

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

Jussara de Souza Lima da Silva

O PRIMO BASÍLIO:

Realismo literário e realismo cinematográfico na
adaptação do livro para a série de TV

Juiz de Fora
Julho de 2017

Jussara de Souza Lima da Silva

O PRIMO BASÍLIO:

Realismo literário e realismo cinematográfico na
adaptação do livro para a série de TV

Monografia apresentada ao curso de
Comunicação Social, Jornalismo da Faculdade
de Comunicação da Universidade Federal de
Juiz de Fora, como requisito parcial para
obtenção do grau de bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Nilson Assunção
Alvarenga

Juiz de Fora

Julho de 2017

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Silva, Jussara de Souza Lima da.

O Primo Basílio : realismo literário e realismo cinematográfico na adaptação do livro para a série de TV / Jussara de Souza Lima da Silva. -- 2017.

69 p.

Orientador: Nilson Assunção Alvarenga

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, 2017.

1. Literatura. 2. Audiovisual . 3. Realismo literário. 4. Realismo cinematográfico. 5. Comunicação social - Jornalímso. I. Alvarenga, Nilson Assunção, orient. II. Título.

Jussara de Souza Lima da Silva

O Primo Basílio:

Realismo literário e realismo cinematográfico na adaptação do livro para a série de TV

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social, Jornalismo da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Departamento de Métodos Aplicados e Práticas Laboratoriais da Universidade Federal de Juiz de Fora

Aprovado (a) pela banca composta pelos seguintes membros:

Nilson Assunção Alvarenga (FACOM/ UFJF) - orientador

Profa. Dra. Cláudia de Albuquerque Thomé (FACOM/ UFJF) - convidada

Prof. Dr. Carlos Pernisa Jr (FACOM/ UFJF) - convidado

Conceito obtido: Aprovado.

Juiz de Fora, 06 de Julho de 2017

À D. Anna e ao Sr. Afonso (in memoriam)

Por me ensinarem que com fé, amor e dedicação, todos os meus sonhos se podem se tornar realidade.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por ser essencial em minha vida, autor de meu destino, meu guia, socorro presente na hora da angústia, alegria nos momentos de felicidade e por sempre o maior mestre de todos.

Agradeço a minha mãe, minha maior inspiração de vida. Por ter ficado ao meu lado em todos os momentos dessa jornada, por não ter me deixado desistir, por ter tido forças para lutar ao meu lado e, muitas vezes, lutar por mim. Obrigada por ser sempre meu porto seguro. Ao meu pai, que apesar de todas as dificuldades, me fortaleceu e me guiou até aqui.

À minha família, gratidão é a palavra para me expressar nesse momento. Vocês comemoram comigo minhas vitórias, choraram minhas derrotas e, algumas vezes, mesmo de longe, sempre estavam prontos a me ajudar. Sem vocês, nada disso teria sido possível. Amo muito vocês.

Aos meus amigos: Nina, Carol Cadinelli, Lillian, Bárbara, Matheus, Edu, Bia Braidá, Pillar, Nanda e Danilo e o meu amado 4580, muito obrigada. Por aguentarem minhas loucuras, minhas paranoias e ficarem ao meu lado durante todo esse louco período. Essa jornada teria sido muito mais difícil sem vocês. Gostaria de poder abraçar e agradecer cada um de vocês por estarem presentes e me permitirem estar presente na vida de vocês. Vocês são a minha âncora, a minha luz no fim do túnel.

Ao meu orientador, obrigada pelo empenho dedicado à elaboração deste trabalho e também pela paciência.

À Facom e aos meus mestres, fica a minha gratidão, por terem me conduzido no caminho do aprendizado e me direcionado ao caminho do conhecimento. Saibam que estarão imortalizados em minha vida como educadores.

A todos que acreditaram em mim, me apoiaram, me incentivaram e me ajudaram a realizar meu sonho, eu agradeço com o coração transbordando de gratidão.

“O amor é essencialmente perecível, e na hora em que nasce começa a morrer. Só os começos são bons.”

— Eça de Queiroz

RESUMO

O presente trabalho tem como finalidade discutir a adaptação de obras literárias para a linguagem audiovisual. Para tal, foi analisada a adaptação de um clássico da literatura portuguesa: *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz. O trabalho buscou identificar se a transposição da obra literária para o meio televisivo seguiu, na questão temática e na questão formal, o conceito de realismo proposto por André Bazin e perceptível na obra original de Eça de Queiroz. Para que fosse possível fazer essa identificação, foram analisadas, de forma descritiva, oito cenas da minissérie, uma amostra de cada capítulo, que foram comparadas às mesmas cenas no livro.

Palavras-chaves: Realismo, literatura, audiovisual, efeito de real, realidade

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	09
2 BARTHES E BAZIN: REFLEXÕES TEÓRICAS	11
2.1 ROLAND BARTHES E O EFEITO DE REAL	11
2.1 REALISMO CINEMATOGRAFICO EM ANDRÉ BAZIN	14
3 EÇA DE QUEIROZ E O REALISMO	22
3.1 EÇA DE QUEIROZ – O AUTOR DAS HIPOCRISIAS	22
3.2 O REALISMO EM PORTUGAL	23
3.3 O REALISMO EM O PRIMO BASÍLIO	24
3.4 O PRIMO BASÍLIO COMO OBRA AUDIOVISUAL	28
4 REALISMO LITERÁRIO E REALISMO CINEMATOGRAFICO: COMPARAÇÃO E ANÁLISE	31
4.1 CENA 1 – A VOLTA DE BASÍLIO	31
4.1.1 Descrição Literária.....	31
4.1.2 Descrição Audiovisual	33
4.1.3 Análise Descritiva das Cenas	35
4.2 CENA 2 – A VISITA DE BASÍLIO	35
4.2.1 Descrição Literária.....	35
4.2.2 Descrição Audiovisual	37
4.2.3 Análise Descritiva das Cenas	38
4.3 CENA 3 – A DESCOBERTA DAS CARTAS	39
4.3.1 Descrição Literária.....	39
4.3.2 Descrição Audiovisual	41
4.3.3 Análise Descritiva das Cenas	43
4.4 CENA 4 – A DESPEDIDA DOS AMANTES	44
4.4.1 Descrição Literária.....	44
4.4.2 Descrição Cinematográfica	46
4.4.3 Análise Descritiva das Cenas	47
4.5 CENA 5 – A CHANTAGEM DE JULIANA	48
4.5.1 Descrição Literária.....	48
4.5.2 Descrição Cinematográfica	49
4.5.3 Análise Descritiva das Cenas	50
4.6 CENA 6 – A DECADÊNCIA DE LUÍSA	51
4.6.1 Descrição Literária.....	51
4.6.2 Descrição Audiovisual	52
4.6.3 Análise Descritiva das Cenas	53
4.7 CENA 7 – O FIM DO PLANO DE JULIANA	53
4.7.1 Descrição Narrativa	53
4.7.2 Descrição Audiovisual	54
4.7.3 Análise Descritiva das Cenas	55
4.8 CENA 8 – A DESCOBERTA DA TRAIÇÃO	56

4.8.1 Descrição Literária.....	56
4.8.2 Descrição Audiovisual	58
4.8.3 Análise Descritiva das Cenas	59
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	61
6 REFERÊNCIAS	63

1 INTRODUÇÃO

A união entre literatura e cinema se consolidou ao longo dos anos como uma das mais influentes formas de se contar histórias. Essa ligação, principalmente por causa de adaptações de um meio para o outro, provaram que essas duas formas de artes podem combinar perfeitamente. A influência da literatura sobre o cinema, hoje, é inegável, e vice e versa, já que o cinema levou o grande público a conhecer histórias clássicas e, dessa forma, o cinema conseguiu levar para a tela uma representação visual do que o leitor tinha em mente.

Pensando nessa concepção de narrar histórias e adaptar obras literárias para o meio audiovisual, este trabalho tem como objetivo analisar a adaptação televisiva de uma obra prima da literatura portuguesa, *O primo Basílio*. O clássico realista de Eça de Queiroz ganhou vida nas mãos do diretor Daniel Filho, em 1988.

Para que seja possível fazer uma analogia entre ambas às obras, baseamo-nos na ideia de realismo proposto para o cinema pelo crítico de cinema francês, André Bazin. Segundo Bazin, o cinema revela o real e esse real revelado não é totalmente objetivo. O cinema não faz somente cópia do real, ou seja, o realismo cinematográfico se constituiria por todo mecanismo que cria um acionamento do real, uma descrição que retrata uma pressuposta realidade. A base do realismo cinematográfico aqui será trabalhada a partir das concepções de técnica do relato e de *imagem-fato*, pensados por Bazin.

Toda a estética presente, e implícita, na obra cinematográfica realista se revela a partir da técnica do relato. Segundo Bazin (1992), o filme sempre irá se apresentar como uma sucessão de fragmentos da realidade, onde a ordem, a duração e a visão de determinado objeto serão o que irá determinar o sentido da narrativa. Além disso, Bazin afirma que será a produção de uma imagem ou de um fato que fará uma ligação entre espectador e realidade, já que será uma tomada de consciência do real que produz a *imagem-fato*.

Quando Barthes (2004) cita o conto *Um Coração Simples*, de Flaubert, toda a narrativa se encaminha em uma linha contínua, sendo que a descrição dos fatos é representada em um formato clássico. Até que a descrição de um barômetro quebra uma ordem cronológica da narrativa. Barthes pensa esse tipo de descrição como criação de um *Efeito de Real*. De modo análogo, Bazin pensa, a partir do neorrealismo, que a imagem realista é um signo do real, do tipo que foca nossa atenção em determinados fatos e, com isso, passa a significar o real.

Contudo, essas *imagens-fato* não servem somente para quebrar a linha clássica de raciocínio do espectador e nem apenas como entretenimento. São essas imagens que permitem construir e constituir o relato com mais liberdade.

No primeiro capítulo, apresentamos as questões teóricas que fomentam e embasam a discussão sobre realismo literário e realismo cinematográfico presente no objeto de estudo, sendo usadas, portanto, as concepções de *Efeito do Real*, de Roland Barthes e de realismo cinematográfico de André Bazin.

Já no segundo capítulo deste trabalho, é apresentada a obra aqui estudada, com uma identificação sobre o autor, o movimento realista seguido por Eça de Queiroz e que teve início em Portugal e também apresentamos tanto do livro quanto a minissérie.

O terceiro capítulo é uma análise descritiva das obras, buscando identificar se a transposição da obra literária para o meio audiovisual seguiu, na temática e na forma, o conceito de realismo proposto na obra original de Eça de Queiroz. Para tanto, foram analisadas oito cenas, uma amostra de cada episódio da minissérie, que foram comparadas com as mesmas cenas no livro.

2. BARTHES E BAZIN: REFLEXÕES TEÓRICAS

Para que seja possível fazer uma análise descritiva da Obra de Eça de Queiroz, será usado como referencial teórico os autores Roland Barthes e André Bazin.

Roland Barthes foi um escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês, formado em Letras Clássicas, Gramática e Filosofia pela Universidade de Paris, que fez parte da escola estruturalista, influenciado pelo linguista Ferdinand de Saussure.

Barthes publicou, em 1968, o ensaio *O Efeito do Real*, onde analisa a simulação da presença a partir de um conto realista de Flaubert e da menção a uma história de Michelet. O texto fazia uma crítica velada ao modelo realista da narrativa e analisa como alguns elementos textuais não ajudam no desenvolvimento do enredo, ou seja, não possuem uma função direta na estrutura narrativa.

O Pensamento do célebre crítico e teórico francês André Bazin (1918-1958) é, sem dúvida, um dos mais influentes na teoria do cinema. Bazin teria sido possivelmente o primeiro crítico a compreender e a explorar a transformação essencial que ocorreu no cinema nos anos 40 e no pós-guerra: a desagregação entre um primeiro cinema, o cinema realista e um cinema moderno, o cinema neorrealista.

Morto precocemente aos 40 anos, o crítico francês não chegou a elaborar um sistema ordenado e abrangente de análise fílmica. Fragmentada, sua obra se resume basicamente aos ensaios e artigos que escreveu entre 1944 e 1958 em publicações diversas – incluindo a revista *Cahiers du Cinéma*, que ajudou a criar em 1951, *Les Temps Modernes*, “*Esprit*” e algumas publicações católicas.

André Bazin foi o grande responsável por fazer uma revolução dentro da sétima arte. Sua contribuição ao cinema foi além de filmes e ensaios. Bazin se tornou mentor de cineastas como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol e Éric Rohmer, cineastas responsáveis pelo surgimento da chamada *Política dos Autores* e a eclosão da *Nouvelle Vague*, movimento que Bazin não viveu para testemunhar, mas cujos desdobramentos são sentidos no meio cinematográfico até hoje.

2.1 ROLAND BARTHES E O EFEITO DE REAL

Barthes começa o ensaio *O Efeito do Real* focando em um detalhe retirado do conto de Flaubert, *Um Coração Simples*. Ao descrever a sala da casa onde sua personagem vive, o escritor diz que "um velho piano sustentava, sob um barômetro, um monte piramidal de caixas

e caixotes" (Barthes, 2004, p. 181). Barthes afirma que alguns objetos existem apenas para a caracterização do ambiente e dos personagens na composição da narrativa.

Pois, se na descrição de Flaubert é, com todo rigor, possível ver na notação do piano um índice de standing burguês de sua proprietária, e na dos cartões um signo de desordem e como que de privação de uma herança, destinados a conotar a atmosfera da casa Aubain, nenhuma finalidade parece justificar a referência ao barômetro, objeto que não é incongruente nem significante e não participa, à primeira vista, da ordem do notável. (BARTHES, 2004, p.36)

Barthes reconhece no texto de Flaubert um conjunto de estruturas sintagmáticas e passa a fazer correlações através delas. Usemos, como exemplo, o piano. Ao analisarmos o texto, podemos perceber que o piano indica, sem deixar explícito, uma classe social abastada. Existe, portanto, uma justificativa racional para o piano existir na estrutura narrativa.

Mas, e o barômetro? Na concepção de Barthes, o barômetro seria um detalhe “inútil” na descrição, pois ele não possui uma justificativa para estar no texto. Ele não apresenta a classe social dos personagens nem possui lugar na estrutura narrativa.

O autor procura então dar um sentido para um objeto insignificante na narrativa. Porém, ao citar o barômetro, Barthes nada mais faz do que chamar a atenção para um objeto não notável. O que ele faz é demonstrar que é nesta irrelevância que se encontra a grande relevância e/ou utilidade do detalhe. Flaubert teria inscrito o barômetro no texto com o simples e único objetivo de fazer com que seu leitor percebesse, quase sem notar, o desenho de uma realidade:

A singularidade da descrição (ou do “detalhe inútil”) no tecido narrativo, sua solidão, aponta para uma questão que tem maior importância para análise estrutural dos discursos narrativos. Essa questão é a seguinte: tudo no discurso narrativo é significativo e se não for, se subsistem no sintagma narrativo algumas regiões de insignificantes, qual é definitivamente, se assim podemos dizer, a significação dessa insignificância. (BARTHES, 2004, p.38).

O autor afirma que a descrição dentro da corrente retórica nada mais é que uma função estética. O barômetro nada mais é que um índice de uma realidade exterior. É necessário encontrar uma forma de analisá-lo dentro de uma estrutura, ou seja, encontrar uma função para esse objeto dentro da análise estruturalista.

Além de retórica apenas representar o “belo” na função estética, Barthes ainda analisa a descrição na cultura ocidental por duas categorias: *epidíctico*, que representa o discurso destinado à admiração do auditório; e *èkphrasis*, que pode ser entendido como o exercício de descrever pessoas, lugares e tempo, muito presente no romance realista.

Barthes afirma que, em *Madame Bovary*, a descrição de Roceun está submetida às imposições da verossimilhança estética. A obra literária cria um contexto próprio. Entretanto, essa nova realidade não deixa de ter uma relação significativa com o real objeto, uma vez que

o artista não cria a partir do nada. Ele então seria um imitador em terceiro grau, já que criaria suas obras sobre um referencial da realidade.

Pois, no mesmo instante em que esses detalhes são supostos denotarem diretamente o real, eles não fazem mais que os significarem: o barômetro de Flaubert, a pequena porta de Michelet não dizem nada mais que isto: somos o real; é a categoria do “real” (e não os seus conteúdos contingentes) que é tão significada; ou melhor, a própria carência de significado em proveito de um único referente torna-se o próprio significante do realismo (BARTHES, 2004, p.43).

Quando Barthes detecta elementos insignificantes, coisas que não se referem a nada, e nesse caso, o exemplo dado pelo próprio autor é o Barômetro de Flaubert e a porta de Michelet, é como se ele dissesse “eis aqui o real”.

Por um lado, é uma crítica, já que numa análise estrutural esses objetos não possuem nenhuma utilidade. Porém, por outro lado, pode ser a presença destes objetos no texto que criam o realismo.

O que define o realismo são esses lugares de indeterminação. De uma perspectiva estruturalista, dizer que os objetos são insignificantes não é mais nada que dizer que eles não se referem a nada, mas remetem ao real, uma indeterminação no tempo/espço que não pode ser apreendida pela narrativa.

A lógica básica do estruturalismo procura explorar as interrelações através das quais os significados são produzidos dentro de uma cultura. O estruturalismo se organiza dentro de oposições entre fato e consequência. Um fato vai desencadear uma consequência, que será sucedida por uma série de novos fatos e consequências, sendo que essas sucessões não podem ser contraditórias, já que a narrativa pode se tornar duvidosa.

Nessa exposição narrativa, a busca moderna de um realismo que se expõe e se explica por referências textuais teria substituído a verossimilhança clássica. Esse novo realismo existiria sem coerência específica com o texto em que está inserido, a não ser por demonstrar a possibilidade imprevisível do real. Ambas as exposições estariam configuradas como “resistência ao sentido” na perspectiva do estruturalismo, por causa da sua não aplicabilidade estrutural. Afinal, a estrutura narrativa não se alteraria significativamente caso fosse removida do texto.

Por isso mesmo, há uma ruptura entre o verossímil antigo e o realismo moderno; mas por isto mesmo também, um novo verossímil nasce, e que é precisamente o realismo (entendamos por isso todo discurso que aceite enunciações creditadas somente pelo referente). (BARTHES, 2004, p.43).

Barthes nada mais faz que afirmar que a carência de significado torna-se significante do realismo:

Suprimido da enunciação realista a título de significado de denotação, o ‘real’ volta a ela a título de significado de conotação; pois no mesmo instante em que esses detalhes são supostos de denotarem diretamente o real, eles não fazem mais que os significarem sem dizê-lo. (BARTHES, 2004, p. 43).

Ao contrário do realismo, que propõe retratar a realidade tal como ela é, efeito de real proposto por Barthes irrompe no meio da narrativa e denota a indeterminação de alguma coisa. Isso nada mais seria que um efeito de realidade, ou seja, um estratégia narrativa que faz o cada leitor pensar e entender o mundo “real” à sua maneira. Podemos afirmar que essa concepção influencia na percepção de mundo de cada indivíduo, através das relações estabelecidas e criadas a partir do texto. A isso Barthes denomina efeito de real.

2.2 REALISMO CINEMATOGRAFICO EM ANDRÉ BAZIN

No ensaio *O Realismo Cinematográfico E A Escola Italiana da Liberação*, Bazin faz uma analogia entre o cinema italiano, aqui representado por *Paisá*, filme de Roberto Rossellini, de 1946 e o romance moderno americano, aqui dando destaque para Hemingway, Faulkner, Dos Passos. Nesse ensaio, começamos a compreender a ideia de Bazin que afirmava que “a necessidade do relato é mais biológica do que dramática. Ela brota e cresce com a verossimilhança e a liberdade da vida”. Essa afirmação aparenta não ter nenhum significado se lida sem um contexto, mas no ensaio, ela demonstra várias indagações feitas pelo autor sobre o realismo e neorealismo.

Bazin argumentava que o que fazia esse novo cinema diferente é que ele criava uma nova relação filme-espectador, o oposto do cinema realista. Essa nova relação traria importantes questões para o estudo cinematográfico e para a crítica de cinema feita por Bazin.

Bazin começa seu ensaio apresentando historicamente o cinema italiano e destacando Rossellini e Blasetti como alguns dos cineastas pioneiros dessa escola italiana de cinema. O autor ainda contextualiza o momento pós-guerra nessa busca pelo realismo/realidade/real, na fuga do cinema não realista que remetia ainda ao fascismo.

Diante da originalidade da produção italiana e no entusiasmo da surpresa, talvez tenhamos negligenciado aprofundar as causas de tal renascimento, preferindo ver nele alguma geração espontânea procedente, como um enxame de abelhas, dos cadáveres podres do fascismo e da guerra. Não há dúvidas que a Liberação e as formas sociais, morais e econômicas que ela tomou na Itália desempenharam um papel determinante na produção cinematográfica. (BAZIN, 1992. P.234).

No que diz referência à dramaturgia, Bazin analisa como o neorealismo trouxe uma maior liberdade em relação às regras da necessidades dramáticas herdadas do teatro e uma quebra com os mecanismos do espetáculo, que até então teriam dominado o cinema.

Bazin também destaca que a conjuntura histórica do cinema italiano no pós-guerra forneceu vários elementos para a criação desse novo cinema neorrealista, introduzindo

elementos originais nas obras cinematográficas, tais como as situações sociais e econômicas do país naquele momento.

A Resistência e a Liberação forneceram os principais temas desses dois últimos anos. Mas, diferentemente dos filmes franceses, para não dizer os europeus, os filmes italianos não se limitam a pintar ações de resistência propriamente dita. Na França, a Resistência logo virou lenda; por mais próxima que estivesse no tempo, ela não era, no dia seguinte à Liberação, mais que uma história. Com a partida dos alemães, a vida recomeçava. Na Itália, ao contrário, a Liberação não significou volta a uma liberdade anterior bem próxima, mas revolução política, ocupação aliada, desorganização econômica e social. Enfim, a Liberação se deu lentamente, ao longo de meses intermináveis. Ela afetou profundamente a vida econômica, social e moral do país. De maneira que na Itália, Resistência e Liberação não são de modo algum, como a revolta de Paris, espécies de palavras históricas. (BAZIN, 1992. P.236/237).

Existe, para Bazin, uma renúncia voluntária às "seduções dramáticas", o que faz com que a história não se desenrole mais segundo regras de desenvolvimento de suspense e de tensões. Ou seja, nada mais é que uma desintegração da ação, que é quase paralisada e deixa de subsistir para dar voz aos acontecimentos, aos fatos, que não mais se hierarquizam e passam a ter o mesmo peso.

Bazin procura entender como realista todo método de expressão, todo comportamento de descrição predisposto a elaborar uma versão mais próxima possível da realidade na tela. Produzir a ilusão do real é a forma que a arte encontra para expor seu realismo, originário através de artifícios no cinema. Desde o cinema falado, há uma procura de dar ao espectador uma visão tão perfeita quanto verossímil da realidade.

Devemos desconfiar da oposição entre o refinamento estético e não sei que crueza, que eficácia imediata de um realismo que se contentaria em mostrar a realidade. Não será, a meu ver, o menor mérito do cinema italiano ter lembrado uma vez mais que não havia "realismo" em arte que não fosse em princípio profundamente estético. (BAZIN, 1992.P.242).

Bazin identifica desse modo, no romance, uma importante fonte de inspiração e distingue no neorealismo, o primeiro importante momento da verdadeira importância da literatura no cinema, não sendo somente importância temática, através das adaptações, mas importância de processo estrutural (podemos citar aqui a linguagem como exemplo desse processo estrutural). É nessa interpretação que ele poderá exprimir que *Paisá* se tornou o primeiro filme cuja estrutura se aproxima à narrativa, a um conjunto de contos.

O que leva Bazin a aproximar a literatura do cinema é a possibilidade de uma representação contínua do acontecimento e uma consideração pela durabilidade do relato da realidade, ideia até então pouco aproveitada pelo cinema, que preferia prosseguir pela análise, decupagem e montagem para "significar" o acontecimento. Essa ideia da consideração por parte da estrutura da descrição cinematográfica, à verdadeira durabilidade dos eventos, constituirá a essencial opinião de Bazin à montagem realista e um dos pontos principais de sua conceitualização de neorealismo.

Bazin afirma que, assim como no romance, é a partir da técnica do relato que toda a estética presente, implicitamente, na obra cinematográfica, se revela. Segundo o autor, o filme se apresenta sempre como uma sucessão de fragmentos da realidade, onde a ordem, a duração e a visão de determinado objeto determina o sentido da narrativa. Para poder embasar seu argumento, Bazin busca em Hemingway, Faulkner e Malraux uma técnica especificamente única dos narradores, afirmando que o estilo de cada um não sofre sequer uma alteração, já que esse “estilo” se identifica totalmente com a técnica do relato.

O estilo torna-se a dinâmica interna do relato, é um pouco como a energia à matéria ou, se quisermos, como a física específica da obra; é ele quem dispõe um realidade retalhada sobre o espectro estético do relato, quem polariza a limalha dos fatos sem modificar a composição química deles. (BAZIN, 1992. P.247)

Bazin volta a destacar que autores como Malraux e dos Passos possuem um universo próprio, que se define, evidentemente, pela natureza dos fatos relatados, mas também pela forma como mantém os fatos relatados suspensos fora do caos. Para Bazin, seria propício definir o estilo italiano a partir do roteiro, de sua gênese e das diversas formas de exposição que ele possui.

Para Bazin, a necessidade do relato é mais biológica que dramática. O autor destaca que a atualidade do roteiro e a verdade do ator são apontadas como sendo a matéria-prima da estética do filme italiano, além da utilização indiferente de atores profissionais e atores ocasionais que auxiliavam em tal grau a *mise-en-scène* quanto ajudavam o ator a penetrar inteiramente em seu personagem.

Para Bazin, a utilização de atores não profissionais e de cenários naturais se tornam mais do que artifícios circunstanciais da execução cinematográfica, elementos de uma oposição ao cinema-espetáculo. O intérprete, "escolhido unicamente por seu comportamento geral", passa a ser ao invés de manifestar. O cenário originário reduz as possibilidades de controle e de obtenção de efeitos de luz e de cenografia permitidos pelo estúdio, e põe em jogo a casualidade como criadora.

Não se deve deduzir daí que tal método é a priori menos estético do que a previsão lenta e meticulosa. Porém, o preconceito com o tempo, o dinheiro e os meios valem por si só é tão tenaz que esquecemos reportá-los à obra e ao artista... Van Gogh refazia dez vezes bem rápido o mesmo quadro, enquanto Cézanne retornava anos a fio o seu. Certos gêneros exigem que se trabalhe com velocidade, que se opere em período febril. O cirurgião, no entanto, deve ter ainda mais segurança e precisão. Só a esse preço o cinema italiano pode possuir o andamento da reportagem, essa naturalidade mais próxima ao relato oral do que da escritura, do croqui que da pintura. (BAZIN, 1993. p. 248).

Ao defender a tese de identificação entre o cinema italiano e o romance moderno americano, baseada numa "concepção comum das relações entre arte e realidade" (BAZIN, 1992, p. 306), Bazin afirma que, para ele, a literatura americana, assim como a revolução de

Paisá, se baseia antes de tudo numa organização de fatos descritos objetivamente. A essência de ambos está em colocar no tempo fragmentos de realidade, identificando-se assim o estilo à narrativa.

Bazin usa a literatura de Hemingway para enfatizar como o estilo interfere na narrativa, mas acaba também fazendo uma ligação com Barthes. Um dos fundamentos do trabalho criativo de Hemingway parece estar nas suas vivências. Para Hemingway, tudo que um autor escreve deriva de seu conhecimento de mundo e suas vivências. As relações interpessoais e também a relação com o meio social interfere diretamente nos assuntos que os autores são capazes de tratar.

Se fizermos uma conexão entre Hemingway e Flaubert, principal autor citado no ensaio de Barthes, perceberemos a forte influência do autor francês sobre Hemingway.

Alguns críticos afirmam que, a maneira como Flaubert descrevia a violência urbana em *Educação Sentimental*, influenciou a forma como Hemingway escreveu sobre a guerra. Ainda jovem, Hemingway procurou aprimorar sua forma de escrever lendo obras de grandes autores e era um grande admirador da disciplina e da escrita de Flaubert.

Quando iniciou sua carreira como escritor, sua forma de narrar era direta e clara, exatamente como Flaubert. Com o passar dos anos, Hemingway se tornou meticuloso, sistemático, extremamente detalhista, passando a escrever e reescrever trechos de seus livros até que a cadência soasse perfeita para seus olhos e ouvidos. Flaubert também era muito meticuloso com sua escrita. Tanto que levou quatro anos para escrever *Madame Bovary*.

A maior diferença entre ambos os escritores era a forma como a narrativa era conduzida. Hemingway traçava uma linha clássica, onde toda ação desencadeava uma reação. Flaubert se deixava levar pela narrativa e, detalhista, muitas vezes escrevia longas descrições, o que levava a ter alguns “objetos perdidos” em sua narrativa.

Em todas as suas obras, Hemingway procurava uma forma de não deixar “buracos” na narrativa. Tudo estava em algum lugar e com um determinado propósito. Nada, nenhum objeto, existia por mero acaso. Sua maior dedicação foi à criação literária.

Mas, assim como Flaubert, Hemingway passou a vida observando de perto os grandes acontecimentos do mundo, buscando assim construir um conjunto de vivências próprias à elaboração de narrativas interessantes. Eles buscavam, em suas vivências diárias, formas de retratar o mundo em que viveram e as particularidades das sociedades da época.

A partir do exercício de criação é que cada autor descobre como seus trabalhos podem ser úteis e, partindo dessa premissa, é que cada um cria um método próprio de narrar. Isso pode ser comparado com a forma como os neorrealistas dirigiam seus filmes. As câmeras

possuíam um tato cinematográfico muito perspicaz, o que permitia aos diretores apreender, de repente, o que era preciso e como era preciso.

No ensaio *A Evolução da Linguagem Cinematográfica*, Bazin afirma que, com a evolução tecnológica, o cinema precisou adaptar os seus recursos de uma forma que pudesse captar a realidade que era exposta naquele momento. Por ausência de equipamentos técnicos mais elaborados, os sons e os diálogos eram incorporados ao filme depois, o que causava um dano ao realismo, na sua forma fílmica, mas que tornava o diretor livre para expandir seu campo de atuação e assim, aumentar a proporção de realidade.

A grande narrativa, no sentido clássico, já era uma coisa mais distante para os autores daquele período e isso pode ser constatado enfatizando alguns aspectos. Quanto aos fatos narrados, a narrativa clássica se baseava em um passado distante, fora da linha de tempo em que o autor vivia. A atual conjuntura que Bazin se refere como narrativa é atual e reflete exatamente o sentimento da época, mesmo que por muitas vezes fosse uma narrativa dramática e angustiante.

Ainda nessa questão, Bazin afirma que o narrador clássico não se envolvia nos acontecimentos. Estava sempre a acompanhar os acontecimentos de fora. Já o narrador atual, aquele que além a atualidade se envolve nos próprios conflitos que cria. Se pensarmos no cinema como narrativa e no diretor como narrador, podemos perceber como existe a quebra de um cinema atemporal para um cinema temporal e mais elaborado. O diretor não tem obrigação de seguir ordens ou uma linha contínua de narrativa. Existem quebras, ou lugares de indeterminação, onde a câmera faz seu próprio trajeto e leva o espectador a tentar entender o real significado do que aquela cena quer dizer.

Nessa perspectiva, a técnica narrativa do conto de Ernest Hemingway é ainda mais interessante de ser analisada. Para se referir à própria obra, Hemingway, usava a metáfora do *iceberg*. Mesmo não sendo um autor não compreensível, Hemingway nunca expôs toda sua obra para o leitor, apenas uma parte, ou seja, a ponta do *iceberg*. A outra parte dos seus contos, ou em metáfora, todo o *iceberg*, está abaixo da superfície do oceano e cabe ao leitor mergulhar para poder decifrar o que está submerso.

Bazin utiliza também de metáforas para poder levar o espectador ao ponto chave da questão. No caso, ele utiliza a metáfora das pedras. Se, com Hemingway e o *iceberg*, o sentido está submerso, para Bazin o sentido pode ser encontrado na superfície, como pedras que oferecem passagens num riacho. Mas, nem por isso, será mais fácil de entender. Se não houver um esforço em tentar atravessar o riacho e alcançar a outra margem, o espectador não

saberá qual sentido da narrativa. E se encharcar for inevitável, esse pode ser o objetivo. Eis o desafio de Bazin.

A mente deve saltar de um fato para o outro, como se salta de pedra em pedra para atravessar o riacho. Acontece do pé hesitar na escolha entre dois rochedos, ou de não acertar uma pedra ou de deslizar sobre um delas. Assim faz nossa mente. É que a essência das pedras não é de permitir aos viajantes atravessar os riachos sem molhar os pés, tampouco a do formato do melão de facilitar a divisão justa pela *pater familias*. Os fatos são fatos, nossa imaginação os utiliza, mas eles não têm por função priori de servi-la. Na decupagem cinematográfica habitual (segundo um processo semelhante ao do relato romanesco clássico), o fato é atacado pela câmera, retalhado, analisado, reconstituído; sem dúvida ele não perde tudo de sua natureza de fato, mas esta fica revestida de abstração como argila de um tijolo de parede ainda ausente que multiplicará seu paralelepípedo. Os fatos, em Rossellini, ganham um sentido, mas não a maneira de um instrumento, cuja função determinou, de antemão, a forma. Os fatos se seguem e a mente é forçada a perceber que eles se assemelham, e, assemelhando-se, acabam significando alguma coisa que estava em cada um deles e que é, se se quer, a moral da história. Uma moral a qual a mente não pode precisamente escapar, pois ela vem da própria realidade. (BAZIN, 1992. P.251)

A produção de uma imagem, ou de um fato, irá produzir automaticamente uma ligação ontológica e impessoal com o objeto cinematográfico. Utilizando novamente de Barthes, ao citar o conto de Flaubert, podemos perceber que a narrativa se encaminha em uma linha contínua e a descrição dos fatos é representada em um formato clássico. Até que o barômetro quebra essa linha de pensamento.

Entretanto, essas *imagens-fato* não servem apenas para quebrar a linha clássica de raciocínio do espectador, nem apenas para entreter. São essas imagens que permitem construir e constituir o relato com mais liberdade: “Considerada por si só, cada imagem sendo um fragmento de realidade anterior ao sentido, toda a superfície da tela deve apresentar um densidade concreta igual”. (BAZIN, 1992. P.253)

A *imagem-fato* estaria aberta a uma enorme multiplicação de sentidos e não mais limitada à apenas uma interpretação discursiva da narrativa. Para Bazin, o cinema moderno reencontrava outra particularidade, até então perdida nas teorias da montagem do cinema clássico: o seu realismo íntimo, inerente, constitutivo, além da sua capacidade fotográfica privilegiada de representar o real sem que houvesse intervenção humana e a possibilidade de preservar esse real captado em sua multiplicidade de sentidos.

O próprio homem não é senão um fato entre outros, ao qual nenhuma importância privilegiada poderia ser dada a priori. Por isso, os cineastas italianos são os únicos que conseguem fazer boas cenas de ônibus, de caminhão ou de vagão, precisamente porque elas reúnem uma densidade particular do cenário e dos homens, e porque sabem descrever ali uma ação sem dissociá-la de seu contexto material e sem encobrir a singularidade humana na qual está imbricada; a sutileza e a agilidade dos movimentos da câmera deles nesses espaços estreitos e atravancados, a naturalidade do comportamento de todos os personagens que entram no campo, fazem tais cenas a fina flor, por excelência, do cinema italiano. (BAZIN, 1992. P.254).

Analisando o realismo italiano e a técnica do romance americano, Bazin vai explorar o uso da profundidade de campo e do plano-sequência como elementos de uma linguagem cinematográfica evoluída e mais próxima de suas especificidades em vários diretores, como Orson Welles. Entretanto, os cineastas neorrealistas italianos são os que mais lhe despertaram interesse neste sentido.

O neorrealismo representa uma quebra com as formas anteriores de realismo, pois, abandonando os efeitos discursivos da montagem e do expressionismo, quebra com a linha clássica de raciocínio e com o intervencionismo do homem e dá novamente ao filme, o sentido da ambiguidade do real.

São todos esses fatores que levam o autor a perceber, no neorrealismo, uma pretensão de representar a vida tal como ela é, sem regras dramáticas, sem a utilização de atores e cenários e sem a narrativa clássica que dava ao espectador a ampla noção do que ele deveria pensar e como deveria seguir o rastro deixado pelo diretor para chegar à conclusão de algo.

O que quer que seja, no entanto, e se certas vias de influência foram abertas pela literatura ou pela ocupação, trata-se de um fenômeno inexplicável unicamente nesse nível. O cinema americano é feito na Itália, porém, nunca o cinema da península se afastou de outras aproximações ainda menos contestáveis, por exemplo, com a tradição do conto italiano, a comédia *dell'arte* e a técnica do afresco. Mais que uma "influência", é um acordo do cinema e da literatura, sobre os mesmos dados estéticos profundos, sobre uma concepção comum das relações da arte e da realidade. Há muito tempo o romance moderno realizou sua revolução "realista", integrou o behaviorismo, técnica da reportagem e a ética da violência. Longe de o cinema ter exercido alguma influência sobre essa evolução, como se acredita, frequentemente, um filme como *Paisá* prova, ao contrário, que ele estava uns 20 anos atrás do romance contemporâneo. É um dos grandes méritos do cinema italiano recente ter sabido encontrar para a tela os equivalentes propriamente cinematográficos da mais importante revolução literária moderna. (BAZIN, 1992. P.256).

Ao tentarmos entender como Bazin compreende a forma de narrar, percebemos que a alusão ao Efeito do Real de Barthes pode ser percebida em determinados momentos. Bazin afirma que, enquanto no realismo a câmera focalizava sucessivamente diferentes lugares da cena, fazendo com que o espectador tivesse plena convicção do que era pra ser visto em tal momento, no neorrealismo, a câmera apenas mostra algum objeto e é a mente do espectador que precisa discernir o espectro dramático da cena, no âmbito do que é realidade e o que uma significação do real.

O realismo baziniano é fundamentado em sua constatação do realismo congênito do cinema, fruto da obsessão do século XIX pela imitação da verdade ou, a lenda do cinema total. Convém atentar que Bazin constantemente se refere ao cinema fotográfico. A partir disso, ele confere ao realismo de estilo uma importância maior, mais legítima: ele defende a colocação realista no cinema com passo à frente da execução de suas possibilidades.

Isso é representado pelas diversas formas e sentidos que são empregados na narrativa cinematográfica: o apreço autêntico da cena e da recusa de análise dramática, ambos por via do plano-sequência, a apreciação da questão espaço-tempo, o simples olhar sem a dramatização do cinema realista que ele percebe em Rossellini.

Bazin usa como exemplo a estética em *Paisá*, que é toda baseada no fato não analisado dramaticamente, mas é totalmente imersa de certa objetividade factual. Em *Paisá*, ele identifica o romance americano de Hemingway e Dos Passos, identificando o apreço à percepção humana da realidade, contínua, e o enigma imanente do mundo perceptível, um mundo incorruptível, mas que reforça a parte da estética realista do filme.

Por fim, através de roteiros originais baseados em fatos sociais e sua direta realidade/atualidade com personagens complexos, no qual ganham uma verdade perturbadora na tela através de sua *mise-en-scène*, o cinema italiano representa um humanismo revolucionário e uma realidade que raramente o cinema se aproximou.

3 EÇA DE QUEIROZ E O REALISMO

Eça de Queirós foi um dos grandes nomes da literatura portuguesa. O escritor participou de um período de mudança, em que o romantismo dava lugar ao realismo. Suas primeiras obras eram de caráter romântico, até que, ao conhecer Antero de Quental, passou a fazer parte da Geração 70 e começou a fugir do estilo clássico de escrita, apostando em uma maior liberdade na elaboração do texto e também elaborando contos com uma crítica muito maior à sociedade de sua época.

3.1 EÇA DE QUEIROZ – O AUTOR DAS HIPOCRISIAS

José Maria Eça de Queirós nasceu no dia 25 de novembro de 1845, em Póvoa de Varzim, Portugal. Foi criado pelos avós e, com 10 anos, se mudou para Porto, onde concluiu os seus primeiros anos de estudo, no colégio da Lapa. Filho de mãe portuguesa e pai brasileiro, José Maria Teixeira de Queiroz e Carolina Augusta Pereira d'Eça, só se casaram quando o escritor estava com quase quatro anos. Por causa da classe social elevada da mãe, a família não aceitava a união.

Começou a estudar Direito na Universidade de Coimbra, em 1861, mesma profissão de seu pai. Foi nesse período que Eça conheceu Antero de Quental e, junto com ele e outros intelectuais, como Teófilo Braga e Guerra Junqueiro, formaram a Geração 70. Juntos, esses jovens começaram a se rebelar contra o conservadorismo impregnado na sociedade portuguesa, assim como o atraso científico da sociedade da época.

Em 1866, Eça de Queiroz terminou o curso de Direito e mudou-se para Lisboa. Já residindo na capital portuguesa, passou a se dividir entre o jornalismo e a advocacia, mas não alcançou sucesso nesta última profissão. Por influência de Antero de Quental, participou, em 1868, do grupo Cenáculo e, em 1870, tornou-se um dos participantes nas Conferências do Casino, realizada entre 22 de março a 26 de junho de 1871 e que são uma réplica à anterior Questão Coimbrã. Publicou, nessa mesma época, o folhetim *As Farpas*, juntamente com Ramalho Ortigão.

Em 1870, ingressou na administração pública, onde foi nomeado administrador do Conselho de Leiria. Foi nesta época que Eça escreveu a sua primeira novela realista, *O Crime do Padre Amaro*, publicada em 1875. Depois disso, seguiu carreira diplomática, que era seu objetivo há muitos anos, sendo nomeado em 1873, Cônsul em Havana.

Em 1874, mudou-se para Inglaterra, lugar onde teve os anos mais produtivos de sua carreira literária. Na Inglaterra começou a escrever um dos seus maiores romances: *O Primo Basílio*. Casou-se, aos 40 anos, em 1886, com D. Maria Emília de Castro, e, depois de casado, dedicou-se compulsivamente à vida literária.

Eça de Queiroz foi um dos grandes nomes da literatura portuguesa. O escritor participou ativamente de um período de transformação na literatura portuguesa, onde o romantismo dava lugar ao realismo.

Na primeira fase da sua carreira, produziu obras com influência romântica. O realismo aparece nas narrativas da segunda fase. Na terceira e última, Eça apresenta textos mais imaginativos, testando os limites do estilo literário. Com temática crítica, o autor causou polémica na sociedade portuguesa da época e foi condenado pela Igreja Católica.

Por fim, fixou-se em Paris, cidade em que sempre quis viver, lá escrevera *Os Maias*, outro famoso e consagrado livro do autor. Eça, além de romances, escreveu contos e poemas, foi um dos grandes, senão o maior escritor português. Morreu na França, em 16 de agosto de 1900, deixando uma viúva, quatro filhos e uma vasta literatura.¹

3.2 O REALISMO EM PORTUGAL

O movimento realista surge como reação ao idealismo e ao subjetivismo do estilo romântico. O movimento tem início na França, em 1857, com a publicação do romance *Madame Bovary, de Gustav Flaubert*. Portugal começou a passar por fortes mudanças na sociedade após 1860. Foi nessa época que o Romantismo entrou em declínio, um fato que teve grande impacto na literatura.

Uma nova classe social estava surgindo e com ela, novas vanguardas, como o evolucionismo, o positivismo e o socialismo. A sociedade burguesa, conservadora e moralista da época não conseguia viver aqueles novos ideais. Foi nesse clima de mudança que o romance realista surgiu, contrapondo-se ao romantismo, um estilo que era mais voltado à ficção, visando ao divertimento e à construção de conceitos conservadores.

A ascensão deste estilo de literatura, em Portugal, foi propiciada nessa época em que a alta burguesia já não mais assumia o controle do país. Esta classe emergente favoreceu o crescimento da produção literária, passando a consumir cada vez mais jornais, revistas,

¹ Todas as informações citadas acima foram retiradas da Fundação Eça de Queiroz e podem ser acessadas através do site <https://feq.pt/>

romances, transformando-se num público significativo, que queria ver seus problemas retratados na literatura por meio da representação da realidade que em viviam, tanto a situação social, econômica e política.

E é esse aumento significativo dos meios de comunicação que irá propiciar aos escritores e jornalistas a possibilidade de crítica social. Dentre os escritores desse período tem-se a figura de Eça de Queiroz, que através de seu estilo e crítica traçará o perfil da sociedade lisboeta do século XIX.

O marco do realismo em Portugal foi a Questão Coimbrã, uma grande polêmica entre os partidários do realismo e os seguidores do Romantismo. A discussão envolveu António Feliciano de Castilho – que escreve posfácio para o livro *Poema da Mocidade*, de Pinheiro Chagas – e Antero de Quental – que critica Castilho e defende o ideário realista no opúsculo *Bom senso e bom gosto*.²

Assim como Antero de Quental, nomes como Teófilo Braga e Eça de Queiroz foram os principais representantes do realismo em Portugal. Esses jovens eram mais preocupados com as questões sociais e propunham uma nova maneira de fazer literatura, trazendo à tona aspectos de renovação literária aliado às ideias que surgiram na época em torno de questões científicas. Com isso, apresentavam novas ideias e modelos que chegavam de diversos países europeus, sobretudo da França e da Inglaterra.

A literatura realista portuguesa veio mostrar, dessa maneira, que Portugal estava consolidado em ideias retrógradas, que só serviam para atrapalhar o desenvolvimento cultural do país. Assim, essa nova fase da literatura portuguesa focou na exposição do realismo, pretendendo demonstrar a vida como ela é, em detrimento da visão idealista romântica.

3.3 O REALISMO EM O PRIMO BASÍLIO

Durante sua carreira, Eça de Queiroz passou por três fases como escritor: primeiro, passou pelas influências do romantismo, depois, pelo realismo-naturalismo, período em que escreveu suas obras mais famosas – *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio* e *Os Maias*. Por fim, Eça teve uma fase que chamou de realista-fantasia, na qual se permitiu certos voos de imaginação, com a criação de *A Relíquia* e *A Ilustre Casa de Ramires*.

O Primo Basílio faz parte da segunda fase da obra de Eça de Queiroz, iniciada com a publicação de *O crime do Padre Amaro*, em 1875. Como objetivo central, Eça não queria

² Informação retirada do site <http://guiadoestudante.abril.com.br>

nada mais do que acabar com a burguesia portuguesa, através de críticas ferozes e usando de sátiras e de uma ironia corrosiva, que marcou seu estilo, para isso. O autor também encontrou nesta forma uma maneira de levar adiante os objetivos da geração realista portuguesa, que tinha como uma de suas características a questão socialista.

A crítica presente no livro é contra toda a sociedade lisboeta, onde eram visíveis atitudes burguesas como a ociosidade, a futilidade, a devassidão, a imoralidade, a hipocrisia social, a superficialidade nos relacionamentos, a falsidade e a arrogância que o dinheiro parece criar em certos indivíduos.

Eça tem como principal alvo nesse livro o romantismo. Isso fica muito claro com a criação da protagonista Luísa, uma mulher burguesa, que é vítima do excesso de fantasias românticas, que acaba por distanciá-la da realidade. Aqui é possível uma comparação com a protagonista de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. As duas personagens sonhavam em viver os amores que liam nos livros de romances e, por causa disso, acabam por caírem em uma decadência moral. Não medem mais as consequências de seus atos, se tornam incapazes de discernir valores morais, passando a confundir amor com desejo, paixão com vulgaridade. Não é a toa que a obra de Flaubert influenciou muito a obra de Eça de Queiroz.

Não apenas em Lisboa, mas como em toda Portugal, existia uma vulgaridade e uma mediocridade por parte da classe burguesa. Esses são duas características que Eça mais ataca no romance. Jorge e Luísa são representados de forma muito caricata por Eça através dessas características. Sem contar que, mais uma vez, a influência de Flaubert na obra se faz presente, já que esses dois personagens foram inspirados no romance de Flaubert, *Madame Bovary*.

Jorge e Luíza representam o típico casal burguês do século XIX. Viviam em uma sociedade de aparências: aparentemente tranquila, pacata, mas que, na verdade, ocultava terríveis e devassos segredos, que precisavam ser mantidos em segredo a todo custo, para que não houvesse fofocas entre o povo. Essa sociedade obscura escondia acontecimentos sombrios, como relações extraconjugais, desejos sexuais inconfessáveis, relacionamentos vulgares, ambições pessoais indisfarçáveis, coisas que podiam levar o ser humano a fazer tudo pra conseguir o que queria. Além disso, existia um culto zeloso da aparência, que existia para tentar esconder a decadência moral de sua burguesia.

A estrutura narrativa da obra é sequencial. Sua trama é composta por fatos e ações que desencadeiam sempre outras ações. Esses fatos contam a história de um grupo de personagens que pertencem a uma mesma classe social. Eça retrata uma burguesia vil e doente, mas cheia de máscaras, para esconder sua verdadeira face e seus desejos obscenos.

O cenário da história também é determinado pelo autor em um espaço/tempo da época em que se passa à narrativa. Como Eça cria uma limitação da trama a um círculo ou a um determinado modo de vida, o autor acaba por produzir, naturalmente, uma intensificação da ação, o que é outra característica do romance dramático.

O núcleo principal da trama é composto por quatro protagonistas:

1- Luísa: A personagem principal e protagonista da história. Moça da pequena burguesia portuguesa, com uma beleza comum e que parece não ter personalidade, vontades próprias e nem caráter.

Namorou com seu primo, Basílio de Brito, quando era jovem. O namoro durou por pouco tempo, mas Luísa se dizia completamente apaixonada por ele. Os dois pareciam tão apaixonados que ficaram noivos.

A família de Basílio perde tudo e ele se vê obrigado a ir embora de Portugal, para tentar recuperar a fortuna. Parte para o Brasil e, depois de algum tempo, termina o noivado com Luísa. A jovem sofre com o término, mas pouco tempo depois, conhece Jorge e se casa com ele.

Passados muitos anos, o sedutor Basílio volta a Lisboa, justamente quando Jorge está viajando. Luísa se deixa seduzir novamente por Basílio e passa a ter um romance extraconjugal com ele. De tanto ler livros de romances que contavam casos de amor extraordinários, Luísa se deixa encantar novamente pelo primo e passa a fazer todas as suas vontades, nunca se opondo ao que Basílio desejava. Passa a viver entre o arrependimento e um desejo que parece “inventado”.

Seu romance com Basílio é descoberto pela empregada Juliana e ela passa a ser subornada. Juliana consegue roubar uma das suas cartas de amor com Basílio. Luísa não consegue tomar nenhuma atitude e acaba se deixando dominar pela empregada.

Para poder retratar com mais fidelidade a sociedade em que vivia, Eça de Queiroz usa a fragilidade da personagem Luísa como exemplo da burguesia decadente que vivia em Portugal. Luísa é o maior exemplo na obra da superficialidade do mundo burguês, onde as falsas relações sociais existem apenas para manter a aparência de tranquilidade e calma. Eça usou a personalidade de Luísa como forma de retratar as mulheres da época em que ele vivia. A personagem possui uma enorme incapacidade de ação, não sabe dizer com precisão o que quer e tudo isso pode ser justificado pela vida monótona, ociosa e fútil que leva, já que seus dias são preenchidos com idas à modista, visitas de amigos do marido e leituras românticas, propícias para alimentar seus devaneios.

2- Basílio de Brito: Também protagonista da trama, Basílio, primo de Luísa, foi seu namorado e noivo no passado, mas a abandona para tentar a sorte no Brasil quando sua família perde suas riquezas. Passa anos fora de Portugal e, quando retorna, resolve descobrir como a prima está. Fica fascinado novamente por ela e a seduz.

Basílio faz de tudo para se passar por um aristocrata, mas nada mais é que um aventureiro que tirou a sorte grande no Brasil. Usa dos conhecimentos que adquiriu viajando pelo mundo para ser fino, elegante, um verdadeiro *gentleman*. Mas acaba por expor hábitos vulgares de um mero burguês rico, como colocar a mão no bolso da calça e fazer tilintar moedas e exibir a todo o momento seu anel de ouro com um rubi.

É bonito e tem uma boa aparência, mas nada disso faz com que se comporte como um verdadeiro aristocrata. O seu envolvimento com Luísa denuncia o quanto ele é apenas um nobre de fachada. Basílio chega à Lisboa junto com seu amigo, Visconde Reinaldo, um verdadeiro nobre que não consegue entender o porquê de Basílio querer e se envolver novamente com Luísa, uma burguesinha sem graça, como ele diz.

3- Jorge: Jorge é o marido de Luísa. Homem de negócios, é Engenheiro de Minas do Ministério das Obras Públicas. Totalmente moralista e conversador, não permite que Luísa se encontre com Leopoldina, sua amiga de infância, por causa dos casos extraconjugais que esta possui. Mas é um homem equilibrado, com uma estabilidade financeira, tudo graças ao seu salário como engenheiro, à herança deixada por sua família e aos rendimentos obtidos com aplicações.

Mantém uma vida muito regrada, não se exaltando quase nunca e não se dando aos doces prazeres que os homens usufruíam naquela época, como outras mulheres, jogos, bebidas e festas.

Logo no início do livro, mostra o quanto é conservador ao defender a morte de mulheres que praticassem o adultério. Entretanto, quando ele se vê nessa situação, acaba se tornando um homem fraco e acomodado, pois quando descobre a traição de Luísa não tem coragem de matá-la e fazer valer sua postura anterior e acaba por mudar de ideia.

4- Juliana: Segundo Machado de Assis, Juliana era a personagem da obra com o caráter mais bem construído por Eça de Queiroz. Deveria ser uma secundária, mas que ganha um destaque enorme ao longo da narrativa.

Empregada de Luísa e Jorge, foi contratada depois de trabalhar para a tia do patrão até que esta morresse. Juliana achava que se fosse dedicada o suficiente, a velha patroa deixaria alguma coisa para ela como herança. Isso não acontece, o que torna Juliana inda mais

rancorosa. Juliana era criada de dentro do casa, ou seja, a empregada que cuidava da arrumação da casa, servia a mesa, lavava as roupas e retirava as águas do banho.

Começou a trabalhar como criada ainda muito nova e nunca se acostumara com esse tipo de trabalho. Seu maior desejo era poder ficar rica e também ter sua própria casa, com suas criadas, fazendo o que ela mandasse. Odiava suas patroas e só ficava feliz quando as via sofrendo.

Extremamente mal-humorada e rancorosa, é uma figura feia aos olhos da sociedade. Muito magra, com o rosto pálido, nunca teve um namorado, já que nenhum homem jamais se interessou por ela. Esse é mais um motivo para Juliana odiar suas patroas, já que ela não suporta a luxúria, o conforto e a futilidade com que elas levavam a vida.

Um de seus poucos prazeres na vida era comprar botas novas para si, além de xingar suas patroas com apelidos infames, como cabras e vacas. Por ser muito magra, tinha vários apelidos, como tripa velha e isca seca.

Tem uma doença no coração e, quando começa a trabalhar para Luísa, já não possuía nenhuma esperança de mudar de vida. Quando consegue roubar uma das cartas que confirmava o romance entre Basílio e Luísa, percebe uma possibilidade de mudar de vida e começa a chantagear a patroa, exigindo dinheiro para ficar calada. Como Luísa não tinha a quantia que ela exigia, começa a usufruir de seu poder sobre a patroa para conseguir roupas, móveis, um estilo de vida diferente do que ela vivera até aquele momento.

3.4 O PRIMO BASÍLIO COMO OBRA AUDIOVISUAL

A seguir, apresentaremos informações sobre a obra audiovisual, ressaltando que todas as informações citadas nesse subcapítulo foram retiradas do site Memória Globo e podem ser acessadas através da página <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/o-primo-basilio/trama-principal.htm>.

Baseada em romance homônimo de Eça de Queiroz, a minissérie retratava os costumes da burguesia lisboeta do final do Séc. XIX. Assim como na obra original, a trama se passava a partir do envolvimento de Luísa com seu primo, Basílio, e com as chantagens da empregada Juliana.

Produzida pela Rede Globo e exibida entre 9 de agosto e 2 de setembro de 1988, a minissérie foi escrita por Gilberto Braga e Leonor Bassères e dirigida por Daniel Filho.

Algumas cenas da minissérie foram gravadas em Sintra, Portugal. Os jardins do Palácio Guanabara e o Clube Naval, no Rio de Janeiro, também serviram como locação.

Para filmar as cenas em que Luísa e Basílio passeavam de barco em um lago, a equipe construiu uma estrutura de trilhos, colocada sobre a água do lago, por onde o barco e a câmera deslizavam simultaneamente. A minissérie contou com a direção de fotografia de Edgar Moura, conhecido por sua vasta experiência em cinema.

O elenco principal era composto por Giulia Gam no papel de Luísa, Marcos Paulo no papel de Basílio, Tony Ramos no papel de Jorge e Marília Pêra no papel de Juliana.

Uma minuciosa pesquisa precedeu a elaboração dos figurinos do elenco central, a cargo de Beth Filipecki. Para a jovem Luísa, foram escolhidas roupas em tons alegres e tecidos leves, vaporosos, enquanto a empregada Juliana vestia-se com cores escuras, marcando a oposição entre as duas personagens.

Quando, no decorrer da trama, Luísa passa a servir Juliana, a empregada começa a usar as roupas claras da patroa. Para criar as vestimentas dos demais personagens, a figurinista trabalhou a partir de obras de artistas plásticos como Monet.

Para auxiliar na composição de seus personagens, os atores fizeram um trabalho de corpo especial, orientado por Nelly Laport. Além disso, Glorinha Beutenmüller foi contratada para preparar a voz do elenco, especialmente para tirar os vícios de sotaques sem que eles perdessem a naturalidade ao se expressar como cidadãos do século XIX.

Não havia preocupação de que os atores falassem com sotaque português, pois soaria artificial. A orientação era fazer uso de um linguajar específico da época retratada, para que o público pudesse fazer essa distinção de tempo. Expressões como “Por ele espartilhei-me” (fiquei bonita, elegante) e “Tudo muito catita” (tudo muito bonitinha), entre outras, estavam presentes no texto. O elenco teve, também, que estudar o comportamento e o gestual próprios da época.

Foi realizada uma reconstituição primorosa e extremamente fiel da Lisboa do fim do século XIX. O cenógrafo Mário Monteiro pesquisou em detalhes as ruas da capital lusitana e, sobretudo, seguiu as descrições de Eça de Queiroz, fundamentais para a realização da obra. A equipe também visitou Lisboa e procurou reproduzir a atmosfera da cidade.

Para auxiliar na composição dos ambientes, o trabalho do fotógrafo Edgar Moura também foi essencial, assim como a produção de arte, a cargo de Cristina Medicis. Entre outros detalhes, a produtora fez uma apurada pesquisa em antiquários, no Real Gabinete Português e no Instituto Histórico-Geográfico, no Rio de Janeiro, no Museu Imperial de Petrópolis, e em diversos livros de Eça de Queiroz e sobre ele.

Foi preciso refazer alguns objetos da época mencionados pelo autor, como uma fechadura, peça importante na história. Cristina também se dedicou ao estudo da culinária portuguesa, para reproduzir com fidelidade as refeições descritas por Eça de Queiroz.

O Primo Basílio teve direção musical de Roger Henri. A trilha sonora incluía um tema composto por Wagner Tiso, O Fado da Leopoldina, com letra de Eça de Queiroz, interpretada por Beth Goulart, que fazia o papel de Leopoldina na história.

A trilha incidental foi extraída da ópera Fausto, de Gounod, e da opereta A Grã-Duquesa de Gerolstein, de Offenbach. O tema de abertura era Laissez Moi, tema também de Luísa e Basílio.

O elenco principal trazia ainda Beth Goulart como Leopoldina, José de Abreu como Julião Zuzarte, Pedro Paulo Rangel como Sebastião, Sérgio Viotti como Conselheiro Acácio, Marilu Bueno como Dona Felicidade, Louise Cardoso como Joana, Tonico Pereira como Mendonça, Walney Costa como Visconde Reynaldo e Zilka Sallaberry como tia Vitória.

4 REALISMO LITERÁRIO E REALISMO CINEMATOGRAFICO: COMPARAÇÃO E ANÁLISE

Neste capítulo serão analisadas oito cenas, uma de cada episódio da minissérie, que servirão de amostra para determinar se a obra audiovisual segue o modelo de realismo perceptível na obra original e proposto na perspectiva realista audiovisual por André Bazin.

Para que fosse possível fazer a comparação, foi retirada do texto um trecho da obra e um trecho de cada um dos episódios da minissérie. Uma descrição de cada cena foi feita e, ao final, uma análise descritiva de como se deu a transposição da obra de um meio para outro. Usamos para tal análise a concepção de Barthes de Efeito de Real, a noção de realismo cinematográfico de André Bazin e a noção de divagação, proposto no modelo realista de Eça de Queiroz.

Vale aqui ressaltar que o realismo não depende, necessariamente, desses objetos soltos e o fato de que, em algumas cenas não existe o detalhe “inútil” não quer dizer que não existe realismo na obra. Mas, para a elaboração deste trabalho, será analisado se cada cena possui ou não objetos “inúteis” nas descrições de ambas as obras, concluindo dessa maneira, se a minissérie é ou não de forma realista.

4.1 CENA 1 - A VOLTA DE BASÍLIO

4.1.1 Descrição literária

— A senhora vai sair — disse ela olhando-o muito.

— Faz favor de dizer quem é?

O indivíduo sorriu. — Diga-lhe que é um sujeito para um negócio.

Um negócio de minas. Luísa, diante do toucador, já de chapéu, metia numa casa do corpete dois botões de rosa-chá.

— Um negócio! — disse muito surpreendida. — Deve ser algum recado para o Sr. Jorge, decerto! Mande entrar.

Que espécie de homem é?

— Um janota!

Luísa desceu o véu branco, calçou devagar as luvas de peau de suède claras, deu duas pancadinhas fofas ao espelho na gravata de renda, e abriu a porta da sala.

Mas quase recuou; fez "ah!" toda escarlate. Tinha-o reconhecido logo.

Era o primo Basílio. Houve um *shake-hands* demorado, um pouco trémulo. Estavam ambos calados: — ela com todo o sangue no rosto, um sorriso vago; ele fitando-a muito, com um olhar admirado.

Mas as palavras, as perguntas vieram logo, muito precipitadamente: — Quando tinha ele chegado? Se sabia que ele estava em Lisboa? Como soubera a morada dela? Chegara na véspera no paquete de Bordéus.

Perguntara no ministério; disseram-lhe que Jorge estava no Alentejo, deram-lhe a adresse...

— Como tu estás mudada, Santo Deus!

— Velha.

— Bonita!

— Ora!

E ele, que tinha feito? Demorava-se?

Foi abrir uma janela, dar uma luz larga, mais clara.

Sentaram-se. Ele no sofá muito languidamente; ela ao pé, pousada de leve à beira de uma poltrona, toda nervosa.

Tinha deixado o "degredo" — disse ele.

— Viera respirar um pouco à velha Europa. Estivera em Constantinopla, na Terra Santa, em Roma. O último ano em Paris! — Vinha de lá, daquela aldeola de Paris! —

Falava devagar, recostado, com um ar íntimo, estendendo sobre o tapete, comodamente, os seus sapatos de verniz.

Luísa olhava-o. Achava-o mais varonil, mais trigueiro. No cabelo preto anelado havia agora alguns fios brancos; mas o bigode pequeno tinha o antigo ar moço, orgulhoso e intrépido; os olhos quando ria, a mesma doçura amolecida, banhada num fluido.

Reparou na ferradura de pérola da sua gravata de cetim preto, nas pequeninas estrelas brancas bordadas nas suas meias de seda.

A Bahia não o vulgarizara. Voltava mais interessante!

— Mas tu, conta-me de ti! — dizia ele com um sorriso, inclinado para ela.

— És feliz, tens um pequerrucho...

— Não — exclamou Luísa rindo.

— Não tenho! Quem te disse?

— Tinham-me dito. e o teu marido demora-se?

— Três, quatro semanas, creio.

Quatro semanas! Era uma viuvez!

Ofereceu-se logo para a vir ver mais vezes, palrar um momento, pela manhã...

— Pudera não! És o único parente que tenho agora... Era verdade!... E a conversa tomou uma intimidade melancólica; falaram da mãe de Luísa, a "tia Jojó", como lhe chamava Basílio.

Luísa contou a sua morte muito doce, na poltrona, sem um ai...

Onde está sepultada? — perguntou Basílio com uma voz grave; e acrescentou puxando o punho da camisa de chita:

— Está no nosso jazigo?

— Está.

— Hei de ir lá. Pobre tia Jojó! Houve um silêncio.

— Mas tu ias sair! — disse Basílio de repente, querendo erguer-se.

— Não! — exclamou.

— Não! Estava aborrecida, não tinha nada que fazer. Ia tomar ar. Não saio, já.

Ele ainda disse:

— Não te prendas...

— Que tolice!

Ia à casa de uma amiga passar um momento.

4.1.2 Descrição audiovisual

A cena começa com Juliana entrando no quarto onde Luísa está se arrumando para sair. Ela passa por uma grande porta de madeira e a câmara acompanha seus passos até Luísa. Juliana usa um vestido cinza de gola alta e um avental branco amarrado à cintura. Seus cabelos estão presos num grosso coque com tranças nas laterais. Atrás dela podemos ver uma cortina bege. Luísa usa um vestido branco de saia rodada, com seus cabelos presos num coque mais solto, enquanto se maquia em frente ao espelho de uma penteadeira de madeira escura.

Em cima da penteadeira há um jarro com um rosa, frascos de perfume, um castiçal com uma vela e pequenos objetos de porcelana. Juliana questiona se a patroa irá sair e diante da afirmativa, avisa à Luísa que um homem está à porta de sua casa querendo vê-la, afirmando ter ido procurá-la por causa de negócios em minas. Durante toda essa sequência, a câmara foca apenas no diálogo das duas mulheres, não se encaminhando para nenhum objeto específico, que não faça parte da narrativa.

O diálogo entre as duas é breve, já que Luísa fala que deve ser alguém procurando pelo marido e manda que Juliana avise ao homem que espere. Luísa sai do quarto já arrumada, com um vestido branco de saia rodada, um chapéu branco com tule para cobrir o rosto, luvas azuis, um cordão com um medalhão, brincos dourados e uma pequena bolsa de

mão. O corredor de sua casa é extenso e termina em uma escada de madeira maciça. Ainda no corredor é possível ver um espelho e uma planta em cima de um móvel.

Quando Luísa começa a descer a escada, se depara com seu primo, Basílio, à sua espera, na porta de sua casa. A câmera novamente acompanha a personagem, enquadrando apenas no homem no pé da escada, personagem do enredo principal da trama. Ela volta novamente para Luísa, para mostrar a surpresa estampada em seu rosto por estar revendo o primo.

Basílio está vestindo um terno cinza, com sapatos marrons envernizados e um chapéu também marrom. Na sala onde se encontram é possível ver uma pequena mesa com um jarro de flores amarelas, um espelho na parede e um castiçal cheio de velas. Além disso, há também uma pequena estátua ao lado de uma grande porta de madeira.

É possível ver um jogo de cenas nesse momento. Hora a câmera primeiro, faz o enquadramento em Basílio, e no momento seguinte, em Luísa. Ela acompanha a personagem descendo as escadas até ficar frente a frente com o primo e, novamente, não leva o espectador a nenhum objeto que quebre a narrativa.

Basílio era um homem de média estatura, com cabelos pretos e um bigode de pontas torcidas. Tem na mão uma bengala de ferro com um apoio de madeira. Basílio se impressiona com a mudança de Luísa.

— Velha? Ela questiona

— Bonita! Ele afirma

Luísa pergunta se Basílio irá demorar em Lisboa. Ele diz que depende, que há negócios que precisa resolver. Luísa continua descendo a escada de madeira, ficando cada vez mais próxima do primo. Afirma que depois de resolver isso, Basílio voltará ao Brasil. Ele ri e nega, contando que finalmente voltou para respirar a velha Europa. Fala que esteve em tantos lugares e está vindo de Paris.

Luísa se impressiona e Basílio afirma que Paris não passa de uma aldeola e que é para Luísa não ter ilusões sobre a cidade. Basílio usa um anel de rubi no dedo mínimo. Ele pergunta se Luísa não ia sair e pede que ela não se prenda em casa por causa dele. A câmera, então, para e acompanha o diálogo dos primos e mais nada.

Luísa afirma que não. Apenas estava aborrecida, não tinha nada o que fazer e ia sair para tomar um pouco de ar e que não sairia naquele momento. A cena recomeça na sala de estar da casa de Luísa.

Início da cena: 40'30"

Término da cena: 42'15”

4.1.3 Análise descritiva das cenas

Se analisarmos a cena do ponto de vista da narrativa realista de Eça de Queiroz, notamos a semelhança entre a descrição fílmica e a descrição literária. Ambas utilizam o mesmo tempo/espaço, a mesma classe social é mostrada, a mesma postura dos personagens também é descrita. Mas, a partir da ideia de realismo cinematográfico de Bazin, percebemos que a descrição fílmica não condiz com o que o autor propunha.

Em nenhum momento a câmera enquadra em algum objeto que quebre a linha narrativa ou faz o mesmo tipo de enquadramento no rosto de Luísa, deixando de mostrar a divagação que a personagem tem no livro, quebrando a lógica realista de Eça de Queiroz.

A cena não possui “buracos”. O espectador não é levado a pensar e a entender porque determinado objeto se encontra naquela cena. Não existe alusão que algum determinado objeto irá “mostrar” mais do que é esperado. Isso acaba por quebrar a ideia de Bazin de realismo cinematográfico, já que não existem pontos de indeterminação na cena descrita acima e acaba perdendo a lógica de divagação presente na obra original.

4.2 CENA 2 – A VISITA DE BASÍLIO

4.2.1 Descrição literária

Juliana voltou muito apressada ao quarto de Luísa; estava já a pé, vestindo-se, muito alegre, cantarolando.

O bilhete de Leopoldina dizia na sua letra torta:

- O meu marido vai hoje para o campo. Eu vou-te pedir de jantar, mas não posso ir antes das seis. Convém-te?

Ficou muito contente. Há semanas que a não via... O que iam rir, palrar! E o Basílio devia vir às duas. Era um dia divertido, bem preenchido...

Foi logo à cozinha dar as suas ordens para o jantar. Quando descia, o criadito de Sebastião tocava a campainha, com um ramo de rosas, a saber se estava melhor.

— Que sim, que sim! — gritou logo Luísa.

— E para o tranquilizar, para que ele não viesse: — Que estava boa, que até talvez saísse...
As rosas, sim, é que vinham a propósito. Foi ela mesma pô-las nos vasos, olhando sempre, o olhar vivo, satisfeita de si, da sua vida que se tornava interessante, cheia de incidentes...

E às duas horas, vestida, veio para a sala, pôs-se ao piano a estudar a Medjé de Gounod, que Basílio trouxera, e que a encantava agora muito, com os seus acentos suspirados e cálidos.

— Às duas e meia, porém, começou a estar impaciente; os dedos embrulhavam-se no teclado.
— "Já devia ter vindo, Basílio!" — pensava.

Foi abrir as janelas, debruçar-se para a rua; mas a criada do doutor, que costurava por dentro dos vidros, ergueu logo olhos tão sôfregos que Luísa fechou rapidamente as vidraças. Veio recommençar a melodia, já nervosa.

Uma carruagem rolou. Ergueu-se agitada; batia-lhe o coração. A carruagem passou...

Três horas já! O calor parecia-lhe maior, insuportável; sentia-se afogueada; foi cobrir-se de pó-de-arroz.

Se Basílio estivesse doente!

E num quarto de hotel!

Só, com criados desleixados!

Mas não, ter-lhe-ia escrito nesse caso!...

Não viera, não se importara!

Que grosseiro, que egoísta!

Era bem tola em se afligir. Melhor! Mas, abafava-se, positivamente! Foi um leque, e as suas mãos enraivecidas sacudiram num frenesi a gaveta, ao se abriu logo, um pouco perra. Pois bem, não o tornaria a receber!

E o seu grande amor, de repente, como um fumo que uma rajada dissipa, desapareceu! Sentiu um alívio, um grande desejo de tranquilidade. Era absurdo, realmente, com um marido como Jorge, pensar noutro homem, um leviano, um estroina!...

Deram quatro horas. Veio-lhe uma desesperação, correu ao escritório de uma folha de papel, escreveu à pressa:

Querido Basílio.

Por que não vens? Estás doente? Se soubesse os tormentos porque me fazes passar...

A campainha retiniu. Era ele! Amarroutou o bilhete, meteu-o no bolso do ficou esperando, palpitante. Passos de homem pisaram no tapete da sala. Entrou com o olhar faiscante... Era Sebastião, um pouco pálido, que lhe apertou muito as mãos. Estava melhor? Tinha dormido bem?

Sim, obrigada, estava melhor. Sentara-se no sofá, muito vermelha. Mal sabia o que dizer.

4.2.2 Descrição Audiovisual

A cena começa com Luísa se arrumando para receber Basílio. Juliana também está no quarto. Ao fundo, em desfoque, vemos o quarto de Jorge e Luísa. Brevemente é mostrada a cama do casal, o espelho em que Luísa se arruma e quadros na parede, além de flores e um pequeno santuário, com um terço pendurado. É mostrada também a penteadeira onde Luísa se maquia, com dois castiçais de cada lado e uma pequena mesa, com um jarro de água em cima.

Luísa usa um vestido mostarda e cabelos presos. Segura nas mãos um frasco de perfume, que rapidamente é devolvido a Juliana para que o guarde. Juliana traça um vestido cinza, de golas altas e tem os cabelos pretos presos num pesado coque. A câmera brinca com o espectador ao mostrar dois lados da história: primeiro, foca em Luísa e na sua felicidade (e perceptível ansiedade) em receber o primo. Logo em seguida, foca em Juliana e no seu desprezo e inveja por ver aquela felicidade no rosto da patroa e pela mulher que tem tudo o que ela gostaria de ter.

Luísa desce em direção a sala para poder receber seu primo. A câmera vai acompanhando seus passos e, brevemente, ela para diante à porta de entrada da casa, a observa por alguns segundos e vai em direção à sala de estar. Luísa passa por uma mesa de entrada com um espelho preso à parede e flores e um castiçal em cima.

Para, novamente por um breve momento, perante a porta da sala de estar. Ela entra no ambiente devagar, como se esperasse encontrar alguém ali, à sua espera. Observa a sala e então, finalmente, entra.

Na sala, podemos ver um sofá verde, mesas com castiçais e velas, quadros nas paredes. Tapetes espalhados pelo chão, uma pequena mesa de canto com um espelho na parede e rosas num vaso, cortinas de veludo e um relógio dourado, objeto para qual Luísa olhava incansavelmente. Poltronas e um piano também faziam parte da elegante sala de Luísa. Ansiosa para rever Basílio, ela se senta no sofá verde, à sua espera.

A câmera acompanha os passos de Luísa pela sala e também vai mostrando alguns objetos mais importantes para a narrativa, como o sofá verde da sala de estar. É possível notar, pela feição de Luísa e seu modo de observar a sala, como ela deseja que tudo esteja impecável para receber seu primo e sua ansiedade em poder encontrá-lo novamente. Luísa adormece no sofá, esperando por Basílio.

Início da cena: 37'35"

Término da cena: 38'46"

4.2.3 Análise descritiva das cenas

Se analisarmos a cena do ponto de vista da narrativa realista de Eça de Queiroz, também é notada descrição de objetos que seriam de uma classe burguesa. Há uma inversão na ordem estrutural e também na descrição da narrativa quando a obra passa de um meio para o outro.

No livro, a espera de Luísa por Basílio é pouco detalhada, mostrando apenas fatos como a ira de Luísa pelo fato do primo não ter ido visitá-la. Já na minissérie, a espera de Luísa por Basílio é muito mais detalhada e, em um momento, é possível perceber dois detalhes “insignificantes”, mas que no contexto, se tornam importantes para a narrativa.

A porta de entrada da casa e o sofá verde poderiam apenas ser objetos que compõem o ambiente e a descrição da narrativa, sem valor algum para qualquer ação. Entretanto, eles se adequam ao que Barthes chama de *Efeito do Real* a partir do momento que, mesmo sendo insignificantes, passam a significar uma determinada ação.

Por segundos apenas, a câmera enquadra nesses dois objetos e então, o diretor dá sentido a dois objetos sem função na narrativa e mostra ao espectador que é nessa irrelevância que se encontra a grande relevância daquele objeto.

Ao focar na porta, o espectador é levado, junto com Luísa, à ansiedade pela chegada de Basílio. O sofá verde que compõe a sala da casa de Luísa é evidenciado, principalmente, nas cenas em que Basílio está presente. Esse objeto é a ligação entre o passado e o presente dos personagens e faz Luísa se recordar do antigo namoro com o primo e da paixão que eles viveram na época. Em cenas mostradas no primeiro capítulo da minissérie, podemos ver o jovem casal conversando, namorando e passando boa parte do tempo na sala, no sofá. Essas lembranças fazem com que Luísa se deixe seduzir novamente pelo primo.

Essa, talvez, seja uma das únicas cenas em que a concepção de realismo de André Bazin é mostrada. O espectador é levado a perceber o porquê de determinado objeto se encontrar naquela cena. Existe a referência que aquele objeto irá “mostrar mais do que é esperado”. Além disso, quando a câmera faz o enquadramento no sofá verde e no rosto de Luísa, é possível perceber como a personagem se rememora dos encontros vividos ali. Isso deixa presente na cena, a lógica de realismo de Eça de Queiroz, um momento de divagação da personagem.

4.3 CENA 3 - A DESCOBERTA DAS CARTAS

4.3.1 Descrição literária

Sentou-se, escolheu uma folha de papel, começou a escrever na sua letra um pouco gorda:

Meu adorado Basílio...

Mas um terror importuno tolhia-a; sentia como um palpito de que ele vinha, Era melhor não se pôr a escrever, talvez!...

Ergueu-se, foi à sala devagar, sentou-se no divã; e, como se o contato daquele largo sofá e o ardor das recordações que ele lhe trazia da véspera lhe tivesse dado a coragem das ações amorosas e culpadas, voltou muito decidida ao escritório, escreveu rapidamente:

Não imaginas com que alegria recebi esta manhã a tua carta...

A pena velha escrevia mal; molhou-a mais, e ao sacudi-la, como lhe tremia um pouco a mão, um borrão negro caiu no papel.

Ficou toda contrariada; pareceu-lhe aquilo um mau agouro.

Hesitou um momento — e coçando a cabeça, os cotovelos sobre a mesa, sentia Juliana varrer fora o patamar, cantarolando a Carta Adorada.

Enfim, impaciente, rasgou a folha muitas vezes em pedacinhos miúdos — e atirou-os para um caixão de pau envernizado com duas argolas de metal, que estava ao canto junto à mesa, onde Jorge deitava os rascunhos velhos e os papéis inúteis; chamavam-lhe "o sarcófago"; Juliana decerto, descuidara-se de o esvaziar no lixo, porque transbordava de papelada.

Escolheu outra folha, recomeçou:

Meu adorado Basílio.

Não imaginas como fiquei quando recebi tua carta, esta manhã, ao acordar. Cobri-a de beijos...

Mas o reposteiro franziu-se numa prega mole, a voz de Juliana disse discretamente:

— Está ali a costureira, minha senhora.

Luísa, sobressaltada, tinha tapado a folha de papel com a mão.

— Que espere.

E continuou:

... Que tristeza que fosse a carta e que não fosses tu que ali estivesses! Estou pasmada de mim mesma, como em tão pouco tempo te apossaste do meu coração, mas a verdade é que nunca deixei de te amar. Não me julgues por isto leviana, nem penses mal de mim, porque eu desejo a tua estima, mas é que nunca deixei de te amar e ao tornar a ver-te, depois daquela estúpida

viagem para tão longe, não tu superior ao sentimento que me impelia para ti, meu adorado Basílio. Era mais forte que eu, meu Basílio. Ontem, quando aquela maldita criada me veio dizer que tu te vinhas despedir, Basílio, fiquei como morta; mas quando vi que não, nem eu sei, adorei-te! E se tu me tivesses pedido a vida dava-ta, porque te amo, que eu mesma, me estranho... Mas para que foi aquela mentira, e para que vieste tu? Mau! Tinha vontade de te dizer adeus para sempre, mas não posso, meu adorado Basílio! É superior a mim. Sempre te amei, e agora que sou tua, que te pertenço corpo e alma, pareço-me que te amo mais, se é possível...

— Onde está ela? Onde está ela? — disse uma voz na sala.

Luísa ergueu-se, com um salto, lívida.

Era Jorge!

Amarrotou convulsivamente a carta, quis escondê-la no bolso, — o roupão não tinha bolso!

E desvairada, sem reflexão, arremessou-a para o sarcófago.

Ficou de pé, esperando, as duas mãos apoiadas à mesa, a vida suspensa.

O reposteiro ergueu-se — e reconheceu logo o chapéu de veludo azul de D. Felicidade.

— Aqui metida, sua brejeira! Que estavas tu aqui a fazer? Que tens tu, filha, estás como a cal...

Luísa deixou-se cair no fauteuill, branca e fria; disse com um sorriso cansado:

— Estava a escrever, deu-me uma tontura...

— Ai! Tonturas, eu! — acudiu logo D. Felicidade.

— É uma desgraça, a cada momento a agarrar-me aos móveis; até tenho medo de andar só. Falta de purgas!

— Vamos para o quarto! — disse logo Luísa. — Estamos melhor no quarto.

Ao erguer-se, as pernas tremiam-lhe.

Atravessaram a sala; Juliana começava a arrumar. Luísa ao passar, viu na pedra da consola, debaixo do espelho oval, uma pouca de cinza; era da véspera, do charuto dele!

Sacudiu-a — e ao erguer os olhos, ficou pasmada de se ver tão pálida.

A costureira vestida de preto, com um chapéu de fitas roxas, esperava sentada à beira da poltrona, com um olhar infeliz e o seu embrulho nos joelhos; vinha provar o corpete de um vestido composto; assentou, pregou, alinhavou, falando baixo, com uma humildade triste e uma tossinha seca; e apenas ela saiu, leve, com o seu andar de sombra, o xale tinto muito cingido às omoplatas magras

— D. Felicidade começou logo a falar dele, do Conselheiro.

Tinha-o encontrado no Moinho de Vento. Pois, senhores, nem lhe viera falar!

Fizera-lhe uma cortesia muito seca, por demais, e tique-taque por ali fora, que se diria que ia fugido!

Que te parece?

Ai! Aquelas indiferenças matavam-na. E não as compreendia, não realmente não as compreendia...

— Porque enfim — exclamava — eu bem me conheço, não sou nenhuma criança, mas também não sou nenhum caco! Pois não é verdade?

— Certamente — disse Luísa distraída. Lembrava-lhe a carta.

lha que aqui onde me vês com os meus quarenta, decotada, ainda valho. O que são ombros e colo é do melhor!

— Luísa ia erguer-se. Mas D. Felicidade repetiu:

— Do melhor! Tomaram-no muitas novas!

— Creio bem — concordou Luísa, sorrindo vagamente.

— E ele também não é nenhum rapazinho novo...

— Não...

— Mas muito bem conservado! — E os olhos luziam-lhe. Uma mulher muito feliz!

— Muito...

— Um homem de apetecer! — suspirou D. Felicidade. E Luísa então:

— Tu esperas um instantinho? Vou lá dentro e volto já.

— Vai, filha, vai.

Luísa correu ao escritório, direita ao sarcófago. Estava vazio! E a carta dela, Santo Deus? Chamou logo Juliana, aterrada.

— Você despejou o caixão dos papéis?

— Despejei, sim, minha senhora — respondeu muito tranquilamente. E com interesse:

— Por quê, perdeu-se algum papel? Luísa fazia-se pálida.

— Foi um papel que eu atirei para o caixão. Onde o despejou você?

— No barril do lixo, como é costume, minha senhora; imaginei que nada servia...

4.3.2 Descrição audiovisual

Luísa encontra-se sentada em uma mesa, sorridente e com pena e uma folha de papel na mão escrevendo uma carta para Basílio, após terem tido uma noite de amor. Ela usa um vestido rosa claro e tem os cabelos loiros presos num coque.

Atrás dela é possível ver um relógio de cuco e na mesa, um castiçal com uma vela, uma xícara e uma cadeira. Nesse momento, a câmera enquadra apenas o rosto de Luísa e é possível notar sua alegria ao escrever aquela carta.

Há um corte na cena e Luísa levanta sobressaltada da cadeira. Nesse momento, é possível ver todo o escritório onde Luísa estava. Uma escrivaninha de madeira escura, cadeiras verdes, livros e papéis sobre a escrivaninha, além de um castiçal com quatro velas. Tem duas espadas penduradas na parede, além de um relógio, dois quadros e uma cortina com tecido rosa e verde. Ainda é possível observar na cena um armário de madeira maciça no canto esquerdo da tela e um tapete em tons de vinho. A câmera faz um plano geral no escritório, mas é possível observar, no rosto de Luísa, o susto que ele tomou.

O susto de Luísa se dá por conta da chegada de D. Felicidade à sua casa. Luísa amassa a carta depressa e a joga no lixo antes que D. Felicidade entre no ambiente. Nesse momento, câmera enquadra na lixeira e volta para o rosto de Luísa, ainda apavorada com a ideia de ser descoberta sua traição.

D. Felicidade entra na sala sorridente, usando um vestido vermelho e um véu preto cobrindo parte dos cabelos. Traz à mão uma sombrinha e um grande colar ao pescoço. Vê-se a porta da sala, de madeira e com vidros desenhados, além de flores do lado de fora. D. Felicidade, por um momento se assusta com a feição de Luísa, que senta logo que a vê, ainda assustada.

O diálogo entre ambas acontece de forma interrogatória. A câmera passa do rosto de D. Felicidade para o rosto de Luísa, mostrando os sentimentos presentes em ambas as faces. D. Felicidade parece intrigada pelo fato de Luísa estar sentada no escritório sozinha e com cara de assustada. Chega a questionar se estava incomodando e o que Luísa estava fazendo e perguntando se havia acontecido alguma coisa com ela, já que a jovem Luísa estava muito pálida, como cal, nas palavras dela.

Tentando disfarçar o pavor, Luísa convida D. Felicidade para irem para o quarto, para ficarem mais à vontade. A câmera acompanha a saída das duas e mostra Luísa olhando assustada para a cesta de lixo. É possível ouvir um diálogo das duas sobre Jorge. Nesse momento, Juliana entra no escritório com objetos de limpeza em mãos. Deixa a vassoura num canto, joga um pano em cima da mesa e começa a limpar, com um espanador, os móveis do local. A câmera, novamente, faz um enquadramento fechado na cesta de lixo, já dando a entender ao leitor que Juliana irá descobrir a carta de amor de Luísa.

No quarto de Luísa, o diálogo entre ela e D. Felicidade é monótono, o que se pode perceber pelas feições de Luísa. D. Felicidade falava sobre seu encontro com Conselheiro

Acácio. Pode ser visto nessa cena, a cama do casal Jorge e Luísa, além de vários móveis. Luísa anda pelo quarto, como se não estivesse prestando atenção em mais nada, divagando por seus pensamentos, mexendo em alguns objetos espalhados pela penteadeira.

Luísa se senta como se começasse a se entreter com a história de D. Felicidade, mas se levanta num sobressalto, lembrando-se das cartas que jogou no lixo e sai do quarto assustada. Luísa volta ao escritório onde Juliana estava limpando e, com profundo pavor em seu rosto, questiona-a se jogou fora a cesta de papéis. Juliana responde que sim, como a patroa mandava fazer, ainda com o cesto de lixo nas mãos e com um cínico sorriso nos lábios. Fala que estava a ajeitar o escritório. Juliana então coloca a cesta de lixo no lugar e pergunta se Luísa perdeu algum papel. É notável a alegria de Juliana ao ver a angústia de Luísa.

Assustada, Luísa diz que sim, que era um papel que atirou à cesta distraída. Juliana diz à Luísa que jogou tudo no barril do lixo, na cozinha. A câmera enquadra o rosto de Luísa, assustada com o que a empregada lhe disse.

Início da cena: 07'51"

Término da cena: 09'41"

4.3.3 Análise descritiva das cenas

Do ponto de vista do realismo português, é possível notar aqui uma tentativa de ascensão de uma nova classe social. Nesse caso, essa ascensão se daria por causa de uma chantagem. Quando a câmera enquadra na cesta de lixo nas mãos de Juliana e depois, no rosto da própria, é notável que ela descobriu algo e tem muito a ganhar com isso. Além disso, novamente as roupas, objetos e o ambiente são predominantes para a construção de uma classe burguesa rica.

Do ponto de vista do realismo cinematográfico, existe apenas um momento presente na cena, quando Luísa está a escrever a carta para Basílio e o faz relembrando os momentos que passaram juntos. Apenas nesse momento, é possível ver que a personagem não se concentra em nada, além de lembrar aqueles momentos.

Entretanto, não existem objetos soltos na cena, como na concepção de Bazin de realismo cinematográfico. Todos os objetos enquadrados na cena levam o espectador a calcular o próximo passo dos personagens e decifrar as próximas ações na minissérie. Com isso, essa cena não possui a concepção de realismo proposto pelo autor.

4.4 CENA 4 - A DESPEDIDA DOS AMANTES

4.4.1 Descrição literária

Na manhã seguinte, um pouco antes do meio-dia, Joana veio bater discretamente à porta do quarto de Luísa, e com a voz baixa — desde o desmaio falava-lhe sempre baixo, como a uma convalescente:

— Está ali o primo da senhora.

Luísa ficou surpreendida. Estava ainda de robe de chambre, e tinha os olhos vermelhos de chorar; pôs num instante um pouco de pó-de-arroz, alisou o cabelo, entrou na sala.

Basílio, vestido de claro, sentara-se melancolicamente no mocho do piano.

Trazia um ar grave, e, sem transição, começou a dizer: — que apesar de ela se ter zangado na véspera, ele considerava ainda tudo "como dantes".

Viera porque naquele momento não se podiam separar sem algumas explicações, sobretudo sem resolver definitivamente o caso da carta...

E com um gesto triste, como contendo lágrimas:

— Porque eu vejo-me forçado a sair de Lisboa, minha querida!

Luísa, sem olhar para ele, fez um sorriso mudo, muito desdenhoso.

Basílio acrescentou logo:

— Por pouco tempo, naturalmente; três semanas ou um mês... Mas enfim tenho de partir... Se fossem só os meus interesses!

— Encolheu os ombros com desdém.

— Mas são interesses de outros... E aqui está o que eu recebi está manhã.

Estendeu-lhe um telegrama. Ela conservou-o um momento, sem o abrir; a sua mão fazia tremer o papel.

— Lê, peço-te que leias!

— Para quê? — fez ela.

Mas leu baixo: "Venha, graves complicações. Presença absolutamente necessária. Parta já".

Dobrou o papel, entregou-lho.

— E partes, hem?

— É forçoso.

— Quando?

— Esta noite.

Luísa ergueu-se bruscamente, e estendendo-lhe a mão:

— Bem, adeus. Basílio murmurou:

— És cruel, Luísa!... Não importa! Em todo o caso há um negócio que é necessário terminar. Falaste à mulher?

— Está tudo arranjado — respondeu ela, franzindo a testa.

Basílio tomou-lhe a mão, e quase com solenidade:

— Minha filha, eu sei que és muito orgulhosa, mas peço-te que digas a verdade. Eu não te quero deixar em dificuldades. Falaste-lhe?

Ela retirou a mão, e com uma impaciência crescente:

— Arranjou-se tudo; arranjou-se tudo!...

Basílio parecia muito embaraçado; estava mesmo um pouco pálido: enfim, tirando uma carteira da algibeira, começou:

— Em todo o caso é possível, é natural (nós não sabemos com quem lidamos), é natural que haja outras exigências... — abriu a carteira, tomou um sobrescrito pequenino e cheio.

Luísa seguia, fazendo-se vermelha, os movimentos de Basílio.

— Por isso, para te poderes entender melhor com ela, sempre me parece bom deixar-te algum dinheiro.

— Tu estás doido? — exclamou ela.

— Mas...

— Tu queres-me dar dinheiro? — A sua voz tremia.

— Mas enfim...

— Adeus! — E ia sair da sala, indignada.

— Luísa, pelo amor de Deus! Tu não me compreendeste...

Ela parou; disse precipitadamente, como impaciente por acabar:

— Compreendi, Basílio, obrigada. Mas não, não é necessário. Estou nervosa, é o que é... Não prolonguemos mais isto... Adeus...

— Mas sabes que volto, dentro de três semanas...

— Bem, então nos veremos...

Ele atraiu-a, deu-lhe um beijo na boca, encontrou os seus lábios passivos e inertes.

Aquela frieza irritou-lhe a vaidade. Apertou-a contra o peito; disse-lhe baixo, pondo muita paixão na voz:

— Nem um beijo me queres dar?

Nos olhos de Luísa passou um ligeiro clarão; beijou-o rapidamente, e recuando:

— Adeus.

Basílio esteve um momento a olhá-la; teve como um leve suspiro:

— Adeus!

— E da porta, voltando-se, com melancolia: — Escreve-me ao menos. Sabes a minha morada. Rua Saint Florentin, 22.

4.4.2 Descrição cinematográfica

A cena começa com Basílio entregando um telegrama a Luísa. A câmera enquadra apenas as mãos de Basílio e o telegrama. É possível ver as luvas pretas de Basílio, seu casaco preto e os cabelos loiros de Luísa soltos e bagunçados. A câmera então enquadra os dois protagonistas, mostrando Luísa pegando o telegrama das mãos de Basílio. É possível notar a tristeza no rosto dela e um leve arrependimento no rosto dele, por armar aquela cena toda.

Atrás dos dois é possível ver um quadro com o retrato de uma mulher, a mãe de Jorge, um relógio dourado e dois outros pequenos quadros. Luísa está vestindo um roupão preto, uma camisola branca por baixo do roupão e tem os cabelos todos bagunçados. Basílio usa um terno cinza e um casaco preto, além de estar com um chapéu marrom e trazer uma bengala à mão.

Basílio pede que Luísa leia o telegrama e ela questiona a necessidade. Basílio dá um leve suspiro e insiste para que ela leia. Luísa então abre o papel com cuidado e sai da frente do primo. A câmera passa a focar apenas nela e em sua reação. Basílio tenta justificar, afirmando ter recebido o telegrama pela manhã, de seu agente em Paris, afirmando que se vê obrigado a partir. Luísa não tem ideia que tudo aquilo não passa de uma armação para que ele se veja livre do problema.

A decepção no rosto de Luísa é muito visível nessa cena, e a raiva também. Luísa se senta, parecendo estar em choque com a notícia, enquanto Basílio tenta explicar que ficará fora por pouco tempo. A câmera, mais uma vez, enquadra apenas o rosto de Luísa, levando o espectador a sentir toda a raiva, angústia e decepção que personagem também sente.

Basílio sai andando pela sala, onde notamos mais alguns objetos: um castiçal com quatro velas, plantas espalhadas pela sala e uma porta de vidro decorado. A câmera passa a mostrar Basílio falando quando, num corte brusco, passa novamente para o rosto de Luísa, que já não esconde a raiva do primo. Basílio tenta, mais uma vez, explicar a situação para Luísa chegando a tentar se aproximar da prima. Luísa, entretanto, rejeita qualquer aproximação de Basílio, levantando-se apressadamente quando ele tenta tocá-la.

Luísa sai de perto do primo, lhe entregando o telegrama bruscamente. A câmera apenas mostra as mãos dele e, em desfoque mais ao fundo, Luísa tampando a boca com as

mãos, como quem parece que vai chorar. Ela para num pequeno armário de mármore branco, onde se vê os quadros e os castiçais novamente. Basílio afirma considerar tudo ainda como antes, mas Luísa nem se dá ao trabalho de olhar para o primo.

Basílio tenta apelar para a paixão de Luísa, afirmando que eles não podem se separar assim, sem explicações ou, pelo menos, sem acertar definitivamente a história da criada. A câmara enquadra novamente apenas o rosto de Luísa, deixando visível sua raiva. Ela pergunta se Basílio partiria naquele dia, com a voz carregada de ódio e desprezo. Com desdém, Basílio afirma que partiria naquele momento. Luísa sai de perto do primo bruscamente, mais uma vez, virando-lhe as costas e dizendo adeus.

Basílio questiona se Luísa já havia perguntado à Juliana se o dinheiro que ele lhe oferecia seria suficiente para manter seu silêncio. Luísa afirma que já estava tudo arranjado e, novamente, seu rosto mostra todo desprezo pelo primo e pela situação que ela se meteu ao ceder aos encantos de Basílio.

Por um breve momento, é possível notar no rosto de Basílio o arrependimento por abandonar a prima daquela maneira. Ele pede que Luísa não seja orgulhosa e lhe conte a verdade, e ela novamente afirma que está tudo arranjado com a empregada. Basílio tenta entregar dinheiro a Luísa, para caso Juliana volte a chantageá-la. Luísa se indigna com aquele gesto e pede que Basílio vá embora.

O único objeto visível nessa cena é a grossa porta de madeira da sala de estar da casa de Luísa. Basílio ainda se aproxima da prima, afirmando que irá voltar e questiona se a prima não lhe dará nem um beijo, ao menos. Luísa se nega, Basílio volta a afirmar que a ama e que sentirá saudades. Luísa demonstra sentir nojo do primo e apenas observa Basílio ir embora. Basílio pede que Luísa lhe escreva, já que ela já sabe seu endereço.

Nesse momento, Luísa apenas observa a porta de entrada da casa, por onde tantas vezes ansiou pela chegada do primo.

Início da cena: 08'54"

Término da cena: 11'48"

4.4.3 Análise descritiva das cenas

Essa é a única cena do livro e da minissérie que são opostas em grande parte. Enquanto na descrição de Eça, outros objetos como o piano e o sofá verde são mostrados, na descrição audiovisual, apenas alguns poucos objetos fazem parte do contexto da narrativa.

Mais uma vez, não existe qualquer objeto que deixa de produzir uma ação. A entrega do telegrama desencadeia reações fortes nos dois protagonistas, sendo visível pelas feições mostradas pela câmera. Luísa não tem divagações, lembrando-se dos momentos em que passou com o primo, apenas raiva e desprezo, o que quebra a lógica realista de Eça de Queiroz.

Já os objetos na cena, todos fazem parte da narrativa e todos dão ao espectador a plena noção da próxima ação na trama. Nenhum objeto é insignificante e nenhum objeto fica solto, o que também quebra a concepção de realismo cinematográfico de Bazin.

Essa cena, por mais que seja feita com base num estilo realista, apresenta elementos que provam que nada mais é que uma cena clássica do audiovisual, com uma ação, que vai desencadear uma reação e o espectador pode facilmente notar isso.

4.5 CENA 5 - A CHANTAGEM DE JULIANA

4.5.1 Descrição literária

Juliana entrava no quarto todas as manhãs, muito cumprimenteira, começava a amimar, e de repente com uma voz lamentosa:

— Ai! Estou tão falta de camisas! Se a senhora me pudesse ajudar...

Luísa ia às suas gavetas cheias, cheirosas, e começava melancolicamente a pôr à parte as peças mais usadas.

Adorava a sua roupa branca; tinha tudo às dúzias, com lindas marcas, sachês para perfumar; e aquelas dádivas dilaceravam-se com mutilações!

Juliana por fim já pedia com segura, com direito:

— Que bonita que esta camisinha! — dizia simplesmente. — A senhora a quer, não?

— Leve, leve! — dizia Luísa sorrindo, por orgulho, para não se mostrar violentada.

E todas as noites Juliana fechada no seu quarto, encruzada na esteira, inchada de alegria, com o candeeiro sobre uma cadeira, desmarcava roupa, desfazendo as duas letras de Luísa, marcando regaladamente as suas, a linha vermelha, enormes — J C T — Juliana coiceiro Tavira!

Mas enfim cessou, porque, como ela dizia, de roupa branca estava como um ovo.

— Agora, se a senhora me quiser ajudar com alguma coisa para sair...

E Luísa começou a vesti-la.

Deu-lhe um vestido roxo de seda, um casaco de casimira preta, com bordados a sutache.

E receando que Jorge estranhasse as generosidades, transformava-as para ele as não reconhecer; mandou tingir de castanho o vestido; ela mesma pela sua mão pôs uma guarnição de veludo no casaco.

Trabalhava para ela, agora! Como acabaria tudo aquilo, Santo Deus?

Todavia Jorge um domingo disse ao jantar, rindo:

— Esta Juliana anda uma janota! Prospera a olhos vistos.

D. Felicidade, à noite, também notou:

— Que chique! Nem uma criada do paço!

— Coitada! Coisas que ela aproveita... Prosperava, com efeito!

Não punha na cama senão lençóis de linho. Reclamara colchões novos, um tapete para os pés da cama, felpudo!

Os sachês que perfumavam a roupa de Luísa iam passando para a dobra das suas calcinhas. Tinha cortinas de cassa na janela, apanhadas com velhas fitas de seda azul; e sobre a cómoda dois vasos da Vista Alegre dourados!

Enfim um dia santo, em lugar da cuia de retrós, apareceu com um chignon de cabelos!

Joana pasmava daquelas tafularias. Atribuía-as à bondade da senhora, e ressentia-se de ser "esquecida".

Um dia mesmo, que Juliana estreara uma sombrinha, disse diante de Luísa, com uma voz de despeito:

— Para umas tudo, para outras nada!...

4.5.2 Descrição cinematográfica

A cena começa mostrando Luísa dormindo. Ela usa uma camisola branca e uma touca para não desarrumar os cabelos. Os lençóis da cama são brancos, iguais à cortina e às fronhas. Juliana entra sorridente do quarto, usando um vestido verde musgo e com um avental amarrado na cintura. Atrás dela, vê-se o guarda-roupa de madeira escura, malas de viagem e o reflexo de Juliana no espelho.

Juliana pede desculpas por acordar Luísa, mas afirma que achava que a patroa já estivesse acordada. Ela ainda diz que foi ordem de Jorge levar o café para Luísa às 10h da manhã. Juliana finge ser uma serviçal exemplar enquanto serve o café de Luísa.

Ela se vira para pegar as roupas de Luísa do chão. É possível ver atrás dela um pequeno jarro com uma flor dentro. Juliana pega as roupas do chão, uma saia branca, um vestido amarelo ouro e um chapéu azul, enquanto Luísa toma seu café. Diferente da

empregada, que parece muito feliz, a feição de Luísa é de cansaço e descontentamento. Juliana, ao pegar as roupas, fixa o olhar em um dos vestidos de Luísa, afirmando o quão bonito ele era e tão cheio de detalhes.

Com a chantagem à Luísa, Juliana conseguiu obter da patroa muitas roupas, além de móveis, tapetes e até um quarto novo. Luísa se assusta com o comentário da empregada sobre o vestido, achando que Juliana o pediria para ela e diz que só o usou uma vez.

Juliana diz que não está precisando de vestidos de festa, mas que o chapéu de Luísa ela queria. Um bonito chapéu azul, com renda. A câmera passeia pelo rosto de Luísa, mostrando o pavor que Luísa possuía da empregada. Logo em seguida, a câmera se volta para Juliana, onde é possível notar o poder que a empregada tem sobre a patroa. Luísa cede à chantagem emocional de Juliana e dá a ela o chapéu.

A cena recomeça com Juliana na cozinha, exibindo o chapéu azul para Joana, a outra empregada da casa. Joana está a lavar uvas verdes, usando um pano vermelho na cabeça, prendendo parte dos cabelos, um vestido branco encardido e um avental na cintura.

O diálogo entre as duas empregadas é breve, com Juliana perguntando à Joana qual o lado que deve colocar o chapéu. Luísa chega à cozinha, para pedir que Joana coloque menos sal na comida e percebe a revolta na voz da empregada, que está ressentida por ser deixada de lado e não ganhar presentes como Juliana

Início da cena: 36'04"

Término da cena: 38'28"

4.5.3 Análise descritiva das cenas

A descrição de objetos na narrativa de Eça de Queiroz evidencia uma classe social elevada. Mas também é notável a ascensão de uma nova classe social, quando Juliana passa a se vestir e ter os mesmos direitos que a patroa. A ordem estrutural na narrativa também está inversa à da obra cinematográfica, sem contar que a descrição no livro é muito mais detalhada que a descrição audiovisual.

A primeira vez que Luísa aparece com o chapéu azul, assim como o vestido amarelo ouro que Juliana apanhou no chão de seu quarto, é logo quando Basílio volta de viagem. A princípio é apenas mais um detalhe pequeno, um objeto insignificante na narrativa. Nada mais que um acessório do vestuário feminino. Tanto que esse objeto aparece em alguns trechos do livro, mas não tem valor algum para a construção da narrativa.

Entretanto, na cena descrita acima, esse objeto insignificante ganha um motivo para estar na narrativa. Ele é mais uma das aquisições de Juliana com a chantagem à Luísa. Dessa maneira, ele acaba por ganhar um significado dentro da narrativa. Seria o que Barthes denomina de *Efeito de Real*, pois o objeto significa alguma coisa, mesmo sem ter essa pretensão inicial, na obra original.

Nessa cena também podemos encontrar a concepção de realismo de André Bazin, já que o espectador é levado a perceber o porquê de determinado objeto aparecer naquele momento. Já em cenas anteriores, quando o chapéu é mostrado como um mero acessório de Luísa e começa a haver a chantagem de Juliana por causa da descoberta do caso entre os primos, existe a referência que aquele objeto se mostrará mais que o esperado.

Quando a câmera enquadra apenas o rosto de Luísa, é possível perceber como a personagem se rememora dos encontros com o primo e se lamenta por não ter pensando nas consequências daqueles atos. Dessa maneira, na cena também se faz presente a lógica de realismo de Eça de Queiroz, quando a personagem tem um breve momento de divagação.

4.6 CENA 6 - A DECADÊNCIA DE LUÍSA

4.6.1 Descrição literária

Para que Jorge não tornasse a surpreender os desleixos, Luísa começou a completar todas as manhãs os arranjos.

Juliana percebeu logo; e muito tranquilamente decidiu-se a deixar-lhe de cada vez mais com que se entreter.

Ora não varria, depois não fazia a cama; enfim uma manhã não vazou as águas sujas.

Luísa foi espreitar no corredor que Joana não descesse, não a visse, e fez ela mesma os despejos!

Quando veio ensaboar as mãos, as lágrimas corriam-lhe pelo rosto.

Desejava morrer!...

A que tinha chegado!...

D. Felicidade, um dia, tendo entrado de repente, surpreendera-a a varrer a sala.

— Que eu o faça — exclamou — que tenho só uma criada, mas tu!...

— A Juliana tinha tanto que engomar...

— Ai! Não lhe tires serviço do corpo, que não to agradece.

E ainda se ri por cima! Se a pões em maus costumes!...

Que aguento, que aguento!

Luísa sorriu, disse:

— Ora, por uma vez na vida!

A sua tristeza aumentava cada dia.

4.6.2 Descrição audiovisual

A cena começa com Luísa retirando, de uma banheira de metal, as águas sujas do banho. Luísa está apenas com uma camisola branca e os cabelos muito bagunçados. A câmara faz um enquadramento um pouco mais extenso no balde que Luísa usa para retirar a água suja da banheira.

No quarto, é possível ver a cama, a penteadeira e um pequeno varal com roupas brancas. Além disso, há uma cadeira com uma estampa azul e um pequeno espaço para trocar de roupa com a mesma estampa da cadeira. A câmara vai acompanhando o sofrimento de Luísa por ter que fazer os trabalhos domésticos. Seu rosto não nega o cansaço que ela está sentindo.

Luísa vai em direção à cama do casal e pega um pinico com excrementos humanos para jogar fora. O nojo é perceptível no rosto de Luísa. Luísa sai do quarto e vai andando pela casa para esvaziar aqueles baldes. A câmara vai acompanhando sua agonia, durante seu trajeto pela casa, por ter que fazer os trabalhos domésticos.

Luísa chega do lado de fora da casa e encontra Juliana sentada tranquilamente, tomando sol. Juliana se alegra quando vê Luísa esgotada, fazendo o seu trabalho. Afinal, seu sonho sempre foi ser a patroa e não a empregada.

Luísa se preocupa que Joana a veja despejando a água suja fora e Juliana pede pra ela não se preocupar, que irá distrair Joana enquanto Luísa termina seu trabalho. A cadeira em que Juliana descansava tem o mesmo estofado que o sofá da sala de estar de Luísa, onde ela e Basílio namoravam quando novos e se envolveram novamente.

Luísa esvazia os baldes e Juliana apenas se alegra com aquela situação. A cena recomeça na sala de estar da casa, onde Luísa está a ajeitar tudo antes que D. Felicidade apareça para vê-la. Ela varre a sala com rapidez. Nota-se o piano, a mesa de mármore com castiçais, quadros espalhados pela parede, mesas de madeira e uma poltrona. A câmara para no rosto de Luísa, mostrando sua apreensão, no exato momento que D. Felicidade chega à casa

4.6.3 Análise descritiva das cenas

O principal objeto na cena acima é o balde que Luísa usa para retirar os resíduos e as águas sujas do quarto. Poderia ser considerado um objeto inútil, se não tivesse um valor agregado à narrativa. O balde simboliza a decadência de Luísa, sua ruína por ter se deixado seduzir pelo primo.

O objeto insignificante ganha um motivo e um significado no momento em que é mostrado no contexto da história. Dessa maneira, mais um vez voltando a Barthes, ele deixa de ser um objeto insignificante e passa a fazer parte de uma realidade.

A cena literária é menos descritiva que a audiovisual. A noção de divagação de Eça se perde quando a obra passa de um meio para outro, assim como a noção de realismo cinematográfico de Bazin, já que o objeto tem um sentido para estar na cena e, em nenhum momento, a câmera mostra o rosto de Luísa perdida em seus pensamentos.

Início da cena: 09’28”

Término da cena: 12’38”

4.7 CENA 7 – O FIM DO PLANO DE JULIANA

4.7.1 Descrição narrativa

Sebastião fechou a cancela, voltou à sala de jantar. Juliana ficara numa cadeira, aniquilada; mas apenas o viu, erguendo-se furiosamente:

— A bêbeda foi-lhe contar tudo! Foi você que arranjou a armadilha!

Também você dormiu com ela!...

Sebastião, muito branco, dominava-se.

— Vá pôr o chapéu, mulher. O Sr. Jorge despediu-a. Amanhã mandará buscar os baús...

— Mas o homem há de saber tudo! — berrou ela.

— Este teto me rache se eu não lhe disser tudo tintim por tintim.

Tudo!

As cartas que recebia, onde ia ver o homem.

Deitava-se com ela na sala, até os pentes lhe caíam na balbúrdia. Até a cozinheira lhes sentia o alarido!

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

E com a voz toda trémula, os beiços brancos: — A polícia tem o seu nome, sua ladra!

A 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-lhos ela, mas à força, porque você a ameaçava.

Você arrancou-lhe tudo. É roubo. É de África!

— É o que é dizer ao Jorge, pode ir dizer. Vá. Veja se ele a acredita.

Diga! São algumas bengaladas que leva por esses ombros, sua ladra!

Ela rangia os dentes; Estava apanhada!

Eles tinham tudo por si, a polícia, a Boa Hora, a cadeia, a África!...

E ela — nada!

4.7.2 Descrição audiovisual

A sétima amostra de cena da minissérie começa com Sebastião entrando na casa de Luísa, após ter conseguido reaver as cartas que Juliana havia roubado. Luísa, em desespero, pede ajuda a Sebastião, contando tudo que havia feito e que Juliana havia conseguido roubar as cartas, passando a chantageá-la. Sebastião promete que irá ajudar Luísa e, numa determinada noite que o casal sai para ir ao teatro, Sebastião vai até a casa com um policial, exigindo as cartas de volta e ameaçando Juliana, avisando que ela será presa caso não devolva as cartas. Contra sua vontade, Juliana as entrega a Sebastião.

Juliana está sentada em um canto, perto da porta da sala de estar e é possível apenas distinguir sua silhueta por causa da pouca luz. Sebastião usava um terno marrom, com um chapéu da mesma cor e passa a prestar atenção em Juliana, revoltada por ter perdido as cartas e, com isso, o dinheiro e a nobreza que tanto almejava.

É possível ver o ódio em seu rosto e no seu tom de voz quando começa a falar de Luísa. Sebastião entra na sala e Juliana levanta da cadeira para ir até ele. Ela usava uma camisola cinza com um xale preto nas costas e os cabelos negros soltos. Ela entra na sala avisando que contará a Jorge sobre a traição de Luísa.

A câmara começa a acompanhar Juliana, enquanto ela se lembra das coisas que viu e ouviu naquela casa e, principalmente, naquela sala. Juliana mostra a Sebastião o sofá verde onde Luísa e Basílio tinham encontros amorosos. Ao lado do sofá, tem uma pequena mesa de

madeira com um jogo de chá de porcelana e, em frente ao sofá, uma mesa de centro, onde Juliana encontrou taças de vinho e cinzas de charuto na manhã seguinte à primeira vez que Basílio e Luísa transaram, depois da volta do primo.

A câmera enquadra Juliana o tempo inteiro, enquanto ela destila todo seu ódio por Luísa na frente de Sebastião. Juliana se senta no sofá, contando do caso de Luísa e de como toda a vizinhança sabia e comentava. Ela conta que até os pentes caíam do cabelo de Luísa na “balburdia”. A cena de Juliana achando o pente de Luísa no sofá, após a noite com o primo, pode ser visto no terceiro episódio da minissérie.

Luísa continua divagando, lembrando-se das “orgias”, nas palavras dela, até que Sebastião volta a ameaçá-la de ser presa, se ela disser qualquer coisa sobre o caso. A câmera para alguns segundos no rosto de Juliana, mostrando seu sofrimento e sua raiva quando Sebastião diz que ela roubou roupas de Luísa.

Juliana se revolta com as palavras de Sebastião, que afirma que aquelas atitudes de Juliana podem levá-la para a cadeia. Ela levanta, gritando que não tem medo de nada e que irá se vingar.

Início da cena: 33’10”

Término da cena: 35’35”

4.7.3 Análise descritiva das cenas

Um objeto sempre presente na narrativa de Eça volta a ser destaque na cena descrita acima. Mais uma vez, o sofá verde onde Luísa e Basílio namoravam quando eram mais jovens e onde eles retomaram o caso aparece na cena, sendo usado para que Juliana relembresse de todos os momentos que em presenciou o adultério naquela casa.

Na minissérie, a cena é mais bem elaborada que no livro, mas nota-se perfeitamente a lógica da divagação proposto por Eça de Queiroz na obra original. Os poucos segundos que a câmera enquadra nesse objeto, faz com que o diretor dê, mais uma vez, sentido narrativo aquele determinado objeto. É dessa maneira que o espectador percebe que é na irrelevância que se encontra a grande relevância daquele objeto.

Nessa cena também temos a plena noção que a concepção de realismo de André Bazin é mostrada. O espectador entende o porquê de determinado objeto fazer parte da narrativa. Ele existe na narrativa para mostrar que existe algo além do que o espectador está vendo, portanto, ele irá mostrar mais que o esperado.

4.8 CENA 8 – A DESCOBERTA DA TRAIÇÃO

4.8.1 Descrição literária

Nessa madrugada Luísa piorou. A febre recrudescera.

Jorge inquieto, vestiu-se à pressa, às nove horas da manhã, foi buscar Julião.

Descia a escada rapidamente, abotoando ainda o paletó, quando o carteiro subia, tossindo o seu catarro.

— Cartas? — perguntou Jorge.

— Uma para a senhora — disse o homem. — Flá de ser para a senhora...

Jorge olhou o envelope; tinha o nome de Luísa, vinha da França.

— De quem diabo é isto? — pensou. Meteu-a no bolso do paletó, e saiu.

Daí a meia hora voltava com Julião, num trem.

Luísa dormitava, amodorrada.

— É preciso cautela... Vamos a ver... — murmurou Julião coçando devagar a cabeça, enquanto do outro lado do leito Jorge o olhava ansiosamente.

Receitou e ficou para almoçar com Jorge. Estava um dia frio e pardo.

A Mariana, abafada num casabeque, servia com os dedos vermelhos, inchados de frieiras.

E Jorge sentia-se entristecer, como se toda a névoa do ar se lhe fosse lentamente depositando e condensando na alma.

A que se podia atribuir semelhante febre? — dizia, muito desconsolado.

Tão extraordinário! Havia seis dias, ora melhor, ora pior...

— Estas febres vêm por tudo — replicou Julião, partindo tranquilamente uma torrada — Às vezes por uma corrente de ar, às vezes por um desgosto.

Tenho eu, por exemplo, um caso curioso: um sujeito, um Alves, que esteve para falir, e que viveu, coitado, durante dois meses em torturas.

Há duas semanas, por um golpe de fortuna — a velhaca às vezes tem destes caprichos — arranjou todos os seus negócios, viu-se livre.

Pois senhor, desde então tem uma febre assim, tortuosa, complexa, com sintomas disparatados... O que é?

É que a excitação nervosa abateu, e a felicidade trouxe-lhe uma revolução no sangue.

Pode muito bem dar à casca.

Faz então a falência geral, a grande, aquela em que o credor é implacável, saca à vista, e... per omnia saecula!

Ergueu-se, e acendendo o cigarro:

— Em todo o caso um repouso absoluto.

E necessário ter-lhe o espírito em algodão em rama. Nada de palestra, nada de frases, e se tiver sede, limonada. Até logo!

E saiu, calçando as luvas pretas que usava agora desde que pertencia ao posto médico.

Jorge voltou à alcova: Luísa ainda dormitava.

Mariana, sentada ao pé numa cadeirinha baixa, com o rostinho muito triste, não tirava de Luísa os seus grandes olhos vagamente espantados.

— Tem estado muito inquieta — murmurou.

Jorge apalpou a mão de Luísa que ardia, conchegou-lhe a roupa. Beijou-a devagarinho na testa, foi cerrar as portas da janela, em frente da alcova. —

E passeando no escritório, voltavam-lhe as palavras de Julião: "São febres que vêm por um desgosto!"

Pensava na história do negociante, recordava aquele estado de abatimento e de fraqueza de Luísa que o preocupava tanto, ultimamente, tão inexplicável!

Ora, tolices!

Desgosto de quê?

Em casa de Sebastião estivera tão animada!

Nem a morte da outra lhe fizera abalo!

— De resto acreditava pouco nas febres de desgosto! Julião tinha uma Medicina literária.

Pensou mesmo que seria mais prudente chamar o velho Dr. Caminha...

Ao meter a mão no bolso, então, os seus dedos encontraram uma carta: era a que o carteiro lhe dera, de manhã, para Luísa.

Tornou a examiná-la com curiosidade; o sobrescrito era banal, como os que há nos cafés ou nos restaurantes; não conhecia a letra; era de homem, vinha da França...

Atravessou-o um desejo rápido de a abrir. Mas conteve-se, atirou-a para cima da mesa, embrulhou devagar um cigarro.

Voltou à alcova. Luísa permanecia na sua modorra: a manga do chambre arregaçada descobria o braço mimoso, com a sua penugem loura; a face escarlate fazia as pestanas longas pousavam pesadamente, no adormecimento das pálpebras finas; um anel do cabelo caíra-lhe sobre a testa, e pareceu a Jorge adorável e tocante com aquela cor, a expressão da febre.

Pensou, sem saber porque, que outros a deveriam achar linda, desejá-la, dizer-lho, se pudessem...

Para que lhe escreviam da França? Quem?

Voltou ao escritório, mas aquela carta sobre a mesa irritava-o: quis ler um livro, atirou-o logo impaciente; e pôs-se a passear, torcendo muito nervoso o forro das algibeiras.

Agarrou então a carta, quis ver, através do papel delgado do envelope; os dedos, mesmo irresistivelmente, começaram a rasgar um ângulo do sobrescrito.

Ah! Não era delicado aquilo!...

Mas a curiosidade, que governava o seu cérebro, sugeriu-lhe toda a sorte de raciocínios, com uma tentação persuasiva: — estava doente, e podia ter alguma coisa urgente; se fosse uma herança?

Depois ela não tinha segredos, e então em França!

Os seus escrúpulos eram pueris!

Dir-lhe-ia que a abrira por engano. E se a carta contivesse o segredo daquele desgosto, do desgosto das teorias de Julião!... Devia abri-la então para a curar melhor!

Sem querer achou-se com a carta desdobrada na mão. Num relance ávido devorou-a.

Mas não compreendeu bem; as letras embrulhavam-se; chegou-se à janela, releu devagar:

Minha querida Luísa.

Seria longo explicar-te, como só antes de ontem em Nice — de onde cheguei esta madrugada a Paris — recebi a tua carta que pelos carimbos vejo que percorreu toda a Europa atrás de mim. Como já lá vão dois meses e meio que a escreveste, imagino que te arranjaste com a mulher, e que não precisas do dinheiro. De resto se por acaso o queres, manda o telegrama e tem-lo aí em dois dias. Veio pela tua carta que não acreditaste nunca que a minha partida fosse motivada por negócios. És bem injusta. A minha partida não te devia ter tirado, como tu dizes, 'todas as ilusões sobre o amor', porque foi realmente quando saí de Lisboa que percebi quanto te amava, e não há dias, acredita, em que me não lembre do Paraíso. Que boas manhãs! Passaste por lá por acaso alguma outra vez? Lembra-te do nosso lanche? Não tenho tempo para mais. Talvez em breve volte a Lisboa. Espero ver-te, porque sem ti Lisboa é para mim um desterro.

Um longo beijo do

Teu do C.

Basílio.

4.8.2 Descrição audiovisual

A última cena da minissérie tem início com Jorge fechando a porta de entrada e recebendo da nova empregada uma carta para Luísa. Parado ao pé da escada, Jorge parece

curioso com o conteúdo daquela carta, já que ela veio da França. A câmera enquadra apenas a carta por alguns segundos, já mostrando ao espectador a próxima ação do personagem.

Jorge sobe as escadas com a carta na mão e logo se vê o personagem no quarto, ainda curioso com o conteúdo daquela carta. Jorge coloca o envelope sobre a penteadeira e vai até a cama onde Luísa está ardendo em febre. A câmera novamente enquadra apenas o papel, fazendo o espectador pensar no que poderia estar escrito ali.

Com a febre, Luísa acaba por delirar demais à noite, se remexendo muito na cama e atrapalhando Jorge a dormir. Ele tenta aplacar a febre, usando um pano frio para isso, mas novamente percebe a carta na penteadeira e, dessa vez, não consegue conter a curiosidade e acaba por pegar para ler o que está escrito.

À luz de apenas uma lamparina, Jorge abre a carta e descobre ser de Basílio. É visível apenas sua silhueta e a carta em suas mãos. Jorge descobre então a traição da esposa, ficando completamente atordoado. A câmera passa então a enquadrar o rosto de Jorge, focando mais em seus olhos, trazendo ao espectador todo o ódio, raiva, decepção, tristeza e angústia do personagem.

Início da cena: 04'08"

Término da cena: 06'56"

4.8.3 Análise descritiva das cenas

A descrição na minissérie é diferente da obra original. No texto de Eça de Queiroz, Jorge coloca a carta no bolso do seu casaco e lá a esquece por um tempo. Quando se lembra, não resiste à tentação de abri-la. Mas, por mais que a câmera demore mais tempo enquadrando a carta, ela não é um objeto insignificante, não cria um buraco na narrativa. Ela está ali apenas para dar sentido à narrativa, que acaba se tornando uma narrativa clássica, com uma ação gerando outra ação e assim repetidamente.

Nem mesmo o enquadramento no rosto de Jorge representa uma divagação, já que o personagem não tem lembranças do que havia acontecido entre a mulher e o primo, só descobrindo naquele momento e depois, em conversas com Sebastião.

Logo, na cena descrita acima, não é possível identificar nem a concepção de realismo de Eça de Queiroz, com a questão da divagação dos personagens, nem a concepção de realismo cinematográfico de Bazin. O objeto não causa um buraco na narrativa, nem a ideia

de Efeito de Real de Barthes, já que ele tem lugar na narrativa, não sendo um mero objeto insignificante.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de feitas as análises descritivas de cada cena, esse trabalho nos levou então a um questionamento: a minissérie seria uma narrativa audiovisual de natureza realista, tal como a obra original?

A partir do raciocínio, que começa com uma discussão sobre efeito de real, de Roland Barthes, chegando a uma comparação com a concepção de realismo cinematográfico de André Bazin e conecta os dois, fomos levados então a uma conclusão.

Do ponto de vista temático, a minissérie segue a noção de realismo de Eça, já que a adaptação de Daniel Filho reconstrói o tempo, o espaço, a linguagem, os diálogos e as características de cada personagem, incluindo emoções e conflitos, igual à obra original. Entretanto, do ponto de vista da transposição formal, a minissérie deixa de ser de narrativa realista e passa a ser de natureza clássica.

Na transposição de um meio para o outro, a minissérie perde a concepção de ser realista quando, na análise descritiva, em apenas três cenas pode-se encontrar a concepção de realismo de Eça de Queiroz, tal como pensada por Barthes em relação ao realismo literário e junto com a concepção de realismo de André Bazin. Seguindo a concepção de realismo presente na obra original, a minissérie deixa de ser fidedigna quando perde a lógica da divagação proposto por Eça de Queiroz, não permitindo que o espectador tentasse adivinhar os passos e pensamentos dos personagens.

Já segundo a lógica de realismo de Bazin, a minissérie não possui objetos “soltos” na narrativa. Tudo tem um motivo para estar em determinado lugar e tudo tem sentido na trama. Nada está ali apenas por estar. Nenhum objeto é uma mera noção de uma descrição que pudesse criar uma aproximação com o “real”. Tudo ali é uma “realidade”, estruturada como uma “trama de eventos”.

A partir das análises descritivas das cenas, é possível entender que a minissérie é fidedigna à obra original na temática, mas não forma, uma vez que a narrativa segue um estilo formal clássico, com toda ação desencadeando outra ação e não um estilo formal realista, como encontramos na obra de Eça.

A partir da produção desse trabalho, foi possível identificar que, em relação a percepção crítica da mídia/televisão, a narrativa da minissérie é uma forma simplificada de levar o grande público a conhecer obras clássicas da literatura.

Dessa forma, o trabalho aqui elaborado pode vir a contribuir e instigar ainda mais a investigação a respeito da relação existente entre a literatura e a sua transcodificação para os meios audiovisuais, principalmente quando se trata das diferenças e semelhanças entre narrativas literárias e narrativas televisivas.

6 REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. Eça de Queirós: O Primo Basílio. In: _____. *Crítica & Variedades*. São Paulo: Globo, 1997.

BARTHES, Roland. Efeito de real. In: Vários autores. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1992.

BAZIN, André. A ontologia da imagem fotográfica. In: *O cinema. Ensaios*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1991

BAZIN, André. *O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação*. In: BAZIN, André. *O que é o Cinema?*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

CAL, Ernesto Guerra da. *Linguagem e Estilo de Eça de Queiroz*. Lisboa: Editorial Aster, 1953.

Memória Globo: O Primo Basílio. Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/o-primo-basilio/trama-principal.htm> Acesso em 20 de junho de 2017

MÜLLER, Karin. Rede Globo 1982 – 2010: a divulgação de obras literárias através das minisséries adaptadas. In: Colóquio Internacional sobre a Escola Latino-Americana de Comunicação (Celacom), 14., 2010, São Paulo. Disponível em: http://www2.metodista.br/unesco/1_Celacom%202010/arquivos/Trabalhos/55-Rede%20Globo%201982%202010_KarinMuller.pdf. Acesso em: 28 de novembro de 2016.

PRETI, Dino. A linguagem da TV: o impasse entre o falado e o escrito. NOVAES, Aduto. *Rede imaginária: televisão democrática*. São Paulo: Companhia das letras, Secretaria Municipal da Cultura, 1991.

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

RICOEUR, Paul, A tríplice mimese. In: _____. *Tempo e Narrativa Tomo I*. Campinas.

Todorov, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.