessoas da alta sociedade, além de demonstrar um evidente cuidado com a contextualização da história que se irá contar. Pressupõe-se que o espaço escolhido para o início da narrativa televisiva teve o mesmo efeito das descrições verificáveis no texto do romance, ou seja, através de um costume da sociedade burguesa de Lisboa do século XIX - freqüentar espetáculos de ópera - foi possível inserir o receptor na realidade social dos personagens apresentados pelo narrador, no caso, pelas câmeras.

O espetáculo já está no final, o casal segue de tipóia para a sua casa. Chegando, Jorge gentilmente se oferece para ajudar Luísa a descer da tipóia, ele abre a porta da casa e ambos sobem as escadas que levam aos seus aposentos, Jorge cantarolando o que ouvira no espetáculo e Luísa soltando risinhos de felicidade e denunciadores do temperamento mimado e frágil que competiam a uma moinha burguesa daquela época. A vestimenta dos personagens é peça chave para mostrar suas personalidades: Jorge, de preto, índice de austeridade; Luísa, vestida de branco, demonstrando inegáveis delicadeza e fragilidade, aspectos que se intensificarão num e noutro personagem ao longo da trama. Além disso, a linha mestra, proposta por Braga e Basséres para a releitura e/ou transcodificação da obra de Eça de Queirós, preserva ainda muitos diálogos, personagens e ações dramáticas verificáveis no romance.

E cofiando a barba curta e fina, muito frisada, os seus olhos iam-se demorando com uma ternura, naqueles móveis íntimos, que eram do tempo da mamã: o velho guarda-louça envidraçado, com as

⁵ Id. Ibid., p. 331-332.

pratas muito tratadas a gesso-crée, resplandecendo decorativamente; o velho painel a óleo, tão querido, que vira desde pequeno [...]. Vivera sempre naquela casa com sua mãe. Chamava-se Isaura: era uma senhora alta, de nariz afilado, muito apreensiva [...]. Fisicamente Jorge nunca se parecera com ela. Fora sempre robusto, de hábitos viris. Tinha os dentes admiráveis de seu pai, os seus ombros fortes⁶.

Tanto o romance quanto a minissérie comecem no meio da história (*in media res*) com Jorge e Luísa já casados. No romance,   através dos objetos que formam o espaço da casa do casal, que o narrador retoma os acontecimentos anteriores da vida dos personagens. Por exemplo, quando Jorge começa a olhar ao seu redor, os móveis, a decora o, os quadros, o retrato de seu pai na parede é que o narrador apresenta a família de Jorge, sua personalidade e seus anseios. Assim também ocorre com a personagem Luísa, que só depois de serem apresentados todos os personagens é que o narrador fala do seu passado, como que para instigar o leitor a desvendar o mistério do porquê o passado de Luísa só foi revelado depois de ser apresentado o personagem do seu primo Basílio. Isto evidencia e organiza, prolepticamente, o espaço do destino trágico de Luísa.

Na minissérie não é diferente, a narrativa inicia-se num espetáculo de  pera e logo mostra o espaço principal, onde podemos constatar os objetos, ambientes e personagens que se perpetuam por todo o romance. A câmera percorre os cenários, os c modos da casa, como numa descri o do passado

⁶ QUEIRÓS, Eça. *O Primo Basílio*. 18. ed. São Paulo: Ática, 1997, p. 13.

de Jorge, juntamente com os outros personagens que são o elo entre o casal e a sociedade lisboeta.

Estabelece-se, tanto no livro quanto na minissérie, uma semiologia dos objetos, organizando-se uma linguagem própria, que fala   sensa o e percep o do leitor/receptor. Ainda que se considere a constru o, o funcionamento e a denomina o dos objetos pela linguagem, sua existência concreta, permanecem suas rela oes quanto ao espaço artístico, ao tempo da narrativa,   causalidade ficcional, como resultantes de uma experiência sensível, que a sua utiliza o e a sua própria presença nos cenários descritivos ou filmados impõe.

Acredita-se, portanto, que a estratégia narrativa utilizada pelo autor textual tem como objetivo criar efeitos sobre o leitor e esta mesma energia inculcada nos objetos que se faz presente no texto de Eça também é um dos recursos técnicos utilizados pela minissérie, os quais decorrem de um processo criador que, personificando o objeto inerte, revelam-no dotado de uma série de qualidades evocadas, permitindo ao leitor/espectador, através de uma complexa transferência sentimental e qualitativa, diversas interpreta oes.

O espaço, que se constitui juntamente com o tempo, como uma das categorias da narrativa, é criado na narrativa verbal através das palavras, o que propicia uma inevitável indetermina o e incerteza, levando o leitor a recriar, em sua mente, as imagens espaciais descritas⁷.

⁷ FLORY, Suelly F. V. Entre textos e código, uma leitura da abertura de *Os Maias*: do romance   minissérie. Comunica o & Veredas, São Paulo: Editora Unimar, v.1, p. 64-79, 2002, p. 12.

É possível observar que o tempo e o espaço são claramente percebidos pelos detalhes da descrição tanto na narrativa literária quanto na televisiva, a qual se utiliza de enfoques, como o *close* e a abertura de câmara que chamam o receptor a interagir através de suas projeções interpretativas, reavivando o espírito da narrativa queirosiana, com diálogos escassos. A atuação dos objetos, pela sua simbologia e força de persuasão, possibilitam várias leituras que a narrativa fílmica consegue preservar, respeitando, como se pôde constatar, características inerentes ao discurso queirosiano. A título de exemplo, pode-se notar ainda a riqueza de detalhes na descrição de uma confeitaria, em um trecho retirado do capítulo IV do livro, combinando elementos gerais e particulares, objetividade e subjetividade:

Estavam parados ao pé da Confeitaria. Na vidraça, por trás deles emprateirava-se uma exposição de garrafas de malvasias com os seus letreiros muito coloridos, transparências avermelhadas de gelatinas, amarelidões enjoativas de doces de ovos, e queques de um castanho-escuro tendo espetados cravos tristes de papel branco ou cor-de-rosa. Velhas natas lívidas amolentavam-se no oco dos folhados; ladrilhos grossos de marmeladas esbeçavam-se ao calor; as empadinhas de marisco aglomeravam suas crostas ressequidas. E no centro, muito proeminente numa travessa, enroscava-se uma lampreia de ovos, medonha e bojuda [...] ⁸

Estamos, sem dúvida, diante de uma prateleira de doces e salgados enjoativos, resse-

⁸ QUEIRÓS, Eça. Op. cit. p. 132.

quidos cuja descrição, de tão precisa, é capaz até de provocar certa náusea no leitor. Toda a narrativa vem marcada por este exercício descritivo, minucioso, sutil, irônico, enfim. Aspecto preservado e naturalmente explorado pela linguagem teleficcional.

A prosa do autor caracteriza-se pela ironia fina, humor, caricaturismo na composição dos personagens, paródia, senso de contraste, espírito crítico e, muitas vezes, grande lirismo na descrição da natureza. E ainda, é possível notar que Eça resgata a dimensão da prosa poética na fotografia meticulosa e lírica que faz dos ambientes. Estes aspectos constatados no texto literário podem ser verificados na minissérie na cena em que Jorge recebe os amigos em sua casa.

O plano geral mostra o ambiente doméstico, mais precisamente a sala da casa de Jorge (Tony Ramos), onde seus amigos estão reunidos para o chá de domingo. O plano médio destaca a vestimenta da personagem Juliana (Marília Pêra), a qual está uniformizada como criada, sugerindo o estatus burguês e a formalidade convencional das famílias burguesas do século XIX. A postura dos convidados, bem como os diálogos, denota o falso moralismo que servia de alicerce para a sociedade da época, a qual pode ser exemplificada pelo personagem do Conselheiro Acácio (Sérgio Viotti).

Ainda nesta cena, dentre os diálogos, o que leva o espectador a presumir que Jorge irá passar por uma situação de infidelidade conjugal é o comentário que faz acerca do final da peça de teatro que Ernestinho (André Valli) está escrevendo. Quando a câmara faz um *close up* em Jorge, impondo a Ernestinho que a sua personagem teatral deve ser punida com a morte, no final da peça, por trair o marido, em fração de segun-

dos a câmera se volta, também em *close up*, para Luísa (Giulia Gam) a qual está atenta ao ponto de vista de Jorge em relação às mulheres adúlteras, um índice de que se um dia ela viesse a tráf-lo, sua pena seria também a morte. Aqui, assumindo a câmera o papel de narrador, temos um prenúncio da derrocada moral de Luísa que, ao envolver-se com o primo Basílio numa relação adúltera, será também punida com a morte – no entanto, neste caso, a morte não será pelas mãos do marido traído, mas pela dor de consciência da própria Luísa.

O plano exterior de *O Primo Basílio* predomina sobre o plano interior. O exagero descritivo dos ambientes reforça e complementa a fragilidade psicológica dos personagens, que nada têm de admirável. Emoções, sensações e desejos surgem no texto como ações externas ao personagem, como o trecho que descreve o impulso extraconjugal de Luísa.

A narrativa televisiva também parte deste pressuposto, do detalhismo na descrição dos personagens e do espaço no desenrolar da ação. Como podemos observar na montagem dos cenários, na disposição e organização dos objetos, estabelecendo uma relação de interdependência entre narração e descrição que utilizam das minúcias de Eça como um complemento diegético da ação e que, na minissérie, é evidenciado pelos cortes e movimentos de câmera, enfocando os objetos que compõem os cenários, num jogo estático e ao mesmo tempo dinâmico, evidenciando sua simbologia através das aproximações e distanciamentos dos planos de filmagem, de acordo com a leitura do diretor.

(...) A construção fílmica, por outro lado, tem no espaço, uma dimensão am-

pla e complexa. Estabelece-se uma relação isomórfica com os objetos, as paisagens, os figurinos e as dimensões e relações espaciais do mundo real. O espaço em movimento na minissérie oferece um suporte ao desenvolvimento da sucessão temporal da narrativa, pois a cada espaço corresponde um tempo específico (...)⁹

A passagem do tempo, em ambas as narrativas, se dá com o passar dos dias e meses enquanto a história dura por um ano, é o que consta nas informações que o próprio Eça descreve no romance.

No contexto da narrativa da abertura do romance e da minissérie é possível notar que a construção do romance é feita de modo a proporcionar condições de comunicação entre a obra e o leitor. “A potencialidade emancipatória da obra confere ao leitor um papel ativo e à literatura uma importância social que ultrapassa o papel reprodutor, atribuído a ela pelos enfoques marxistas e/ou da sociologia da literatura”¹⁰. Se considerar a experiência estética a que se refere Jauss, que divide em três atividades simultâneas e complementares - a *poiesis*, a *aisthesis* e a *katharsis* – pode-se afirmar que esta teoria se encaixa nos pressupostos da construção do romance. Jauss contextualiza da seguinte maneira:

A arte tem uma função comunicacional, pois o leitor participa da construção do texto, à medida que ocupa os espaços vazios deixados pelo autor. A *poiesis* corresponde ao prazer de se sentir co-autor da obra. Ao realizar esta tarefa que lhe é

⁹ FLORY, Suely F.V. Op. cit., p. 12.

¹⁰ Id. Ibid., p.4-5.

destinada, o leitor usufrui do prazer estético da *poiesis*¹¹.

Enquanto é possível verificar que a *poiesis* é atuante na estrutura textual do romance em análise, já que o leitor é transportado para a realidade de Lisboa do século XIX ao se deparar com a história e com os personagens. O enredo da trama provoca no leitor/receptor uma espécie de estranhamento tanto no contexto social em que os personagens estão incluídos quanto na própria linguagem e diálogo entre eles, este é o processo que pode ser denominado como *aisthesis*, pois “[...] compreende a recepção prazerosa do objeto estético que, através do processo de estranhamento, gera possibilidade de renovar a sua percepção tanto da realidade externa, quanto da interna”¹². A terceira categoria da experiência estética a qual proporciona ao leitor/receptor identificar-se com as situações vividas pelos personagens, é denominada por Jauss como *katharsis* que “corresponde tanto à tarefa prática das artes como função social, servir de mediadora, inauguradora e legitimadora de normas de ação... quanto à determinação ideal de toda arte autônoma [...]”¹³. Crê-se que a *Katharsis* é o objetivo maior do autor textual, pois a construção do texto e dos personagens é uma crítica à sociedade vigente na época, a qual pode ser claramente identificada pelo leitor/espectador.

Na seqüência pretende-se expor alguns dos pontos importantes neste processo de identificação do espectador com a obra, através do olho mecânico da câmera, que narra a história por meio da seqüência de imagens

em movimento, mostrando ao espectador, o espaço e o tempo em que vivem os personagens.

2 Quando a câmera narra a história

Um roteiro bem feito é essencial para o sucesso de qualquer trabalho de ficção cinematográfico e/ou televisivo. “O trabalho do roteirista é contar histórias, não fazer histórias”¹⁴. Levando em conta que roteirizar é fazer um filme no papel, segundo Howard & Mabley, em se tratando de cinema e televisão, uma história bem contada

(...) não significa apenas uma história bem narrada, habilmente estruturada e tramada. A história tem de ser mostrada em cenas esmeradas, com papéis bem concebidos (e bem interpretados), que inspirem o cenógrafo, o fotógrafo, o compositor, o montador e todos os demais colaboradores a acrescentarem seus talentos à forma final com que as imagens e palavras do roteirista aparecem perante o espectador¹⁵.

Pensa-se que é através da câmera que se torna possível transmitir ao espectador todo o trabalho do roteirista e de toda a equipe que atua no processo de contar a história. É ela que mostra por meio da imagem e do movimento o que fora escrito e idealizado pelo roteirista, o trabalho do cenógrafo, do figurinista, a interpretação dos atores, além de todo o andamento e ritmo da narrativa.

¹⁴ HOWARD & MABLEY. Op. cit., p. 21.

¹⁵ Id. Ibid., p. 21-22.

¹¹ Id., p.5.

¹² Idem.

¹³ Idem.

Quando se trata de adaptação, Balogh questiona que “quase todos os estudos de adaptação conhecidos se detiveram primordialmente nos elementos diferenciadores existentes entre os textos original e adaptado”¹⁶. Contudo, não é este o objetivo deste estudo, embora seja possível notar que o romance foi cuidadosamente transcodificado para a minissérie, permanecendo os diálogos intocáveis e considerando a perfeita interpretação dos atores e a composição cenográfica minuciosa na escolha das locações externas e na ambientação interna das casas, do teatro, enfim.

Da mesma forma que o narrador, no romance, a câmera atua como que descrevendo minuciosamente os espaços e as ações dos personagens. Através da sua descrição é possível notar que Luísa é mostrada como se fosse um objeto de decoração para a casa de Jorge. Ou está sentada ao piano, ou ao tocador, ou na poltrona a ler seus romances ou na mesa a tomar café. Na casa há muitos vitrais e espelhos, há cenas em que os personagens são mostrados através dos espelhos que compõem o cenário, índices da fragilidade educacional e moral de Luísa, marcada por uma frivolidade indiscutível que intensifica e acompanha a sua personalidade infantil e frágil.

A trilha sonora da minissérie é composta de música clássica e música portuguesa orquestrada. A música unida às imagens transmite ao espectador as sensações de alegria, tristeza, medo, angústia, prazer, desespero e pânico sofridos pelos seres de papel. No entanto, cabe observar que, pelo fato de se tra-

tar de uma das primeiras minisséries realizadas pela TV brasileira, a utilização desse recurso descritivo (pois cria ambientes, projeta consciências) ainda não demonstra a eficiência descritiva que se pode verificar, por exemplo numa minissérie que transcodificou mais recentemente uma obra do mesmo autor, *Os Maias*, levada ao ar pela TV Globo em 2001. Ali, a trilha sonora corrobora de maneira contundente a carga dramática do destino trágico daquela família.

A transcodificação de uma obra literária, ou seja, a transposição desta para um outro código só é possível porque cada obra literária oferece múltiplas possibilidades de interpretação (função poética, artística, estética da linguagem, etc). Balogh tece o seguinte comentário ao dissertar sobre adaptação e transmutação: “O filme adaptado deve preservar em primeiro lugar a sua autonomia fílmica, ou seja, deve-se sustentar como obra fílmica, antes mesmo de ser objeto de análise como adaptação”¹⁷, crê-se que este comentário também se estenda à adaptação para a minissérie televisiva. Todavia a autora complementa que “Na prática, se reconhece como adaptado o filme que ‘conta a mesma história’ do livro no qual se inspirou, ou seja, a existência de uma mesma história é o que possibilita o ‘reconhecimento’ da adaptação por parte do destinatário”¹⁸.

A imagem e o movimento são os aspectos fundamentais para a narrativa televisiva. Porém, o que importa não é tanto seguir o comportamento de um dado personagem na tela e sim estar atento ao comportamento que a máquina de filmar adota relativamente ao personagem. Segundo Moscariello, quando

¹⁶ BALOGH, Anna Maria. *Conjunções Disjunções Transmutações: da Literatura ao Cinema e à TV*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2005, p. 49.

¹⁷ BALOGH, Anna Maria. Op. cit., p. 53.

¹⁸ Id. Ibid., p. 55.

se trata da relação entre ator/personagem e a câmara, o primeiro pode ser cúmplice do segundo, mas também pode acontecer – e é o caso mais freqüente – que um não seja solidário com o outro, antes corrigindo-o ou mesmo contradizendo-o. Aqui, um exemplo claro, é a cena em que Luísa vai pela primeira vez ao *Paraíso*. Ao entrar no prédio que corresponde ao endereço que Basílio havia escrito no bilhete, o movimento da câmara, *dolly in*¹⁹, dá a sensação de que o espectador está subindo as escadas atrás de Luísa.

De uma forma geral, a presença marcante dos cenários e conseqüentemente dos objetos que o compõem, assinalam reiteradamente a convivência diária dos personagens/atores dando indícios de seus estados psicológicos e de situações que ainda estão por vir. A partir desta premissa, pode-se notar que ao subir as escadas, a câmara mostra as pare-

¹⁹ Já os planos em movimento (*moving shots*) são: *Dolly shot* costuma-se designar por *travelling* qualquer deslocamento da câmara que seja basicamente horizontal [...], o qual caracteriza-se pela aproximação (*dolly in*) ou pelo afastamento da objetiva (*Dolly out*) e ainda, pelo *Dolly back* que significa que a câmara retrocede, deixa a cena e desaparece. O ponto de vista é quando a câmara se situa ao nível dos olhos da personagem e temos a sensação de estar olhando através dela temos um ponto de vista subjetivo. Já no denominado *travelling shot* a câmara acompanha o movimento da personagem ou de alguma coisa que se mexe na mesma velocidade. A panorâmica (*pan*) pode ser dividida em horizontal (*paning*) e vertical (*tilling*). O *process shot* projeta uma cena pré-filmada por trás das personagens. A tela partida ou múltipla – mostra ações simultâneas. O *zoom* designa aproximação ou afastamento do objeto filmado. A desfocagem (*transfocator*) – diante de dois elementos a câmara concentra-se em um só e o halo desfocado (*flou*) – a câmara desfoca tudo o rodeia o objeto com o fim de o pôr em relevo. COMPARATO, Doc. *Da criação ao Roteiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1996, 312-317.

des manchadas como se indicassem o estado moral de Luísa, adúltera, sujeitando-se a estar naquele lugar de aspecto pobre, simples e sujo para encontrar-se às escondidas com o amante. Enquanto Luísa sobe, sua voz narra em *off* o encontro de dois amantes, que lera em um de seus romances, quando o homem prepara um ambiente luxuoso no espaço interno de uma casinha simples, para receber a amada. Ao chegar ao quarto, onde Basílio a espera, a decepção de Luísa se completa ao ver aquele ambiente rústico, enxovalhado. É então que a câmara dá um *close up*²⁰ na colcha de retalhos estendida sobre a cama, como um indício de que a vida da personagem estava como aquela colcha, toda retalhada moralmente, perante si própria, perante Jorge, seus amigos e até mesmo diante dos vizinhos da sua rua.

Outro exemplo, observado desde o início do romance são os constantes *close ups* nas alianças que Jorge usa como símbolo do casamento, sugerindo uma premonição de que algum conflito vai surgir para romper com

²⁰ “Os planos – ou *shots* – podem se fixos ou estar em movimento. Vejamos quais são os planos fixos: **Primeiro Plano** (*close up*): o termo inglês *close up* designa um plano próximo do objeto, e corresponde tanto ao ‘primeiro plano’ (rosto cortando por baixo dos ombros) como ao ‘plano de detalhe’. Por extensão, também costuma ser utilizado para designar um ‘primeiríssimo plano’ (plano dos olhos e da boca) [...] **Plano médio** ou **americano** costuma-se distinguir entre plano médio como sendo aquele que corta a figura pela cintura e o plano americano o que corta a figura pelos joelhos [...] e o **Plano geral** (*long shot* ou *full shot*) é freqüente distinguir entre plano geral – que dá ênfase ao ambiente – e plano de conjunto como aquele que descreve uma cena, entretanto em ambos os casos abarca tanto todas as personagens como o cenário completo”. Cf. COMPARATO, Doc.Op. Cit., p. 313-314.

o laço do matrimônio, considerado sagrado pelos cristãos.

3 Considerações Finais

É inquestionável a riqueza literária de *O Primo Basílio*, romance do português Eça de Queirós, escolhida como base para esta pesquisa. A imortalidade das obras de Eça pode ser observada pelos inúmeros estudos feitos por pesquisadores de diversas áreas, que ainda encontram nos seus escritos uma fonte inesgotável de questionamentos e de releituras. Todavia, estas não são as únicas evidências que as tornam imperecíveis. Os romances do autor têm caráter didático, sendo a sua leitura recomendada para todos os estudantes do Ensino Médio. Vale ressaltar ainda que é uma obra obrigatória no currículo dos estudantes que desejam prestar vestibular e ingressar no Ensino Superior.

Considerado um clássico da língua portuguesa, *O Primo Basílio*, é um dos principais romances que representam o movimento Realista-Naturalista (1825-1865), o qual propunha a representação da realidade social através da arte literária, marcado pelo espírito da denúncia.

Publicado em 1878, *O Primo Basílio* retrata minuciosamente a sociedade burguesa lisboeta do século XIX. Para tanto, Eça enfoca um lar burguês aparentemente feliz e perfeito, mas com falsas bases morais, pois tem o intuito de questionar uma das instituições sociais tidas como uma das mais sólidas: o casamento. Embora o Romantismo já tenha trabalhado com o tema do adultério, o autor consegue inovar por meio da sua criatividade e imensa facilidade de mostrar através dos seus personagens, que representam

a burguesia, a imoralidade e a ociosidade de uma sociedade que vive de aparências.

Foi a partir da relevância do trabalho de Eça de Queirós e o profundo interesse em descobrir e apreender o sentido da atemporalidade de sua obra, que esta pesquisa se propôs a investigar a relação entre o romance *O Primo Basílio* e a sua transcodificação para o formato televisivo, a minissérie homônima produzida e veiculada pela Rede Globo de Televisão em agosto de 1988.

Na transcodificação, a narrativa televisiva que articula um complexo de elementos, próprios do meio audiovisual (palavra, imagem, som, movimento, luz e cor), desencadeia novas relações entre o imaginário individual e coletivo, no que diz respeito à relação entre a obra literária e a sua adaptação da obra literária. Em se tratando de adaptação, a narrativa televisiva transcodifica fragmentos da obra original oferecendo dinamicidade e identificação entre o mundo possível, da história, e o mundo real, do espectador, através da composição das falas, das imagens e do movimento dos personagens/atores, ou seja, a ação.

Neste caso, é a partir do impacto dramático, que implica dificuldades, provação, reação social e ameaça, determinados pela obra original, que se constrói a estrutura da narrativa televisiva, da minissérie, bem como os códigos sociais a serem utilizados neste processo (a cidade de Lisboa no século XIX), fonte e forma de aliança ou conflito entre a primeira e a que vai ser transcodificada.

Portanto, apesar de ser baseada na obra original, a transcodificação reconstrói o tempo, o espaço e os personagens. A narrativa televisiva, neste caso, pode ser considerada como uma das releituras da obra original e ainda suscitar no espectador o in-

teresse tanto pela obra, quanto para compreender a realidade vivida pela burguesia no século XIX. Além da problemática social desta sociedade e a luta de classes espelhada na personagem Juliana (Marília Pêra), no decorrer da minissérie, o espectador consegue identificar por meio dos demais personagens/atores, que apesar de terem se passado muitos anos desde a publicação do romance, as situações vivenciadas pelos personagens são muito parecidas com a realidade atual.

Entretanto, para que haja este processo de identificação entre o que é veiculado na minissérie e o espectador é necessário que as escolhas feitas na montagem, que vai desde o roteiro até a edição final, sejam pertinentes. Os atores e as suas interpretações, as locações e o som, as cores e a iluminação, o ordenamento do tempo (cortes), os enquadramentos, objetos e os detalhes são elementos essenciais para a concretização eficaz do processo da narrativa televisiva.

Em ambas as narrativas nota-se a excelência de um trabalho bem elaborado. Em relação à obra de Eça de Queirós pode-se afirmar que *O Primo Basílio* representa a interação do homem com seu meio físico, histórico e social, correlacionando sempre uma ação particular com o estado geral do mundo, com a totalidade da sua época, com o terreno substancial em que ela se insere e se desenvolve. Por isso, na sua narrativa assume valor tão relevante a representação daquele meio, das coisas e das instituições que constituem elementos de mediação da atividade humana, dos costumes de uma época e de uma classe social, dos fatos rotineiros de que se entretete a vida individual e coletiva dos personagens que refletem a sociedade lisboeta do século XIX. Já a recria-

ção do romance *O Primo Basílio* para a linguagem televisiva é uma adaptação propriamente dita, pois, consiste em ser o mais fiel possível à obra. Não há alteração da história, nem de tempo, nem de localizações, nem de personagens. Os diálogos refletem apenas as emoções e conflitos presentes no original.

Acredita-se que a genialidade de Eça foi integralmente preservada na transcodificação. O roteiro, a direção de câmera, a interpretação dos atores, os cenários e a indumentária caracterizaram imagética e verbalmente a história apresentada na obra original.

Ao final desta pesquisa, percebe-se que ainda há muito do que analisar e aprender com os objetos escolhidos como base deste estudo, pois o estilo de Eça de Queirós é inigualável e a sua fórmula literária engrandece-se e firma-se com o passar do tempo. Da mesma forma, a minissérie também oferece diversas releituras, principalmente pelo fato de se manter o mais fiel possível à obra original. Todavia, crê-se que esta investigação venha a contribuir para a pesquisa em Comunicação no que tange os questionamentos sobre a relação existente entre a literatura e a sua transcodificação para a minissérie televisiva, principalmente quando se trata das disparidades e semelhanças entre narrativas literárias e narrativas televisuais.

4 Referências

- BALOGH, Anna Maria. *Conjunções Disjunções Transmutações: da Literatura ao Cinema e à TV*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2005.
- BORDIEU, Pierre. *A economia das trocas*

simbólicas. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

QUEIRÓS, Eça. *O Primo Basílio*. 18. ed. São Paulo: Ática, 1997.

FLORY, Suely F. V. Entre textos e código, uma leitura da abertura de *Os Maias*: do romance à minissérie. *Comunicação & Veredas*, São Paulo: Editora Unimar, v.1, p. 64-79, 2002.

HOWARD, David; MABLEY, Edward. *Teoria e Prática do Roteiro*. São Paulo: Globo, 1996.