

Midiatização e lógica expressiva de minisséries históricas: o caso de *O Primo Basílio* e *Os Maias*

Mediatization and expressive logic featured in historical miniseries: the cases of O Primo Basílio and Os Maias

SOLANGE WAJNMAN*

MARIANA C.F.T. RODRIGUES**

RESUMO

O presente artigo investiga a reconstrução das narrativas de *Primo Basílio* e *Os Maias* de Eça de Queirós para as minisséries da Rede Globo de Televisão do ponto de vista da reconfiguração dos objetos. A partir das noções de *materialidade* e de *condições da produção de presença* (Gumbrecht, 1998; 2011) tratamos das condições tecnológicas e estéticas que envolvem a construção da imagem, dos cenários e dos figurinos. Argumentamos que todo o processo de racionalização pelo qual a televisão fora submetida no que diz respeito à produção, qualidade de imagem, organização de trabalho e à própria natureza da pesquisa dos profissionais acerca dos figurinos, em especial, agenciou uma série de características próprias a uma linguagem midiaticizada.

Palavras-chave: Minisséries históricas, figurino, materialidade, midiaticização

ABSTRACT

This article investigates the reconstruction of the narratives of *Primo Basílio* and *Os Maias*, by Portuguese author Eça de Queirós, into TV miniseries produced by the Globo Television Network, from the standpoint of the reconfiguration of objects. Based on the notions of *materiality* and *conditions of the production of presence* (Gumbrecht, 1998; 2011), we deal with the technological and aesthetic conditions involved in the construction of images, sets and costumes. We argue that the entire process of rationalization to which television has been subjected with regards to the production, image quality, organization of work and the very nature of professional research, especially with regards to costume design, has resulted in a series of characteristics that are features of mediaticized language.

Keywords: Historical miniseries, costumes, materiality, mediaticization

* Doutora em Sociologia por Paris V, com pesquisa de Pós Doutorado na Escola de Teatro e Cinema de Lisboa, Professora do PPG de Comunicação UNIP, São Paulo-SP, Brasil. E-mail: wajnman@aclnet.com.br

** Doutoranda em Letras pela PUC/MG, Mestre pelo Centro Universitário SENAC, docente do Centro Universitário UNA – BH, Instituto de Comunicação e Artes (ICA) – cursos de Moda, Design de Moda e Audiovisual, Belo Horizonte-MG, Brasil. E-mail: marianacftr@hotmail.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v8i1p235-254>

INTRODUÇÃO

AS MINISSÉRIES *O Primo Basílio*¹ e *Os Maias*² foram exibidas pela Rede Globo em 1988 e 2001 respectivamente. Adaptadas dos romances homônimos de Eça de Queirós, essas minisséries, quando estudadas em conjunto, sob o viés dos seus recursos expressivos, nos parecem trazer algumas pistas significativas para investigar o processo de construção da comunicação midiática da emissora. Concorre também para a escolha dessas duas minisséries em conjunto o fato de que apresentam uma abordagem da vida social que pode ser complementar em termos temáticos: os valores das classes abastadas, a pequena burguesia e a aristocracia decadente do final do século XIX. Embora em *O Primo Basílio* o tom seja mais naturalista e em *Os Maias* a noção do trágico se conflite com o realismo, nas duas obras os objetos são abundantemente descritos. Ademais, sob a perspectiva dessas minisséries tomadas em conjunto em dois momentos de exibição diferentes, a discussão da questão das condições tecnológicas e de organização da emissora se mostra exemplar. Dentro desse contexto, trabalharemos a partir de dois eixos conceituais que se articulam. Por um lado, a noção de *materialidade e condições da produção de presença*, e, por outro, o *conceito de midiáticação*.

O primeiro campo da investigação implica chamar a atenção para a maneira material como o figurino é produzido e que impacto causa no telespectador. Como foi feita a produção? Como se constituiu? Quais materiais, tecidos e formas foram utilizados nessa reconstituição do passado? Como a figurinista se apropriou das formas, cores e texturas da época e as recriou? A questão da materialidade nesse trabalho se exprime não só do ponto de vista dos objetos materiais (cenários e, sobretudo, figurinos) como também do ponto de vista epistemológico. Sistematizada por Gumbrecht (1998) e levando em conta o trabalho de vários autores, tais como McLuhan (1967), Benjamin (1936), Derrida (1967) entre outros, o campo da materialidade é uma abordagem que se faz em torno dessa reconstrução da materialidade. Trata-se de compreender como as condições materiais condicionam e colaboram para a emergência do sentido. Assim, passamos a enxergar as condições concretas de produção dos cenários e figurinos como agregando sentido à narrativa. Nestes termos, é preciso aí incluir o processo de racionalização pelo qual a televisão é submetida no que diz respeito à produção, qualidade de imagem, organização de trabalho e natureza da pesquisa. É dentro desse contexto que é possível dizer que o sentido das minisséries está indissolúvelmente ligado à maneira de produzi-las e ao processo de modernização e racionalização pela qual passou a televisão, como um todo. Em outras palavras, é a partir desse pressuposto epistemológico que estaremos

1. O PRIMO Basílio. Minissérie de Gilberto Braga, colaboração de Leonor Bassères. Direção de Daniel Filho. Rede Globo, 16 capítulos. 9 ago./ 2 set. 1988.

2. OS MAIAS. Minissérie de Maria Adelaide Amaral, colaboração de Vincent Villari e João Emanuel Carneiro. Direção-geral de Luiz Fernando Carvalho. Rede Globo, 44 capítulos. 9 jan./24 mar. 2001.

discutindo como as condições de produção do cenário e figurino contribuem para a emergência do sentido nessas minisséries.

Ao mesmo tempo lidamos com aquilo que Gumbrecht (2011) nomeia como “produção da presença”. Tanto Huyssen (2000) quanto Gumbrecht observam que há um desejo de presentificação nas subseqüentes vagas de culturas de nostalgia. No primeiro, há uma discussão em torno da busca do passado como âncora em tempos de globalização; no segundo, um convite para a investigação focada nos efeitos de presentificação. Ao julgar pelas práticas e fascínios do presente, Gumbrecht observa que

as técnicas de presentificação do passado tendem [...] a enfatizar a dimensão do espaço, pois só em exibição espacial conseguimos ter a ilusão de tocar objetos que associamos ao passado (Gumbrecht, 2001: 153-154).

O autor relaciona a introdução dessas técnicas com a crescente popularidade dos museus, bem como um interesse renovado na reorientação da subdisciplina histórica da arqueologia (Gumbrecht, 2011: 153-154). Podemos ainda acrescentar os filmes e minisséries históricas que têm a televisão e o cinema como suporte. Ora, a especificidade das ficções históricas em relação às demais é que a questão da narrativa dramatiza o passado cotejando-o com os fatos históricos e situando o telespectador em um nível de vivência especial, próxima do fascínio. Trata-se de uma tendência que se verifica a partir da segunda metade da década de 1980, se intensifica nas décadas subseqüentes e desenvolve produções audiovisuais com temas relacionados à história do Brasil, sejam no formato de minisséries produzidas para a televisão ou como filmes lançados inicialmente no cinema.

É dentro desse contexto que julgamos apropriado o recurso a Gumbrecht. Para o autor, os fenômenos de comunicação oscilam entre os fenômenos de sentido e de presença. A minissérie *revive* e dramatiza o passado da elite portuguesa do século XIX a partir de cores, formas e texturas, realizando o que Gumbrecht denomina *produção de presença*. Dito isso, reiteremos esse viés de *produção de presença* como o primeiro eixo de investigação.

O segundo eixo de investigação se refere à noção de mediatização. Uma vez que a produção televisiva se insere na lógica de um mercado no qual a minissérie ou a telenovela é uma mercadoria comercializada mundialmente no segmento de bens culturais, levamos em conta, em nossa análise, a ideia de que a globalização interfere nas próprias características da construção do produto audiovisual. A consequência disso é que as produções tendem a perder o caráter local e assumem características que se adaptam a diferentes públicos, em distintas localidades. Dentro de um contexto em que a memória

se exporta e se globaliza – a minissérie *Os Maias*, por exemplo, já foi realizada em um contexto conjunto entre Brasil e Portugal – há que se supor a existência de mecanismos narrativos que agreguem o maior número possível de pessoas, não só no texto, mas nos próprios recursos expressivos. Em outras palavras, o que nos interessa mostrar é como esses recursos expressivos vão se impregnando de alguns dos mecanismos da midiatização, mecanismos esses que definiremos adiante.

Assim, a nossa investigação pauta-se de modo geral pela questão da midiatização e deveremos expô-la aqui da maneira como a entendemos. Partimos do pressuposto de que a midiatização, no contexto desta investigação, significa que o meio (a emissora) concorre para abarcar os vários campos que haviam se comportado de forma autônoma, sem a mediação desse veículo de comunicação. A partir de um elaborado processo de racionalização, a televisão, em especial a Rede Globo, concorre, de maneira paroxística no Brasil, para transmutar a cultura interacional em cultura midiática. Ainda que essa transmutação não seja total e sempre apresente brechas e (re)significações – aspectos também importantes, a serem ressaltados – é útil abarcar o conceito de Fausto Neto (2008), baseado em Verón, sobre a cultura midiática e a atuação das mídias hoje. Para eles,

a cultura midiática se converte na referência sobre a qual a estrutura sociotécnico-discursiva se estabelece, produzindo zonas de afetação em vários níveis da organização e da dinâmica da própria sociedade (Verón apud Fausto Neto, 2008: 93).

Nesse contexto, as mídias seriam o lugar “em que no plano da sociedade global ter-se-ia o ‘trabalho’ sobre as representações sociais” (Ibid.).

Os autores ainda sugerem que as mídias funcionam muito mais do que a representação abstrata da ideia de sociedade por parte do telespectador. Segundo eles, as mídias “passam a se constituir em uma referência engendradora do modo de ser da própria sociedade, e nos processos e interação entre as instituições e os atores sociais” (Fausto Neto, 2008: 93). Ainda que de forma extremada, Fausto Neto observa:

A expansão da midiatização como um ambiente, com tecnologias elegendo novas formas de vida, com as interações sendo afetadas e/ou configuradas por novas estratégias e modos de organização, colocaria todos – produtores e consumidores – em uma mesma realidade, aquela de fluxos e que permitiria conhecer e reconhecer, ao mesmo tempo. Nada estaria fora das fronteiras da sua constituição, uma vez que não haveria nenhum objeto a ser representado, pois tudo estaria contido nas múltiplas relações e codeterminações, a se manifestarem no modo de existência deste ambiente de fluxos e reenvio/re-envios (Fausto Neto, 2008: 93).

Outro autor muito útil para nossa discussão é Braga (2007), pois, além de acompanhar a reflexão acima, nos operacionaliza com categorias para análise de fenômenos. O autor admite que o processo de centralidade e de hegemonia da mídia não é completo e que, evidentemente, são possíveis saídas criativas. Mas o ponto forte de sua reflexão é o instrumental conceitual passível de ser operacionalizado. Assim, podemos aproveitar a sugestão desse autor para analisar os produtos midiáticos do campo do entretenimento e verificar possibilidade de a cultura visual das minisséries também operar segundo esses mecanismos. Para Braga, esses mecanismos são: rapidez nas comunicações, abrangência geográfica e populacional, captação, objetivação, transformação, transmissão e circulação de tipos de informações e comportamentos e a possibilidade de usá-los diretamente em interações sociais. Tal lógica da cultura midiática, à qual a visualidade das minisséries se subsumiria até certo ponto, segundo nossa hipótese, teria também como característica a circulação ampliada e descontextualizada das imagens e/ou sons, objetos e situações pelos meios de comunicação. Assim, tal como essa cultura midiática à qual Braga se refere, a visualidade das minisséries pautar-se-ia pela desreferenciação e abstração da experiência mais contextual. Então, o acontecimento que era face a face e presencial torna-se hoje, dentro dessa lógica, processo de abstração crescente. Braga lembra que a transição de abstração se potencializa a partir da interação da oralidade e da escrita para a midiática, descontextualizando e desreferencializando o *aqui* e o *agora*.

É dentro desse contexto conceitual sobre a midiática que nossa análise sobre as minisséries históricas provindas da obra de Eça de Queirós se move. Propomos aqui investigar a questão da transformação que se opera entre a captação e objetivação ou materialização dos dados históricos (entre informações e comportamentos de época) com sua (re)configuração e circulação ampliada. Questões como verossimilhança, atualização e glamourização por certo entram nesses procedimentos. Por verossimilhança entendemos o esforço com o qual os profissionais adéquam o cenário e o figurino à época representada em seus detalhes. Noção que se relaciona ao processo de modernização das condições de produção e expressão das telenovelas, de que trataremos adiante. A noção de atualização, por outro lado, implica a aproximação do dado histórico com as referências do mundo contemporâneo de modo que o telespectador aproveite suas referências familiares. E por glamourização entendemos o fato de que o objeto histórico se mostra mais atraente e idealizado.

MODERNIZAÇÃO DA PRODUÇÃO DA IMAGEM

É provável que as condições de emergência da midiática residam estruturalmente nas condições gerais de melhoria da imagem e do sistema de

operacionalização industrial que as acompanham. Renato Ortiz, Silvia Borelli, entre outros, já observaram como a televisão, na sua trajetória desde os anos 1960, veio abandonando a linguagem radiofônica, que a caracterizava como um rádio com imagens. Sabe-se que, cada vez mais, com os avanços tecnológicos, a televisão como veículo de imagem vem ganhando sua especificidade. Mas foi preciso todo um processo. Para Borelli:

dos anos 1950/60 a 1970 observam-se significativas transformações relacionados à tecnologia, ao gerenciamento administrado, à qualificação dos profissionais, ao fortalecimento do setor de telecomunicações e ao modelo narrativo [...] nas décadas de 1950/60, destacavam-se os seguintes marcos: busca de uma linguagem televisual própria (distanciada da radiofônica, cinematográfica, teatral): narrativas melodramáticas, com tendência ao dramalhão, fabricação de produtos em bases mais artesanais que industriais; improvisação técnica e ausência de critérios para a divisão de trabalho; migração de produtores culturais – autores, diretores, atores e demais componentes do processo – originários de outros campos, como rádio, teatro e cinema; grande número de telenovelas adaptadas de textos literários; processo experimental de formação de autores, diretores, atores e demais agentes. Já nos anos 1970, as transformações estão vinculadas a um conjunto de acontecimentos [...] tais como: aparecimento do videoteipe; câmaras filmadoras mais leves e responsáveis por imagens de melhor qualidade; introdução da cor; investimentos no treinamento e formação de pessoal; processo efetivo de divisão do trabalho; transmissão em rede nacional (para algumas emissoras) e ações concatenadas entre setores das telecomunicações e potencialidades das novas tecnologias, em rápida ascensão no período (2011: 63).

Todo esse processo tecnológico e organizacional pode ter sido responsável pela melhoria das telenovelas e, em especial, das minisséries. Uma das consequências dessa melhoria é a aproximação da imagem da tela com o real. Isso não se dá somente no nível narrativo, no sentido em que as tramas, de maneira progressiva, se ancoram em realidades mais concretas, mas também no sentido fotográfico da imagem. Tudo isso favorece o processo de identificação do telespectador. Ao incorporar o ambiente externo além estúdio (como paisagens e ruas), a telenovela se distingue do teleteatro. E ao trabalhar com poucas tomadas de câmera e de maneira a manter a continuidade da imagem sem fragmentá-la como na telenovela, a minissérie se aproxima da linguagem cinematográfica. Enfim, com a introdução da tecnologia digital, em especial, a televisão, como um todo, parece estar em uma nova etapa.

Dentro desse contexto, as minisséries *O Primo Basílio* (1988) e *Os Maias* (2001) se encontram em estágios diferenciados. Diferentemente de *Os Maias*, as

cenas exteriores de *O Primo Basílio* não foram feitas em Portugal, por demandar maior investimento financeiro. Elas foram reconstituídas em Bonsucesso (RJ) e gravadas em um terreno plano de Guaratiba (RJ), cidade cenográfica que antecede o Projac, de Jacarepaguá (RJ). Para muitas dessas cenas, a solução foi o *chroma key* (recurso que permite a impressão de figura presencial e fundo projetado) e a técnica do *newsmate* (que possibilita a colocação de uma imagem recortada por outra), esta última utilizada para a figuração do Theatro São Carlos de Lisboa, um edifício barroco do século XVIII. Na opinião de António Casimiro, figurinista português e consultor da Rede Globo para minisséries, que nos prestou depoimento³, em *O Primo Basílio*, os interiores do ambiente queirosiano foram reproduzidos, mas a reconstituição desse ambiente nas cenas externas não foi benfeita. Em *Os Maias*, ao contrário, investiu-se muito mais na adequação dos ambientes portugueses legítimos ou próximos ao contexto verdadeiro, o que aumentou em muito a condição de verossimilhança.

Com a evolução tecnológica, os recursos técnicos se aprimoraram de maneira geral. Cria-se a necessidade do arquivamento da produção das imagens, aspecto impensável nas décadas anteriores. Mas, por muito que se faça, ainda se trata de uma catalogação incipiente em 1988. Assim, por exemplo, enquanto em *O Primo Basílio* há poucas referências de catalogação dos objetos de cenário e plantas são feitas à mão, em *Os Maias* há uma maior quantidade de dados organizados em arquivos e as plantas recebem um tratamento informatizado. Em 1988, os dados das fichas se limitavam a alguns itens: programa, cenário, local de gravação e data. As plantas do cenário da cidade cenográfica onde estão esboçadas as casas dos personagens Jorge e Luísa e algumas outras indeterminadas que reconstituíam os ambientes de Lisboa, ainda são desenhadas à mão, sem nenhum tratamento informatizado. Com a indicação dos materiais escrita à caneta, encontramos uma riqueza de detalhes para as indicações de materiais como tubo em PVC, latão, corrimão de madeira, grade de ferro, balaústre em fibra, entre outros elementos. Chamou-nos a atenção a indicação de materiais sintéticos que deveriam imitar materiais nobres, como a peroba e os revestimentos em tecidos superiores.

A ficha básica de *Os Maias*, anos mais tarde, já seria mais sofisticada, pois trazia um número maior de itens: nome dos profissionais, cenário, direção, gerentes de projeto, analistas de projeto, número da prancha, local de gravação e data de revisão. Trata-se de uma ficha mais complexa que a anterior, sugerindo maior divisão de trabalho. Além disso, toda consulta da produção de arte pode ser pesquisada a partir de fichas digitalizadas. São elementos visuais, que consistem em facilitar o trabalho para a produção de cenários e figurinos. Fotos, desenhos e caricaturas de motivos tais como: tipos de tecidos e rendas, móveis,

3. Entrevista concedida para este trabalho em janeiro de 2009.

sala de estar, tapetes, bule para chá, vaso chinês, faqueiro, entre outros. Nessas fichas constam os seguintes itens: tema ou nome de peça, descritor, marco histórico da época retratada, tipo de arquivo, função do arquivo e dados técnicos (1. *software* e versão – extração, tamanho em MB, código; 2. gestão – restrição do documento, restrição do jurídico, recomendação do jurídico). Há também fichas que se referem à caracterização das personagens: em uma prancheta, a foto do ator de perfil esquerdo; no meio, os reparos a serem feitos (pintar cabelo, acrescentar pelos na sobrancelha, costeleta etc.); e na foto seguinte, o resultado das mudanças anteriormente citadas com utilização do *Photoshop*.

Sob o ponto de vista da imagem, podemos dizer que, apesar dos progressos da cenografia, especialmente com Mario Monteiro, cenógrafo de *O Primo Basílio*, a qualidade visual avança, mas há ainda uma restrição quanto às técnicas, câmeras e iluminação. A força da narrativa ainda continua sendo a interpretação, como, por exemplo, a atuação de Tony Ramos no momento em que descobre que sua personagem, Jorge, foi traída. São duas câmeras Ikegami, que captam com maestria, por ângulos diferentes, a dor e a raiva daquele momento. No caso de *Os Maias*, câmeras mais sofisticadas, edição eletrônica e efeitos de pós-produção implicam uma diluição dos personagens na estética da imagem. Observa-se, assim, que em 2001 a televisão já aprimora a linguagem televisiva de modo que os recursos visuais integrem de maneira mais intrínseca a própria narrativa. Muito provavelmente devem ter sido esses efeitos que levaram Luis Fernando Veríssimo a comentar, na apresentação do DVD que se seguiu à minissérie:

A câmera extraordinariamente móvel do Luiz Fernando Carvalho “frequentou”, mais do que retratou, a frívola Lisboa da época e todas as atmosferas do romance. Mas no fundo havia aquela progressão majestosa, desde a primeira cena, para o desenlace, a câmera andante nos levando como um lento tema trágico que repassa uma sinfonia. Nunca uma câmera de TV foi tão cúmplice e envolvente, nunca a TV foi tão romântica (*Os Maias*, 2004. [DVD]).

Além da qualidade da imagem, a preocupação com o detalhe dos objetos do contexto histórico também é grande e, nesse aspecto, a produção mais esmerada foi sem dúvida a de *Os Maias*. Os objetos de cena e os figurinos ratificam a sensação do passado. As cortinas pesadas do Ramalhete, os tapetes que cobrem todos os cômodos, a forma regrada e artística como os pratos são distribuídos nas mesas para os jantares. A escolha dos objetos, que trazem em si a lembrança de outros tempos: taças de vinho decoradas com *design* leve, os arranjos de flores de centros de mesa respeitando os cânones da decoração oitocentista, as velas acesas que oferecem aos ambientes uma luz amarelada e escura. Além

disso, em *Os Maias*, em especial, insistiu-se na linguagem tátil dos objetos e texturas. Como observa Cardoso, a nova tecnologia dos processos de captação, transmissão e recepção da imagem, entre os quais se incluem o sistema digital e as telas de alta resolução, somada à aceitação dos efeitos naturais causados pela retícula eletrônica, como o do *moiré*, trouxeram para a tela as texturas extremamente detalhadas dos salões da aristocracia portuguesa da metade do século XIX, as cores saturadas e contrastantes (Cardoso, 2008: 78).

Neste caso, há um forte componente de efeito sinestésico. Os objetos na imagem solicitam a mistura dos sentidos: sente-se com os olhos aquilo que seria reservado ao toque; a tatilidade aveludada de um sobretudo ou a leveza de um vestido de seda da protagonista. Conhece-se pelos olhos o aconchego aristocrático dos tons de vermelho que o palacete dos aristocratas ostenta antes de seu discurso verbal. Ficamos sabendo do estilo de vida da elite portuguesa com nosso corpo. Dito de outro modo, a linguagem sinestésica dos objetos de cenário e figurino intensificados pelos recursos de luzes e câmeras desponta atualmente como uma característica da linguagem audiovisual das minisséries, em especial.

Além da construção dessa sinestesia que culminará em *Os Maias*, outros processos de modernização da emissora facilitam a imersão do telespectador na imagem. Esses detalhes dos cenários e figurinos também são *cientificamente* construídos. Tratam-se dos próprios objetos que conferem verossimilhança à narrativa.

Se antigamente, devido à precariedade da televisão brasileira, a imagem possuía uma dimensão metafórica, atualmente ela tende a descrever o real de uma forma mais fotográfica. Esta conquista não é simplesmente um fato que pode ser constatado, é fruto de uma política que visa colocar o espectador mais perto do *real*. Esta filosofia da empresa permeia os diversos setores da fabricação da telenovela. Como afirma um cenógrafo, consciente da importância do seu trabalho:

A minha preocupação ao montar o cenário não é decorar. Todas as coisas devem ter função no cenário, desde a parede, a colher que você pega, a estatueta. O aspecto se um objeto é da época ou não é da época, isto é fundamental (Ortiz, 1988: 140).

São esses detalhes dos cenários e figurinos que se tornam cada vez mais *cientificamente* construídos. São eles que podem conferir verossimilhança à narrativa. O que não impedirá os desvios conscientes, como mostraremos mais adiante.

CONSTRUÇÃO DE FIGURINOS E MUDIATIZAÇÃO

O trabalho com os objetos do figurino tem se modernizado, uma vez que a sua organização vem se aprimorando ao longo da trajetória da televisão. Na verdade,

a consolidação das telenovelas, seu reconhecimento junto aos telespectadores, caminhou com a evolução técnica e conceitual de seu figurino.

No início, em uma época conhecida como a era Glória Magadan, escritora de *O Sheik de Agadir* (1966), a visualidade das cenas era inspirada pelas adaptações dos enredos dos clássicos da literatura universal. As telenovelas possuíam características fantasiosas, indefinição de épocas específicas, cenários e figurinos marcados pelo excesso, pela mistura de estilos, materiais e gêneros, com formas e construções tipicamente carnavalescas (Arruda e Baltar, 2007: 40-41).

Pode-se entender a partir daí que o figurino usado no início da telenovela passa a ser discriminado e um traje com características distintas do figurino de teatro e com novas características é incorporado à trama. Isso equivale a dizer que, sobretudo na Rede Globo, a partir do fim dos anos 1970, começou uma verdadeira pesquisa de tendências, marcada no início pela figurinista Marília Carneiro, no seu trabalho de *caçar tendências* urbanas para as telenovelas. Equivale também a dizer que se instaurou um processo algo *científico* na busca dos dados de pesquisa histórica para telenovelas e minisséries de época. Um trabalho que, embora ainda traga a ambiguidade do artesanal, torna-se cada vez mais organizado na pesquisa e produção.

Assim, observa-se, tanto em *Os Maias* como *O Primo Basílio*, o cuidado em apresentar os personagens com um figurino coerente com o que se usava no século XIX graças a uma pesquisa histórica consistente. Contudo, em *Os Maias* constata-se uma evolução nas condições de trabalho e na proporção dos recursos produtivos em relação ao trabalho anterior de *O Primo Basílio*. Além da realização de várias gravações em Portugal, os recursos foram maiores e a pesquisa histórica e tecnológica dos trajes da época também. É o que observa Beth Filipecki:

Tive passe aberto no Museu do Traje (Lisboa), onde peguei na roupa, vi o seu peso. Era emoção pura. Eu realmente considero esse um trabalho maduro. Você não pode brincar de fazer Eça, não pode brincar de fazer dramaturgia da forma como a gente construiu a minissérie. Foi uma grande experiência. A busca pela modelagem perfeita, o tecido adequado, o caimento correto, o peso, a cor, a forma e o volume da silhueta estavam presentes como elementos essenciais do figurino (Arruda e Baltar, 2007: 275).

É possível dizer que o rigor da pesquisa abrange os detalhes explicitados por Eça de Queirós tanto no vestuário das personagens como no sutil equilíbrio de tecidos, modelos, acessórios e ornamentos característicos de cada um dos estratos sociais abordados pelo autor. O figurino abriga tanto o visual das formas como o respeito a muitas das técnicas de construção das vestimentas da

época. Se verificarmos com um olhar mais atento os paletós das personagens masculinas de *Os Maias* (Carlos da Maia, João Ega, Craft, Damaso e Castro Gomes), perceberemos que a costura da peça sobre os ombros, que une a parte da frente com a posterior, não é feita exatamente sobre estes, como nos paletós modernos, mas desloca-se enviesadamente um pouco para trás, pouco acima das espáduas, como era de praxe nos paletós da época. Observa-se também o uso de colarinhos e punhos falsos, postos sobre a camisa masculina. Tal era o uso da época, que formalizava e empertigava os homens. Tratam-se de detalhes que a produção das minisséries, sobretudo em *Os Maias*, conseguiu reproduzir com competência.

Mas a questão que importa verificar aqui é como a emissora faz a passagem do contexto literário para o audiovisual. A obra de Queirós aborda as formas vestimentárias por meio de pequenas inclusões de qualidades de material, inserindo, aqui e ali, sugestões e pistas como cor, textura, rigidez ou fluidez. Barthes afirma ser “preciso aprender a decifrar os acúmulos de significantes [...] [para] introduzir uma definição estrutural do gosto” (Barthes, 2005: 297). Essa afirmação é essencial para a reprodução visual das obras do autor em questão. Não é do seu estilo debruçar-se profundamente na descrição do vestuário de seus personagens. Por exemplo, a primeira vez que Pedro da Maia vê Maria Monforte foi quando “vira parar defronte, á porta de M.^{me} Levailant, uma caleche azul onde vinha um velho de chapéu branco, e uma senhora loira, embrulhada n’um chale de Cashmira” (Queirós, 2012: online); ou ainda quando o Alencar relata a vez em que a viu no Teatro São Carlos:

Quando ella atravessava o salão os hombros vergavam-se no deslumbramento de auréola que vinha d’aquella magnifica creatura, arrastando com um passo de Deusa a sua cauda de côrte, sempre decotada como em noites de gala, e apesar de solteira resplandecente de joias (Queirós, 2012: online).

Prosseguindo no reconhecimento do estilo de Queirós ao narrar o vestuário, há a descrição de Leopoldina, de *O Primo Basílio*: “Usava sempre os vestidos muito collados, com uma justeza que accusava, modelava o corpo como uma pellica, sem largueza de roda, apanhados atraz” (Queirós, 2012: online).

Aquilo que na obra literária pode ser deixado por conta da imaginação do leitor, na obra audiovisual necessita de esclarecimento. A visualidade deve ser construída em todos os seus pormenores e detalhes para transformar em imagens não apenas os personagens, mas toda a realidade física que os cerca. É na materialização das obras de Eça de Queirós que se encontra o respeito tanto ao seu conteúdo original como aos artifícios da produção de arte. É também,

principalmente, como podemos *ler* os procedimentos e estratégias em que a midiatização irá emergir. Assim, retomamos nossa própria discussão quando dissemos que existiriam procedimentos que poderiam favorecer características da midiatização tais como desreferenciação, descontextualização, glamourização e atualização. Tratam-se, no entanto, de conceitos muito próximos, que muitas vezes poderão se entrelaçar, não havendo divisórias muito rigorosas entre eles.

DESREFERENCIAÇÃO E GLAMOURIZAÇÃO

Ao trazer a temática portuguesa do século XIX descrita criticamente por Eça de Queirós, a emissora já porta uma situação de desreferenciação *per se*, uma vez que a referência e identidade de Portugal são questionadas dentro do próprio romance. De fato, Portugal se colocava em uma situação de dependência em relação aos países europeus, como França e Inglaterra. Com uma identidade ainda colada aos louros da colonização do século XVI, Portugal permanecia em uma economia agrária, enquanto seus vizinhos europeus já se inseriam na Revolução Industrial. Portugal orbitava em torno desses países também no que diz respeito às formas do bem viver, do vestir, do divertir-se e do proceder, no enalço da distinção social.

Observa-se a predileção da elite pelas modas francesas e pelos ternos ingleses, a conquista do champanhe ao lugar de honra do tradicional vinho do Porto. A moda francesa, do vestir, do comer, do comportar-se, da diversão, teve seu cenário ampliado através do *boom* da imprensa no início do século XIX. É o próprio Eça que escreve:

há tempos para cá, Lisboa – vendo nas suas ruas os *tramways* americanos, e os jornais franceses apregoados à porta dos seus teatros, e fotografias de *cocottes* nas vitrinas das suas lojas – imaginou que isto era a Civilização, e passou a considerar-se a si mesma cidade civilizada. Desde então Lisboa corrigiu-se cuidadosamente de alguns defeitos selvagens, lavou-se, apurou-se e, para manter a sua linha de capital culta e chique, impôs-se a si mesma certos hábitos e constrangeu-se a certas poses. Lisboa já põe casaca à noite; anda-se arruinando com um *boulevard*; finge entender de bricabraque; já vai às corridas e já aposta com coragem a sua placa de cinco tostões: – e Lisboa, enfim, já não despreza os seus homens de letras (Queirós: 1912, póstumo).

Não é sem razão que as páginas de *O Primo Basílio* e *Os Maias* estão impregnadas de palavras em francês e em inglês. Daiane Pereira (2008) destaca em seu texto referências francesas e inglesas em *Os Maias* e afirma que Eça de Queirós faz uso recorrente do francês para especificar a elegância de Carlos da Maia: “Temos Carlos como modelo de homem bem-vestido, mas quase todas

as personagens, com seus *paletots*, seus *cache-nez*, suas luvas de *gris-perle* e seus *robes de chambre*, apresentam elegância ao se vestir” (Pereira, 2008: 100).

É dentro desse contexto que a equipe de pesquisa coordenada por Beth Filipecki, figurinista das duas minisséries, angaria um acervo de fontes diversas providas desse universo europeu. No que diz respeito à minissérie *Os Maias*, da qual há mais dados de produção registrados, encontramos, no departamento de memória da Rede Globo (Cedoc), uma série de registros armazenados originalmente em pranchas e digitalizados para computador: pinturas, detalhes de ornamentos, fotografias de salas de visitas, texturas de mobiliários e cores de pintores de vários lugares da Europa, não especificamente de Portugal do século XIX, mas de diferentes países da Europa e de épocas que giravam do século XVII ao XIX.

Para *O Primo Basílio*, especificamente, captamos o dado, a partir de uma entrevista com Beth Filipecki, de que o pintor impressionista Klimt serviu de orientação para as vestes da protagonista Luísa, de *O Primo Basílio*. Tratava-se, segundo suas palavras, de transcodificar em imagens a narrativa sensorial e impressionista de Eça de Queirós.

Dentro do universo de registro dos dados de figurinos e cenários, é interessante ressaltar a existência de uma identidade globalizada europeia na qual Portugal, privado de uma existência autônoma, será retomado e atualizado para o contexto globalizado contemporâneo. Ora, a escolha de uma temática cujo alcance se pretende global implica levantar características abrangentes. É desta maneira que a emissora vai, pela segunda vez – já que, como vimos, existe um primeiro grau de indeterminação das referências portuguesas – exagerar na desreferenciação. Essa condição certamente é uma das estratégias da linguagem midiática. Linguagem essa que pode pertencer a todos, aproximar ou superpor contextos diversos e não manter vínculos fortes com a experiência singular.

Segundo o cenógrafo português António Casimiro, consultor para a Rede Globo tanto em *O Primo Basílio* como em *Os Maias*, os hábitos e costumes não foram muito bem retratados. O tipo de chapéu utilizado, por exemplo, apesar de ser usado em Portugal, estava equivocado. A maneira de comer também:

Não se comia com tanta abundância na manhã, na burguesia. Era só pão com manteiga, pão torrado. O café da manhã não era assim... muito abundante, frutas. Os almoços não eram assim. Não se comia bacalhau assim. Bacalhau era comida de pobre. A maneira de se tratar, maneira de se cumprimentar também era diversa do que ocorria de fato. A personagem Juliana, a cozinheira, outro exemplo... A Marília Pêra apareceu com ornamentos de ouro, enfeitada, mas não era assim... (Entrevista concedida às autoras em maio de 2009)

Vamos nos deter na questão dos ornamentos, mais particularmente neste tema do brinco. A produção da TV Globo segue, quase que à risca, a descrição de Eça de Queirós sobre Juliana, a criada de Luísa. Como no livro, o vídeo apresenta uma Juliana magra, seca, encovada, cansada. Seu figurino, a princípio, é constituído de pouquíssimas peças de roupa, repetidas exaustivamente durante os capítulos. Seus trajes se modificam quando, chantageando Luísa, passa a receber desta algumas peças de roupas e acessórios. Grande parte dessas modificações é plausível na sua estilização para o vídeo. Entretanto, o que fica mais destoante são os brincos dourados que a criada exhibe em todas as cenas. Ora, Eça em nenhum momento faz menção ao uso dessa peça, que brilha e chama a atenção na tela da televisão. Seu uso seria uma questão estética? Um pouco de brilho junto à face sombria da personagem, que usa roupas escuras e tem os cabelos escuros? Não temos essa informação, mas o fato é que os brincos usados por Juliana parecem-se bastante com os brincos da tradicional ourivesaria portuguesa, que exibem uma pequena variação de modelos, entre eles a *arrecadas*, um tipo de brinco trabalhado em filigrana de ouro ou prata. Levando em conta a importância dos adornos e dos brincos, particularmente para a tradicional mulher portuguesa, inclusive considerando que os modelos das arrecadas são oriundos de similares populares, pode-se entender a utilização dos brincos pela personagem. Embora esses brincos não tenham sido descritos por Eça, o seu uso alia à personagem Juliana um objeto ícone do folclore português, um componente que no imaginário popular se tornou conhecido por meio das imagens tradicionais divulgadas pela cultura de Portugal. Imagens estereotipadas que pudessem rapidamente vir a ser reconhecidas por todos. Buscou-se um índice de referência para Portugal em meio a um universo de desreferenciação. Desreferenciação essa, como observamos, efetuada primeiro por Eça de Queirós e depois pela Rede Globo. Entretanto, desta vez, com alguns elementos superpostos que remetem a uma ideia familiar de Portugal.

Outra questão que pode ser discutida dentro da desreferenciação é o modo glamouroso como os camponeses aparecem nas minisséries. No primeiro caso, trata-se quase de um cartão-postal em que não há referências propriamente ditas à pobreza e situação desses trabalhadores. Vejamos: nos curtos capítulos que narram a trajetória do pequeno Pedro da Maia, em Santa Olávia, ocorreram duas festas populares: a do milho e a da uva. A festa da uva é precedida pelos momentos de colheita, quando todo o vinhedo se encontra cheio de pessoas colhendo os cachos escuros. Se olharmos com atenção para a cena, teremos um grupo de mulheres, camponesas, com uma aparência muito semelhante, ou seja, vestidos em variações de tons azuis, lenços na cabeça e xales nos ombros. O que soa falso nessa cena é o fato de essas mulheres parecerem uniformizadas. Ora,

camponesas uniformizadas, considerando-se a situação de penúria em Portugal no século XIX? A uniformidade dessas roupas – que aparece também entre os homens, quando estão pisando as uvas nas bacias de madeira – está elaborada em excesso. Além disso, na sequência do pisar das uvas, todos os homens estão de colete. Em uma festa, pode-se considerar que os camponeses usariam boas roupas, mas em uma festa que envolve um tipo de trabalho corporal eles corriam o risco de que essas roupas se estragassem. No caso desse segmento da população, que quando muito teria duas mudas de roupa, a forma como a minissérie mostra a vindima torna-se bastante cinematográfica, quase que como um cartão-postal das classes mais baixas trabalhando (e no caso, felizes).

Ainda um caso de desreferenciação e glamourização associado é a quantidade de figurinos para a personagem Luísa, despropositada para o seu contexto de pequeno-burguesa. Durante os capítulos exibidos, Luísa apresenta-se com pelo menos 31 *looks* diferentes. São vários os vestidos e conjuntos de saia e blusa, saia e colete, e paletó. A personagem aparece com sete chapéus e um arranjo de cabeça, assim como pelo menos seis jabôs diferentes e três capas compridas, golas falsas, punhos falsos e duas sombrinhas. Esse é um guarda-roupa rico demais para uma pequeno-burguesa comum exibir, uma mulher cujo marido tem como fonte de renda o salário que o Estado lhe paga, ou seja, que não vive de investimentos e rendas e, aparentemente, tem como posse apenas a casa simples em que habitam. Embora esses *looks* apresentados no seriado sejam compostos – muitas vezes – de peças separadas e se possa entre eles formar combinações que proporcionam modelos diferentes, a ideia que é transmitida ao telespectador, que não tem conhecimento das técnicas de figurino, é que Luísa é dona de um guarda-roupa repleto de itens diferentes. A combinação dos modelos com os acessórios, chapéus, colares, broches, brincos, jabôs, coletes, sobressaias, véus, permite que Luísa entre em cena quase sem repetir roupas. Ora, para se confeccionar uma roupa nessa época eram necessários muitos metros de tecido, que davam vazão à moda das saias volumosas e cheias de folhos, uma despesa pesada para um orçamento familiar como demonstrou a pesquisa de Diana Crane (2006).

Mais uma vez, verifica-se a distorção da realidade queirosiana e a sustentação de procedimentos de midiaticização. O figurino sempre foi uma característica apreciada dos produtos da indústria do entretenimento e a TV Globo, ao fazer um investimento tão alto em produções nacionais, como são os casos das minisséries, o utiliza também como um valor agregado ao seu produto. Luísa não teria condições de ter e manter um vestuário tão variado, mas a TV Globo tem e o leva ao ar, confundindo assim as percepções do telespectador comum em relação à história.

DESCONTEXTUALIZAÇÃO E ATUALIZAÇÃO

Ao levantar o fato de que o figurino se situa em épocas históricas diferentes daquela em que Eça aponta, estamos, rigorosamente, tratando apenas de descontextualização histórica. Para fins estilísticos e ainda mantendo certa coerência com a narrativa, muitas vezes os figurinistas desprezam o detalhe histórico. Exemplos abundam nas duas minisséries. Assim, podemos observar tal situação no figurino de Afonso da Maia. Em uma cena inicial em que está jogando sinuca com os companheiros, Afonso se coloca em mangas de camisa, tendo retirado o paletó e permanecido com o colete. Até esse ponto, há exatidão na pesquisa histórica. Entretanto, ao verificarmos o tecido de seu colete, percebemos que se trata de uma risca de giz. Embora esse tecido da alfaiataria masculina tenha ainda hoje uma percepção relacionada à sofisticação tradicional, advinda principalmente da célebre alfaiataria inglesa, é um tipo de tecido que só foi comumente utilizado a partir das primeiras décadas do século XX. Na falta de bibliografia apropriada para conferir essa informação, consultamos o especialista em alfaiataria de época e responsável pelo curso de graduação em figurino da *Arts University of Bournemouth*, na Inglaterra, Graham Cottenden. Segundo esse especialista, a risca de giz só aparece nos registros da alfaiataria masculina a partir das décadas de 1920 e 1930. É um tecido mais fino (em espessura), incomum para os anos 1850, cuja característica principal das roupas masculinas era serem produzidas de tecidos robustos, mais grossos e rudes, como os de lã. Embora o tecido seja, então, inapropriado para o período histórico, sua reputação contemporânea auxilia na formação do estilo da personagem D. Afonso da Maia, reforçando as características de nobreza e do orgulho de estirpe ressaltadas originariamente por Eça de Queirós. Além disso, é possível que a qualidade de imagem que o tecido exhibe, em conjunto com outros detalhes do figurino, torna a opção mais harmoniosa esteticamente.

Outro exemplo é aquele que se vê nas últimas cenas da primeira parte de *Os Maias*: após o parto de sua filha Maria Eduarda, Maria Monforte, em meio a um sarau, passa mal e quando o médico a examina lhe diz que está grávida novamente. Logo após, no quarto do casal, Maria está à vontade, com um robe, mas ainda espartilhada. É quando vemos mais de perto o espartilho, claro e recoberto de aplicações em rendas. Um espartilho mais apropriado à ideia que temos dessa peça como sendo feminina e sedutora. Entretanto, o espartilho como roupa de baixo só começa a ser mais enfeitado a partir do último quarto do século XIX, quando as indústrias oferecem no mercado novos tecidos e aviamentos prontos (rendas e fitas feitas industrialmente). Até então, o espartilho era uma peça que se apresentava como um modelo

de funcionalidade. Feito de tecido grosso e resistente para cumprir o papel que lhe cabia, o de apertar a cintura e levantar os seios, não exibia em sua estrutura aspectos decorativos. Novamente, temos aí uma situação em que o efeito estético predomina sobre o dado histórico. Outro exemplo de descontextualização histórica – que ocorre durante a sequência em que Maria e Pedro namoram e conversam, sob o olhar complacente de João Monforte – é o dado histórico descontextualizado do uso da crinolina. Maria, em todas as cenas, usa uma crinolina sob seus vestidos, antecipando para o ano de 1850 uma armação que veio a ser adotada pelas mulheres em 1856. A crinolina é uma armação feita com aros de metal que auxiliava a sustentar o excesso de circunferência e volume das saias usadas na Europa a partir da segunda metade da década de 1850, particularmente a partir de 1856, quando começa sua comercialização. Foi adotada em substituição às inúmeras camadas de anáguas utilizadas anteriormente para sustentar o volume das saias femininas (Join-Diéterle, 2008: 19) Ao usar a crinolina, a atriz Simone Spoladore, que incorporava Maria Monforte, não poderia fazer a cena, que requer dos atores o movimento de rolar em um gramado. Fica claro que, para gravar essa cena, a crinolina foi momentaneamente retirada. Talvez aí novamente tenhamos a ideia do estereótipo do vestuário associado à mulher do século XIX, mas que não corresponderia necessariamente à realidade. Antes uma representação familiar ao conjunto de conhecimentos do telespectador médio. Dentro dessas sequências do casal, outro trecho incompatível com a realidade ergonômica é a cena de Maria Monforte a balançar-se, e isso por causa da mesma crinolina que deveria estar sob sua saia. Ao ser comprimida para possibilitar que uma mulher se sente, a crinolina ocupava um grande espaço ao redor das mulheres, o que a impediria de segurar as cordas de um balanço. A minissérie *Os Maias* leva ao telespectador exemplos de comportamento em sociedade que não se adequam a realidades físicas da época. Aproxima, gentilmente, sutilmente, a narrativa oitocentista de *Eça de Queirós* aos hábitos mais comuns do contemporâneo. Atualizações, portanto. No casamento de Maria Monforte e Pedro, novamente vemos um discurso mais alinhado com as representações contemporâneas do que com a época. Maria traça um vestido de noiva branco, de acordo com a ideia de núpcias prevalecente no imaginário atual. Ora, foi a inglesa rainha Vitória que, ao casar-se em 1840, trouxe à moda o branco para as noivas. Entretanto, essa moda não foi de divulgação rápida e direta. Com o passar do século XIX é que o branco foi se instalando, pouco a pouco. Em fotos antigas de casamentos europeus, costuma-se encontrar noivas com vestidos funcionais, vestidos que elas voltariam a usar. Outra atualização do figurino, portanto. Atualização essa em que o telespectador possa se reconhecer e se

identificar. Ainda mais um exemplo: o príncipe napolitano que foge com Maria Monforte vai se convalescer na casa de Pedro da Maia. A reunião masculina em torno dos nobres deixa Maria enciumada. Quando o príncipe napolitano, que vai se tornar amante de Maria Monforte, está de cama, com o ombro enfaixado, ele está com o corpo nu. É possível haver aí uma *modernização* da aparência masculina, mesmo do doente. Provavelmente ele estaria de camisolão, resguardado (do vento, do tempo), e não exibindo o peito nu. E é essa a visão que deixa a ama de Maria Eduarda em êxtase.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi nossa intenção, neste trabalho, compreender como os procedimentos tecnológicos e estéticos utilizados no tratamento do figurino de *O Primo Basílio* e *Os Maias* se inserem nos processos de midiatização típicos de nossa sociedade globalizada. Trabalhando pelo viés dos recursos expressivos e dentro de um contexto das condições de produção dessa midiatização mostramos como a racionalização e *cientificização* da emissora colaboram para esse processo.

A globalização a que estão sujeitos os produtos televisivos desreferencia, descontextualiza e idealiza ou investe de glamour o dado histórico. A linguagem midiática tende a tornar o produto audiovisual algo compilado a partir de referências do senso comum. Como vimos, o brinco, ícone do folclore português, e a crinolina fora do seu tempo, o conjunto excessivo de trajes de Luísa, entre vários outros elementos, são objetos que podem alterar a referência do contexto específico e singular. Embora elementos do figurino, esses conteúdos visuais também fizeram parte da linguagem da narrativa e desviaram até certo ponto a ideia de Eça de Queirós na sua referência e contexto. Também esse aspecto foi percebido pelo consultor António Casimiro, quando nos observou que

a sociedade portuguesa na altura não era tão ostensiva. Os produtores brasileiros abusaram do luxo, talvez por exigência do diretor. Lisboa não era Paris, nem Londres, tampouco Viena de Áustria. Não ficou retratado o ambiente lisboeta do fim do século XIX e não quiseram aceitar muitos dos conselhos havidos, embora o resultado final fosse uma beleza (Entrevista concedida às autoras em maio de 2009).

Por outro lado, não deixa de ser irônico o fato de que uma emissora da antiga colônia seja, justamente, a responsável por este processo de (re) configuração da identidade portuguesa; uma espécie de colonização às avessas. Recentemente, enquanto escrevíamos este artigo, uma exposição sobre a obra de Fernando Pessoa foi aberta ao público em Lisboa sob o patrocínio da Fundação Roberto Marinho (pertencente às Organizações Globo). Com

elementos de presentificação tais como cores, luzes e movimentos, é a ideia de Portugal do século XIX que se (re)configura. Não se trata exatamente de uma crítica, mas de se questionar em que medida os produtos de linguagem midiaticizada podem estar agregando cultura. Certamente eles o fazem, mas presumimos que aí já se trata de outra natureza. Natureza pós-moderna, sem dúvida. 

REFERÊNCIAS

- ARRUDA, Lilian; BALTAR, Mariana (Orgs.). *Entre tramas, rendas e fuxicos: o figurino na teledramaturgia da TV Globo*. São Paulo: Globo, 2007.
- BORELLI, Silvia Helena Simões. Migrações narrativas em multiplataformas: telenovelas *Ti-Ti-Ti e Passione*. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de et al. (Org.). *Ficção televisiva transmidiática no Brasil: plataformas, convergência, comunidades virtuais*. Porto Alegre: Sulina, p. 61-120, 2011.
- BARTHES, Roland. *Inéditos vol. 3 – imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005
- BENJAMIN, Walter. “L’oeuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique”, *Essais, 2. Poésie et Révolution*, Paris: Denoël, p. 140-171, 1971 (1936).
- BRAGA, José Luiz. Mediatização como processo interacional de referência. In: MÉDOLA, Ana Silvia Lopes Davi et al. (Orgs.). *Imagem, visibilidade e cultura midiática*. Livro da XV Compós. Porto Alegre: Sulina, p.141-167, 2007.
- CARDOSO, João Batista Freitas. *A semiótica do cenário televisivo*. São Paulo: Anablume; Fapesp, USCS, 2008.
- CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo: Senac, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *De La grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.
- FAUSTO NETO, Antonio. Fragmentos de Uma Analítica da Mediatização. *MATRIZES*, v.1, n.2, São Paulo, abril de 2008. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v1i2p89-105>.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não hermenêutica*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998.
- . *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contratempo, 2011.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JOIN-DIÉRTELE, Catherine. Revisiter le style Second Empire. In: *Sous l’empire de crinolines*. Paris: Musée Galliera, 2008.
- MCLUHAN, Marshall. *Understanding media: the extensions of man*. New York: McGraw-Hill, 1967.
- ORTIZ, Renato et al. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

P

Midiatização e lógica expressiva de minisséries históricas: o caso de *O Primo Basílio* e *Os Maias*

OS MAIAS. Minissérie dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: Globo Vídeos, 2004. [DVD].

PEREIRA, Daiane Cristina. As referências francesas e inglesas em *Os Maias*. In: *Anais do I Encontro Paulista de Professores de Literatura Portuguesa: História, memória e perspectivas*. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlcv/lpg/I_EPPLP.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2012.

QUEIRÓS, Eça. O francesismo. In: *Últimas páginas* (1912, ed. póstuma). Disponível em: <http://figaro.fis.uc.pt/queiros/lista_obras.html>. Acesso em: 18 jan. 2012

_____. *Os Maias*. Projeto Gutenberg: 2012. Disponível em <<http://www.gutenberg.org/files/40409/40409-h/40409-h.htm#V1>>. Acesso em 09 maio 2014.

_____. *O Primo Basílio*. Projeto Gutenberg: 2012. Disponível em <<http://www.gutenberg.org/files/42942/42942-h/42942-h.htm>>. Acesso em 09 maio 2014.

Artigo recebido em 15 de maio de 2012 e aprovado em 30 de novembro de 2012.