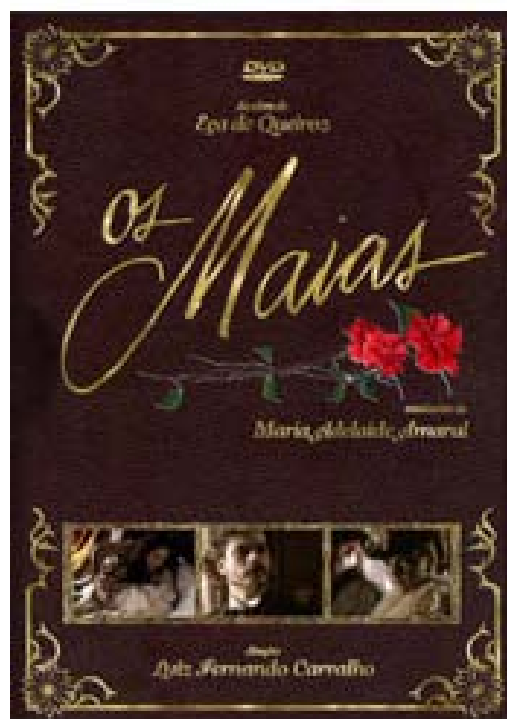
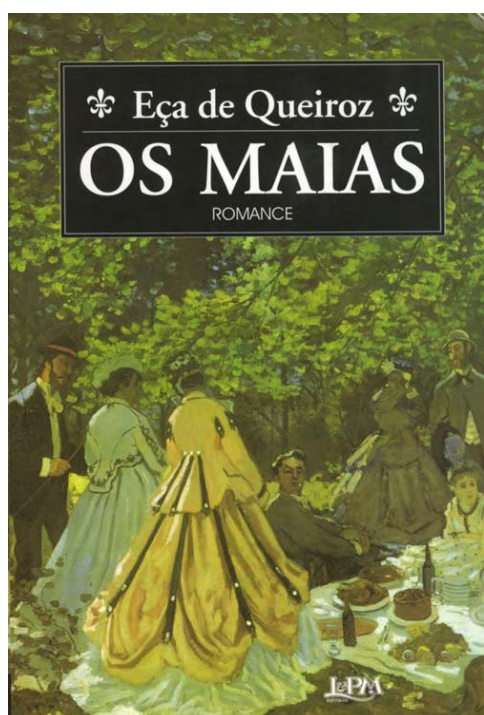


Universidade Estadual Paulista
"Julio de Mesquita Filho"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

JULIANA SALUM FERREIRA SILVA

IMAGENS NA LITERATURA: ADAPTAÇÃO DE *OS MAIAS* PARA A
TELEVISÃO



Araraquara - SP
2008

Juliana Salum Ferreira Silva

Imagens na Literatura: adaptação de *Os Maias* para televisão

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Relações Intersemióticas

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Bolsa: Capes/CNPq

Araraquara – SP.
2008

Silva, Juliana Salum Ferreira

Imagens na Literatura: adaptação de Os Maias para televisão /
Juliana Salum Ferreira Silva– 2008

93 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade
Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de
Araraquara

Orientador: Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

1. Literatura -- História e crítica -- Teoria, etc.
2. Semiótica e literatura. 3. Televisão --Semiótica
4. Queiroz, Eça de, 1845-1900. 5. Adaptações para a televisão.
6. Literatura --Adaptações. I. Título.

Juliana Salum Ferreira Silva

Imagens na Literatura: adaptação de *Os Maias* para televisão

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Relações Intersemióticas

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Bolsa: Capes/CNPq

Data de aprovação: 10/03/2008

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan - Orientadora

Departamento de Literatura/ Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara/ Unesp

Profa. Dra. Maria Lucia Vissotto P. Diniz

Departamento de Ciências Humanas/ Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru/ Unesp

Profa. Dra. Edvanda Bonavina da Rosa

Departamento de Lingüística/ Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara/ Unesp

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
Unesp – Campus de Araraquara

Para Latifi e Isadora, pela coragem e pelo amor.

AGRADECIMENTOS

Ao Beto, pelos anos de parceria e de amor

Ao meu pai, Iguatemy, pelo apoio incondicional.

À Ude, pela orientação competente, pelos encontros prazerosos, pela compreensão e pela amizade acolhedora.

À Michelle, por me apresentar Araraquara em plena tempestade de verão...

Ao CNPq, pela bolsa concedida.

RESUMO

O presente trabalho pretende compreender e analisar uma adaptação literária para televisão. Em 2001, a Rede Globo produziu a minissérie *Os Maias*, baseada na obra de Eça de Queiroz. O roteiro foi feito por Maria Adelaide Amaral com direção de Luiz Fernando Carvalho. As adaptações suscitam várias questões acerca dos conceitos de literatura, originalidade, indústria cultural, cultura erudita, cultura de massa e autoria. Dessa forma, para abordá-las, é necessária a articulação de vários aspectos, buscando a interação entre produtor, realização artística, receptor e contexto do qual elas fazem parte. É necessário, portanto, uma heterogeneidade teórica para contemplar aspectos “externos” e “internos” da produção. Além de entender questões gerais de uma adaptação literária para televisão, como características da indústria cultural, histórico da televisão brasileira, características do formato minissérie, o trabalho seleciona duas categorias para analisar mais de perto: a autoria e a retomada do projeto de Eça de Queiroz, *Cenas da Vida Portuguesa*.

Palavras-chave: adaptação – televisão - *Os Maias* – autoria – *Cenas da Vida Portuguesa*

ABSTRACT

This article main goals are to analyse and understand the television adaptation of a literacy work. In 2001, the channel Rede Globo produced the series *Os Maias*, based on the novel by Eça de Queiroz. The television story was written by Maria Adelaide Amaral and directed by Luiz Fernando Carvalho. The adaptations rouse several questions concerning the literature conceptions, originality, cultural industry, erudite culture, mass culture, and authorship. Thus, to approach them, it is necessary the articulation of many aspects, searching the interaction among producer, artistic accomplishment and receptor and the context to which they belong. Therefore, as theoretical iniformity is necessary to observe “internal” and “external” aspects of the production. Besides understanding the general questions of a literacy adaptation to a television series, such a cultural industry features, brazilian television review, features of the television series format, the article selects two categories to closely analyse: the authorship and the project retaking of Eça de Queiroz, *Cenas da Vida Portuguesa*.

Key words: adaptation – television – *Os Maias* – authorship – *Cenas da Vida Portuguesa*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	02
1 O projeto e as linhas teóricas.....	02
2 Descrição da pesquisa.....	03
1 LITERATURA E TELEVISÃO	08
1.1 Literatura e outras manifestações culturais.....	08
1.2 Televisão: indústria, cultura e entretenimento.....	14
1.2.1 Indústria cultural.....	15
1.2.2 Leitores e telespectadores.....	16
1.2.3 Televisão: breve histórico.....	19
1.3 Adaptações literárias para televisão.....	21
1.3.1 Teleteatro.....	24
1.3.2 Telenovela.....	26
1.3.3 Minissérie.....	29
2 AUTORIA: REFLEXÕES E ANÁLISE	33
2.1 Das narrativas orais à linguagem televisiva.....	33
2.2 O autor contemporâneo.....	37
2.3 Quem conta a história.....	39
2.3.1 A “função-autor”, de Michel Foucault.....	39
2.3.2 Autoria homônima-anônima, sinônima e heterogênea.....	41
2.3.2.1 O autor homônimo-anônimo.....	41
2.3.2.2 O autor-sinônimo.....	44
2.3.2.3 O autor-heterogêneo.....	48
2.4 Nossos autores.....	49
2.4.1 Os autores e a versão televisiva.....	50
2.4.2 Eça de Queiroz, Maria Adelaide Amaral e Luiz Fernando Carvalho.....	51
3 CENAS DA VIDA PORTUGUESA.....	64
3.1 <i>Os Maias</i> , <i>A Relíquia</i> , <i>A Capital</i>	65
3.1.1 Personagens.....	66
3.1.2 Espaço.....	69
3.1.3 Tempo.....	70
3.1.4 <i>Os Maias</i>	72
3.1.4.1 O Ramalhete.....	73
3.1.4.2 Afonso, Pedro e Carlos da Maia.....	74
3.1.4.3 O Incesto.....	79
3.1.5 <i>A Relíquia</i>	81
3.1.6 <i>A Capital</i>	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
REFERÊNCIAS	87
BIBLIOGRAFIA	91
ANEXO A.....	93

INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende definir e analisar uma adaptação literária para televisão. Em 2001, a Rede Globo produziu a minissérie *Os Maias*, baseada na obra de Eça de Queiroz. O roteiro foi feito por Maria Adelaide Amaral, com direção de Luiz Fernando Carvalho. Em princípio, essa realização artística despertou interesse pela qualidade: percebia-se que, apesar das estratégias da emissora em divulgar fidelidade ao texto de Eça, as imagens não eram apenas um suporte para a linguagem verbal; elas retomavam a obra de Eça e as características dos profissionais envolvidos.

O interesse pelas linguagens híbridas e fronteiriças é ainda mais antigo do que o gosto pela minissérie. Na graduação, nossa pesquisa de Iniciação Científica estudava adaptações de obras literárias para histórias em quadrinhos e literatura de cordel. O trabalho versava sobre como um enredo originalmente literário e considerado erudito migrava para outras linguagens e outros meios. Portanto, na Iniciação Científica, já havia o interesse por esse terreno conflituoso das adaptações de obras literárias.

O projeto inicial para ingresso no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários propunha analisar a minissérie *Os Maias*, mas sem saber ao certo como fazê-lo. Em princípio, os estudos eram mais voltados aos aspectos, podemos assim chamar, sociológicos: a cultura de massa, a indústria cultural, a distinção entre cultura erudita e popular, entre outros. Existia a vontade de entender melhor a realização artística, mas como fazer isso ainda não estava claro.

Apesar de algumas tentativas de estudar técnicas de cinema e de televisão, percebemos, pela formação e pelo programa de pós-graduação no qual a pesquisa está inserida, que poderíamos fazer análises relacionadas apenas à literatura. O ponto de partida, portanto, seria o livro e a relação desse com a minissérie que embasou.

1 O Projeto e as Linhas Teóricas

As adaptações suscitam várias questões acerca dos conceitos de literatura, originalidade, indústria cultural, cultura erudita e cultura de massa. Dessa forma, para abordá-las, é necessária a articulação de vários aspectos, buscando a interação entre produtor, realização artística, receptor e contexto do qual elas fazem parte. É necessário, portanto, uma heterogeneidade teórica para contemplar aspectos “externos” e “internos” da produção.

Trata-se de um *corpus* muito grande e com uma infinidade de questões relacionadas a ele; assim é necessário selecionar cenas e maneiras de analisá-las. As adaptações pertencem a um campo fronteiro de análise, não há uma metodologia de trabalho ou uma linha teórica que consiga, sozinha, dar conta da infinidade de questões que surgem quando nos propomos a estudá-las, portanto deve-se lançar mão de diversas ferramentas para que se faça um estudo coerente.

A questão da metodologia e da fundamentação teórica é um desafio quando nos propomos a analisar versões áudio-visuais: se considerarmos apenas os estudos literários, que separam de maneira rígida texto e contexto, autor e obra, original e cópia e que hierarquizam expressões culturais, corremos o risco de não entender corretamente essas realizações artísticas; porém, se não considerarmos esses estudos e nos pautarmos apenas em conceitos sociológicos, também estaremos deixando de perceber muitas características que estão relacionadas à ficção e à maneira de contar histórias. É preciso tomar alguns cuidados para não desqualificarmos, de imediato, qualquer aproximação entre o universo literário e o televisivo, ou ainda aproximarmos esse dois universos sem fazermos questionamentos quanto ao meio televisivo. Portanto, é necessário mesclar diversos métodos e teorias para tentar não cometer equívocos e contradições.

2 Descrição da pesquisa

As principais questões que norteiam este trabalho são: compreender e analisar a adaptação de *Os Maias*, de Eça de Queiroz, para a televisão; pensar como a literatura se relaciona com a mídia; e entender algumas características externas e internas da versão áudio-visual de uma obra literária.

Em um primeiro momento, tentamos elucidar o vínculo histórico das minisséries com as adaptações de textos literários. Para isso, fizemos algumas discussões a respeito de conceitos como erudito e popular, linguagem verbal e linguagem sincrética, a relação da literatura com outras mídias. Nesse item, foram considerados autores que têm seus estudos centrados em temas fronteiros, com ênfase em análises que relacionam a literatura à sociedade, como Roger Chartier (1994), Paul Zumthor (1993) e Tânia Pellegrini (1999/2003).

Em seguida, abordamos três aspectos da televisão: a indústria, a cultura e o entretenimento, usando para isso autores que refletem sobre a linguagem televisiva,

entendendo-a como sistemas narrativos e fazendo análises sincrônicas, como Anna Maria Balogh (2005) e Flávio Aguiar (2003).

Ainda na primeira parte, traçamos um breve histórico da televisão, com a intenção de dispensarmos à nossa pesquisa um tratamento mais diacrônico. Contamos rapidamente como foi o início da TV brasileira, enfatizando a relação desta com a literatura e outros meios de comunicação, como o rádio e o cinema. Para isso usamos os estudos de Samira Campedelli (1985), Sérgio Caparelli (1982), José M. O. Ramos e Silvia H. S. Borelli (1989/1996).

Finalmente, para terminar a primeira parte do trabalho, traçamos um histórico das adaptações literárias para televisão, iniciando pelos teleteatros até chegar às minisséries. Nesse momento, usamos as reflexões, principalmente de Hélio Guimarães (1995/2003), que entende as adaptações como um programa de televisão que faz referência a um texto literário e não como uma produção que procura copiar uma obra considerada erudita. Assim, as questões levantadas por esse autor perpassam também a história da televisão, o público a ser atingido, a importância da ficção televisiva para a formação de leitores, entre outros. Para analisar características estruturais da produção televisiva, foi necessário ainda relacioná-las também a um histórico de adaptações, fazendo, como já foi dito, uma análise diacrônica.

A bibliografia usada contempla tanto as especificidades da televisão quanto questões literárias relacionadas a ela. Muitas informações devem ser expandidas e algumas análises merecem ser aprofundadas. Acreditamos que isso deva ocorrer ao longo do trabalho: ou nos itens seguintes ou em uma nova etapa da pesquisa.

Diante do que foi dito nesses primeiros estudos, recortamos duas categorias a serem analisadas: a autoria e a retomada do projeto de Eça de Queiroz, *Cenas da Vida Portuguesa*.

Assim, na segunda parte, há uma reflexão sobre a categoria do autor, desde as narrativas orais até a linguagem televisiva, consideramos primeiramente o texto “O Narrador”, de Walter Benjamin (1980). A partir dele, pensamos como a narração, a maneira de contar histórias, retoma, nas realizações literárias contemporâneas, os narradores descritos por ele. Essas obras apresentam maneiras de narrar com características tanto do “camponês sedentário” quanto do “mercador viajante”. Esse texto trata ainda da experiência do ser humano e como ela é alterada a partir dos meios de comunicação de massa, questão relevante também para a compreensão de nosso *cópus*.

Diante disso, há uma breve reflexão sobre o ofício do autor por meio de teóricos que se ocupam do fazer literário contemporâneo. Aborda-se, por exemplo, a maneira como os meios de comunicação influenciam o trabalho dos autores atualmente. O que mudou e como é possível traçar um paralelo entre as várias formas de narração. Para isso, além de Walter Benjamin, consideramos também Ítalo Calvino (1993).

Tentamos mostrar, desde a primeira parte, quando relacionamos literatura à televisão, que a função do autor se modificou com os meios de comunicação; então, nesse segundo momento, fazemos alguns apontamentos a partir dos pensamentos de Roger Chartier (1994), Tânia Pellegrini (1999/2003) e Antoine de Compagnon (1999) sobre esta questão. A função do autor foi alterada e relativizada ao longo dos tempos, como mostram os estudos de Roger Chartier, mas com a efemeridade, velocidade e grande abrangência dos meios de comunicação tal fato fica mais evidente

Na terceira parte do trabalho, apontamos características dos autores principais envolvidos na adaptação: Eça de Queiroz, Maria Adelaide Amaral e Luiz Fernando Carvalho. Tentamos, ainda, estabelecer um paralelo entre eles, mostrando o quanto a questão autoral é complexa e importante.

Tratando da adaptação de *Os Maias* (1888), que teve também episódios dos romances *A Relíquia* (1887) e *A Capital* (1876–1878), podemos dizer que esta versão televisiva não remete apenas a Eça de Queiroz, refere-se também a Maria Adelaide Amaral, que fez o roteiro adaptado para o vídeo, a Luiz Fernando Carvalho, que a dirigiu e a dezenas de autores e outros profissionais, como músicos, figurinistas, diretores de fotografia, maquiadores, produtores.

Assim, são colocadas algumas características dos principais autores envolvidos no processo de adaptação das obras literárias, *A Capital*, *A Relíquia* e *Os Maias*. Apontaremos dados e análises que posteriormente serão considerados, nos estudos sobre o projeto de Eça de Queiroz, *Cenas da Vida Portuguesa*, e das autorias homônima, sinônima e heterônima, questões que nos interessam mais de perto.

É importante enfatizar, ainda nesta introdução, que uma adaptação literária não deve ser analisada e compreendida a partir de critérios apenas literários, mas sim como um programa de televisão que faz referência a um texto literário. Percebemos, então, que a seleção de autores e roteiristas é feita de maneira a servir aos interesses da emissora naquele momento. Sabemos que a biografia de autores não interessa para muitos estudos literários, mas em nosso caso, por se tratar de um *corpus* que deve

atender às expectativas e especificidades de um veículo como a televisão, achamos importante colocar alguns traços biográficos dos autores envolvidos na adaptação.

A adaptadora do texto e o diretor da minissérie parecem ter a intenção de conservar, na versão televisiva, muitas características de Eça de Queiroz, inclusive, como já foi dito, o projeto *Cenas da Vida Portuguesa*. As informações e análises dessa parte embasam alguns estudos sobre a autoria e a retomada do projeto de Eça.

Na quarta parte, questionamos a idéia de autoria que Foucault designa por *função-autor*. A discussão feita pelo autor embasa a noção de “fidelidade” que mais adiante será discutida. Segundo Foucault (1992), a função-autor atua, entre outras, como uma forma de agrupamento de um discurso, atribuindo a este unidade, significações e coerência.

Em função das considerações de Foucault (1992), tecemos análises de algumas cenas da minissérie a partir do texto “O Autor”, de João Adolfo Hansen (1992). Esse texto é muito importante para nossa pesquisa, pois, além de ter o mesmo entendimento da função do autor colocada por Foucault, nos fornece ferramentas para o estudo da versão televisiva. Há uma divisão entre três tipos de autoria: a homônimo-anônima, que administra um gênero clássico e não se mostra presente no texto; a sinônima, que se identifica com o que escreve e imprime uma marca autoral e a heterogênea, que reproduz marcas culturais e elabora um discurso que já é propriedade de um código.

Percebemos que uma adaptação literária, por ser um misto de textos, linguagens e culturas, tem uma mescla dos três tipos de autores colocados sucintamente acima. Além disso, conseguimos, por meio dessa maneira de analisar, contemplar a complexidade das análises da autoria coletiva.

Na quinta parte do estudo, fazemos análises visando à compreensão da minissérie por meio de uma análise comparativa com o livro. Não entendemos que as imagens, como já foi dito inicialmente, sejam um mero suporte de um discurso verbal, mas desempenham uma função poética, com características peculiares da linguagem e do suporte televisivo.

Neste momento do trabalho, fizemos uma análise das três obras envolvidas. Analisamos personagens, espaço e tempo na minissérie em comparação às obras e mostramos a tentativa da adaptadora em retomar o projeto *Cenas da Vida Portuguesa*.

Em seguida, analisamos, ainda em paralelo com a obra literária, três fragmentos de *Os Maias*: O Ramalhete; Afonso, Pedro e Carlos da Maia (as três gerações da família); e O Incesto. Recortamos estes três aspectos com o objetivo de

estabelecer um roteiro para análise que contemplasse vários momentos da narrativa. Finalmente, fazemos, para terminar o que foi proposto, alguns apontamentos sobre as outras duas obras envolvidas na adaptação.

É necessário dizer que, para que as análises fiquem mais claras, as cenas selecionadas estão disponíveis em CD colocado em anexo ao trabalho. Elas foram editadas na seqüência em que aparecem no DVD e não na ordem em que foram analisadas nos capítulos.

É preciso esclarecer, ainda, que usamos, para nossas análises, um DVD lançado em 2004, feito a partir da adaptação para televisão. Na minissérie, alguns núcleos foram adaptados a partir da obras *A Capital* e *A Relíquia*, como já dissemos, porém, na versão para DVD, esses núcleos foram cortados, para, posteriormente, serem lançados separadamente, como explica o encarte do DVD. Portanto, não usamos as cenas tal como foram mostradas em 2001, mas sim como foram editadas para o lançamento desse DVD.

Há muitas questões ainda a serem tratadas neste trabalho, mas acreditamos que encontramos algumas maneiras de abordar uma adaptação televisiva, sem reduzir suas características ou tentar fazer considerações muito abrangentes e que não aborem coerentemente as especificidades da versão.

Não priorizamos uma linha teórica, como já foi dito; o *corpus* não permite uma única maneira de olhá-lo, pois ele se localiza em um terreno fronteiro em vários sentidos. Portanto, selecionamos autores e teorias que aborem conceitos literários, narrativos e discursivos, que possam ser aplicados a uma realização artística tão complexa quanto uma adaptação de obra literária para a televisão.

1 LITERATURA E TELEVISÃO

Neste capítulo, pretendemos tratar das relações que se estabelecem entre a literatura e a televisão. Estas relações dizem respeito às mudanças de suporte: temos, inicialmente, o livro e, depois, a televisão; há também as mudanças de materialidade, a passagem da linguagem verbal, presente no livro, para a linguagem sincrética da televisão.

Além disso, não podemos deixar de relacionar a literatura com outros gêneros de linguagens híbridas que com ela dialogam, como o cinema, a história em quadrinhos, o teatro, entre outros. Priorizaremos as questões relacionadas à transposição de enredos literários para a televisão, mas, para isso, será necessário considerar outras manifestações artísticas.

1.1 Literatura e outras manifestações culturais

Podemos afirmar que a literatura, há algum tempo, presta-se a diversas formas de realização. Esta mescla de gêneros não é recente entre as artes: há incontáveis exemplos de obras que transitam por meios de divulgação e produção diferentes daqueles nos quais foram originalmente realizadas.

Nossa intenção não é esgotar a discussão, nem tampouco discutir todas as questões que se relacionam ao tema, apenas contextualizar o assunto antes de começarmos as análises da minissérie *Os Maias*. Pretendemos verificar como ocorre o transporte de uma obra literária, para outro sistema significativo, o sincrético.

Por ocorrerem mudanças tecnológicas, formais e culturais, uma adaptação de obra literária para a televisão é uma tradução, portanto uma tentativa de tornar um enredo originalmente escrito em linguagem verbal adequado para a linguagem áudio-visual. Este aspecto deve ser entendido para que a adaptação possa ser considerada uma realização artística, apesar das dificuldades de estabelecer os contornos da obra original e sua essência.

Iniciaremos nossa reflexão pelas manifestações culturais, que não levam em conta somente a escritura, mas também as imagens, a música, o figurino, a oralidade. Estas questões foram contempladas por Paul Zumthor (1993), que fez uma reflexão sobre a literatura e a cultura medievais, redefinindo o significado da oralidade, das

escrituras e da vocalidade através de um resgate da oralidade como princípio do texto poético e crítica, ainda, aqueles que não foram capazes de dissociar poesia e escritura.

O 'resto', marginalizado, caía em descrédito: carimbado 'popular' em oposição a 'erudito', 'letrado'; tirado (fazem-no ainda hoje em dia) de um desses termos compostos que mal dissimulam um julgamento de valor, 'infra', 'paraliteratura' ou seus equivalentes em outras línguas. (ZUMTHOR, 1993, p.8).

Segundo ele, mesmo que a oralidade seja referência para determinados grupos culturais, a escrita é a forma dominante de manifestação literária. O texto escrito tem mais "valor" e é colocado em contraposição à cultura oral. Forma-se assim uma oposição: a cultura letrada e valorosa versus a cultura oral e popular. Essa dicotomia é entendida, muitas vezes, como se essa manifestação cultural fosse primária, no sentido de menos elaborada, e aquela fosse melhor e superior à primeira. Temos, então, a relação oral-popular versus escrito-erudito.

A linguagem da televisão não pode ser entendida exatamente como o conceito de oral-popular colocado por Zumthor (1993), mas podemos fazer uma analogia entre esse conceito e a linguagem sincrética dos meios de comunicação de massa. A relação oral-popular pode ainda hoje ser evidenciada quando as emissoras de televisão veiculam suas adaptações diretamente aos autores das obras eruditas, por exemplo, as chamadas de divulgação da minissérie: *Os Maias*, de Eça de Queiroz. Como se a qualidade estivesse necessariamente ligada à obra escrita e considerada erudita.

Quando compara também a produção escrita com a oral, Roger Chartier (1994) afirma que, no Antigo Regime, antes do século XVI, já se usavam, nos textos destinados a um público popular, fórmulas do conto e da recitação. Para analisar a fusão de manifestações artísticas e as mudanças na leitura de uma obra literária, esse autor afirma que a leitura se dá a partir de três conjuntos de mutações:

A mais interessante pergunta formulada pela história da leitura hoje é, sem nenhuma dúvida, aquela que diz respeito às relações entre esses três conjuntos de mutações: as tecnológicas, as formais e as culturais. (CHARTIER, 1994, p.24).

Nesse contexto, a leitura pode ser entendida como compreensão de códigos e linguagens, como uma apreensão de valores através da memória cultural. As “mutações tecnológicas” relacionam-se às mudanças dos suportes da leitura: o pergaminho, o livro tal como usamos hoje, o livro eletrônico, entre outros. As “formais” referem-se às diferenças entre oral e escrito, nas formas de produção e autoria (mecenas, patronato e mercado). Por último, as “mutações culturais” que tratam dos valores estéticos e das definições de popular e erudito.

Assim, o entendimento dessas mudanças é necessário para que possamos considerar as manifestações literárias que usam linguagens não verbais, orais e áudio-visuais, como uma realização cultural, idealizada segundo os padrões estéticos de uma linguagem e de uma época, não necessariamente menos valorosa, como já apontou Zumthor (1993) anteriormente.

Como já foi dito, aos conceitos de oralidade e escritura relacionam-se, muitas vezes, respectivamente o popular e o erudito. Mas, é importante lembrarmos que os critérios de classificação de uma literatura erudita ou popular alteram-se, inúmeras vezes, no decorrer do tempo. As qualificações para cada uma delas não se mantêm: Shakespeare, por exemplo, já foi concebido, em sua época, como um autor popular; Rabelais também foi considerado “menos importante” pelo seu caráter popular. Hoje, são tidos como representantes inequívocos da literatura consagrada, ou melhor, da literatura mais valorizada.

Em muitos momentos da história da literatura, as discussões em torno do que é popular ou erudito reaparecem. Presentes ainda hoje, tentam expressar a distinção entre o campo literário, que usa a linguagem escrita e é mais valorizado, e as manifestações da cultura não-erudita, que recebem vários nomes, cada um com uma conotação diferente: cultura popular, cultura de massa, cultura oral, cultura alternativa, todas presentes nas sociedades modernas.

Porém, quando tratamos de relações artísticas, não podemos apenas rotular e separar linguagens e suportes, porque elas se mesclam e se fundem; por isso os conceitos de popular e erudito, mesmo contemporaneamente, não podem ser substituídos pela oralidade e pela escrita respectivamente.

A partir das imagens visuais, por exemplo, veiculadas pelos quadrinhos, televisão ou cinema, circulam formas consagradas pela literatura considerada erudita: o terror, as aventuras, as tramas policiais, os encontros e desencontros amorosos, os dramas familiares e a ficção científica.

Assim a literatura, que usa a linguagem verbal e tem como suporte o livro, dialoga com outras formas de realização e temos sobre isso uma ampla bibliografia; porém, estas manifestações culturais, que usam linguagens híbridas, apenas recentemente mereceram a atenção de pesquisadores e críticos.

Nesse contexto bastante movediço, tenta-se definir não só os conceitos ligados às linguagens áudio-visuais, mas também os contornos da literatura de massa, da literatura popular, do mercado e de livros considerados *best-seller*, ligados apenas à tradição escrita. A pesquisadora Silvia Borelli (1996, p.28) aborda a questão acima da seguinte maneira:

As tradições teóricas que enfatizam separações entre literaturas e não-literaturas tendem a construir modelos semelhantes àqueles que adotam os referenciais da cultura erudita, culta ou letrada como únicos legítimos na definição do que deve – ou não – ser incorporados ao campo cultural. Essa postura, conseqüentemente, encara a problemática de duas maneiras: ou ignora a existência de um grau de diversidade nas manifestações culturais e não as incorpora como objetos da reflexão cultural, ou passa a qualificá-las por meio das ausências como, por exemplo, as estéticas, de linguagem, conteúdo, consistência. O objetivo, em uma ou outra postura, parece ser o mesmo: negar a estas manifestações o estatuto de fato cultural ou literário e considerar cultura ou literatura como sinônimo de erudição.

A literatura tem uma especificidade literária, mas não está necessariamente relacionada apenas à escritura, mas a outras manifestações artísticas, que usam materialidades e suportes diversos, que se juntam e se completam. Não há, portanto, uma perda, mas sim uma mudança de referenciais para considerar tais realizações culturais.

O pesquisador Flávio Aguiar (2003) afirma que a história da pintura, por exemplo, durante muito tempo, esteve ligada às narrativas bíblicas, assim como o teatro e a escultura. O cinema no século XX também teve característica semelhante, usou enredos e personagens da literatura. Isso ocorreu porque tal atitude dava prestígio imediato a este meio ou pela segurança em adaptar algo já consagrado. Essa análise mostra que a materialidade e os suportes pelos quais as realizações artísticas são veiculadas não dispensam um valor qualitativo à elas, apenas as adaptam para públicos diferentes.

Os gêneros e as linguagens vão se organizando de acordo com suas especificidades e um influencia o outro. Um exemplo é o fato de a literatura parecer ter “desistido” de retratar a realidade em minúcias depois da invenção da câmera fotográfica. Depois do Realismo, as descrições diminuíram bastante, entre outros motivos, pelo fato da realidade já poder ser apreendida através de imagens retratadas pela máquina fotográfica. A reprodução de imagens em série também mudou a maneira de descrição. Não podemos, no momento, nos deter nesse tópico, apenas gostaríamos de destacar que um suporte artístico influencia o outro.

Também no que se refere à produção literária contemporânea, por exemplo, há uma multiplicidade de soluções narrativas, presentes nos mais diferentes autores, que provavelmente se devem, entre muitas outras coisas, aos novos modos de ver o mundo, de representá-lo e pela presença constante das imagens.

As manifestações culturais atuais são bastante visuais: cinema, telenovela, seriado, minissérie, teatro, propaganda, videoclipe e história em quadrinhos são formas de entretenimento e de transmissão cultural baseadas na imagem e no texto escrito, uma linguagem complementa a outra, porém os recursos das imagens são bastante complexos. A imagem tem maneiras de interação com o espectador, diferentes daquelas que a palavra escrita tem com seu leitor. Essa diferença de materialidade e suporte deve ser considerada ao analisar as linguagens chamadas “alternativas” ou sincréticas, esta é uma questão fundamental para quem se propõe a analisar uma minissérie, por exemplo.

Assim, considera-se que os novos meios de produção e divulgação constituem uma linguagem nova. A sociedade ouve, enxerga e entende um enredo literário através de códigos relacionados às imagens e às grandes produções. Esta “nova” linguagem está ligada a meios de comunicação abrangentes e vinculados à indústria cultural.

Tanto a percepção dos fatos como sua representação são mediadas pelos recursos técnico-visuais de cada época. Há sempre um horizonte técnico a considerar influenciando diretamente nas formas de percepção e representação literárias.

A pesquisadora Tânia Pellegrini (1999) afirma que um meio de comunicação desperta o interesse pelo outro: na adaptação, o enredo da obra literária é conhecido por meio de uma linguagem mais imediata, o uso de imagens, música, figurinos, entre outros recursos, modifica as diversas leituras que se pode ter da obra original, causando efeitos de sentido diversos. Não há uma leitura comum aceitável para todos os intérpretes. Há, portanto, uma troca de linguagens na qual o leitor/espectador,

inserido em uma sociedade consumidora de diversas materialidades que usam a linguagem sincrética, forma uma percepção que relaciona as imagens ao texto.

A partir dessa proximidade dos espectadores com os diferentes gêneros e suportes, têm-se várias formas de realizações artísticas e, podemos perceber, através do estudo de uma versão literária para a televisão, como se modificam os elementos da narrativa de uma obra que originalmente usava a linguagem verbal e como esse outro produto cultural torna-se também artístico.

Com a intenção de ilustrar o fato de um meio de comunicação despertar o interesse pelo outro, pode-se citar também o aumento na vendagem de livros depois que estes foram adaptados para um outro veículo, como cinema ou televisão. Os espectadores passam a ser leitores de obras tendo como referência não só as imagens do livro, mas também as imagens veiculadas pela televisão. A representação da obra e a divulgação de valores que foram feitos pelos meios audio-visuais influenciam o gosto e o entendimento do espectador, que depois se torna leitor. A própria autora do roteiro adaptado para a minissérie afirma: “Estou certa que o público vai amar e espero que compre o livro correndo” (AMARAL, 2001). O pesquisador Paulo Sampaio Xavier de Oliveira, ao estudar a minissérie televisiva *Grande Sertão: Veredas*, baseada na obra homônima de Guimarães Rosa completa:

A adaptação televisiva de *G S: V* não só tornou esse texto acessível a um outro tipo de público, não letrado e não afeito à leitura de obras literárias, como também renovou o interesse pelo contato direto com o livro, considerado, em levantamento recente, o mais importante romance brasileiro de todos os tempos (cf. *Folha de São Paulo [FSP]*, 03/01/99). Ao passo que as dezessete edições do *G S: V* publicadas nos trinta anos de sua existência somavam até então uma tiragem de cento e cinquenta mil livros, a 18ª edição, lançada de forma paralela ao programa da Globo esgotou seus dezoito mil exemplares em poucos meses (cf. *Isto é*, 18/12/85; *Jornal do Brasil [JB]*, 10/11/85; *FSP*, 18/11 e 30/12/85). (OLIVEIRA, 1999, p.11).

Tentando fazer o caminho inverso, ou seja, perceber como a obra literária pode ser influenciada pela linguagem áudio-visual, Tânia Pellegrini (2003) afirma que o texto literário vem sofrendo diversas modificações, que são expressas numa espécie de diálogo com as produções visuais:

As profundas transformações efetivadas nos modos de produção e reprodução cultural, desde a invenção da fotografia e do cinema – que alteraram, antes de tudo, as maneiras pelas quais se olha e se percebe o mundo -, estão impressas no texto literário. Tratando-se do texto ficcional, é a observação das modificações das noções de tempo, espaço, personagem e narrador, estruturantes básicos da forma narrativa, que ajuda a entender um pouco melhor a qualidade e a espessura dessas modificações. (PELLEGRINI, 2003, p.16).

A partir dessa citação, percebemos a diversidade de análises que surgem quando mostramos que uma realização literária pode usar linguagens diversas, de acordo com os suportes de cada momento.

Estas reflexões são cruciais não apenas para quem se propõe a estudar uma produção veiculada pela televisão, mas também para aqueles que se ocupam em analisar e discutir a função da literatura na sociedade.

1.2 Televisão: indústria, cultura e entretenimento

O objetivo de discorrer sobre os assuntos colocados no subtítulo não é de fazer um estudo exaustivo sobre o tema, mas apenas recolher elementos para uma visão mais contextualizada da adaptação televisual.

O que se denomina de forma imprecisa de “linguagem da televisão” pode ser entendido como uma mescla de linguagens, também veiculadas pela Indústria Cultural, anteriores ou contemporâneas a este veículo de comunicação. O rádio, o cinema e a história em quadrinhos são exemplos de gêneros, meios e suportes anteriores à TV que a influenciam; o vídeo-clipe, a computação gráfica, o hipertexto são contemporâneos ou posteriores à linguagem televisiva, mas também já foram incorporados por ela.

Essa mistura de gêneros, materialidades e suportes fazem com que os estudos sobre a linguagem televisiva estejam em um campo de análise bastante peculiar. É necessário que consideremos esta mescla para que possamos melhor elucidar as questões que nos interessam.

1.2.1 Indústria Cultural

Acreditamos que, assim como a literatura pode, entre outras coisas, nos fazer pensar a sociedade, a televisão também o faz: primeiro, por atingir, no Brasil, 145 milhões de pessoas, muitos dos quais têm nela a sua única fonte de informação, lazer e cultura, a TV atua no processo de formação destes indivíduos na medida em que informa, seja quando os diverte ou não. Segundo, porque podemos perceber na televisão, uma vitrine na qual a sociedade pode se ver, assim como o cinema, a literatura e arte de um modo geral.

São muitos os estudos sobre a Indústria Cultural, a cultura de massa e a televisão; desde os pensadores da Escola de Frankfurt até estudiosos mais recentes, que se preocupam com a arte contemporânea. Neste breve estudo, serão feitos apenas alguns apontamentos que possam interessar para a análise comparativa de uma obra literária e sua adaptação para a televisão, buscando alguns aspectos que possam interessar para a análise dessa realização artística.

A televisão pode ser considerada um meio de comunicação bastante complexo pelas características de sua linguagem e de seus meios de veiculação: fluxo de imagens e informações; partes e fragmentos de diversas fontes simultaneamente; construção de situações através de simulações; mescla entre cultura erudita e cultura de massa; mudança de referenciais ao descrever a realidade; produção coletiva de uma realização artística, divulgação de um produto cultural; obra de arte transformada em um objeto de consumo através de um projeto comercial; vínculo à indústria cultural.

Como já foi dito, a percepção e a representação da realidade são mediadas pelos recursos tecnológicos de cada época. Há especificidades técnicas do meio audiovisual que influenciam diretamente nestas formas de representação literária. A partir disso, a sociedade consome conteúdos literários através de materialidades e suportes específicos relacionados às imagens e às grandes produções.

A programação televisual está virtualmente disponível para o espectador durante a maior parte do dia. Assim, a TV torna-se muito abrangente, se comparada ao cinema e a outros meios. Está no ar ininterruptamente, significa a oferta e o consumo de um número enorme de programas. Para alimentar a quantidade enorme de programação da TV, é necessária uma forma industrial de produção. Com o objetivo de preencher estas horas no ar, criou-se uma maneira de veicular a mensagem: a fragmentação. Esta demanda um número de interrupções no fluxo de cada programa

para colocar os “intervalos comerciais”. Sobre a linguagem televisiva, a professora Ana Maria Balogh (2005, p.144), afirma que:

A fragmentação demanda uma forma específica de produção do sentido: temas, isotopias, programas narrativos (pensamos sobretudo na ficção) são fragmentados em blocos, a fim de permitir as interrupções. Tal forma de veicular o sentido gera um algoritmo muito diverso de veiculação e apreensão do que do cinema, exibido num continuum. Na produção de sentido, gera mecanismos alternos de ‘*suspensão*’, ‘*manutenção*’ e ‘*reatamento*’ do sentido. A TV é pródiga nestes mecanismos. Basta lembrar a proliferação dos ‘ganchos’ de novelas (mecanismo de suspensão de sentido) e das trilhas sonoras que geralmente reservam temas musicais para a representação do universo passional dos atores (mecanismo de manutenção de sentido). Sob este prisma, a TV é, de fato, uma digna herdeira do folhetim.

Para esta autora, porém, as mudanças apresentadas acima, não começaram com a linguagem televisiva, mas sim há muito tempo, com a reprodutibilidade: na imprensa, na fotografia, na gravura. Quando o homem teve a possibilidade de reproduzir um mesmo conteúdo, uma mesma imagem ou um mesmo conceito diversas vezes, para públicos diferentes, desmistificou-se o processo de realização artística e a apreensão de sentido ficou subordinada a outros mecanismos como o da fragmentação, o dos temas musicais relacionados aos casais românticos, entre outros.

A partir disso, mais uma vez, apontamos a necessidade de relativizar os conceitos pré-estabelecidos de linguagens apenas literárias ou apenas visuais.

1.2.2 Leitores e telespectadores

A relação entre o leitor e o livro e a relação entre o telespectador e o programa a que assiste são bastante diferentes. Talvez tal afirmação seja bastante clara, mas é necessário nos demorarmos nela para que possamos elucidar algumas questões relevantes para este trabalho.

O leitor pode definir, por exemplo, em quanto tempo conhecerá determinado enredo, o telespectador depende do tempo que a história será mostrada pela televisão. O pesquisador Flávio Aguiar (2003) afirma que o leitor pode estabelecer seu tempo de

consumo da obra, e o espectador teatral não. Ele está à disposição do espetáculo, mas deseja logo ser envolvido pelo que está assistindo. Coloca-se numa posição inicialmente passiva, dando um crédito de confiança ao que vai assistir, mas logo manifesta certa impaciência se o assunto do palco não o cativar e sensibilizar pela emoção ou razão.

O telespectador também deve ser conquistado, sensibilizado pelo que vê, porque ele sempre tem a possibilidade de mudar de canal. Ele deve identificar-se com o que está sendo mostrado; caso contrário, ele tem a possibilidade de ver outro programa, depois voltar e esperar uma cena que mais lhe agrade, ou ainda, fazer uma outra atividade. Diferentemente do leitor que se concentra e por alguns momentos faz apenas a leitura.

Comparando a literatura ao cinema e sublinhando alguns traços diferenciais, Flávio Aguiar (2003), baseando-se principalmente em Umberto Eco, afirma que:

Na literatura, os estímulos emotivos vêm após os leitores atravessarem uma verdadeira cortina de operações semânticas e sintáticas guiadas por signos, materializados em palavras e organizados em conceitos. Já no cinema (em certa medida poderíamos ampliar a idéia para TV), a presença da imagem visual desperta reações imediatas, incluindo as fisiológicas, com risos, lágrimas, descargas de adrenalina e outras. Além desses aspectos destacados por Eco, poderíamos sublinhar também que a literatura, em nosso mundo de hoje, supõe um consumo íntimo e privado, embora seu estudo seja parte dos currículos escolares, enquanto o cinema supõe uma sala de ocupação coletiva e se abre para o contágio de reações coletivas: rir numa sala vazia é muito diferente de fazer o mesmo em uma sala lotada. Já a televisão fica no meio do caminho, pois seu consumo é predominantemente privado [...] (AGUIAR, 2003, p.120).

Além disso, é importante ressaltar que cada programa convive necessariamente com o programa que o antecede e o que o segue na emissora e, em princípio, esse programa disputa a primazia da atenção do telespectador com todos os demais programas das demais emissoras que são veiculados no mesmo horário.

Apesar de o leitor poder trocar de livro a qualquer momento e também conseguir “zapear”, o telespectador pode mais facilmente mudar de canal, ou ainda, acompanhar mais de um programa ao mesmo tempo. O telespectador sabe que um

mero “zapping” o coloca de imediato em contato com qualquer programa disponível. Além disso, atualmente, alguns aparelhos de televisão mostram mais de um canal ao mesmo tempo.

Essa competitividade gera no telespectador expectativas diferentes daquelas que o leitor tem. O recurso da mudança de canal altera as estratégias da linguagem televisiva e também dá ao telespectador um “poder” maior diante do que o está entretendo.

É importante refletirmos ainda sobre a relação que a televisão, principalmente nos programas de ficção, estabelece com outros meios de comunicação e como isso influencia os telespectadores.

A ficção televisiva, telenovela, minisséries, seriados, são oferecidas ao público como um sistema de informações que se desdobra em outros meios: jornais, com sínteses de capítulos anteriores, as conversas, as fofocas a respeito dos atores. Esses dados alimentam a novela como um discurso, distribuído dias após dia para o telespectador.

Para conseguir proximidade com o público, principalmente em relação à telenovela, as produções televisivas buscam pesquisas de opinião, cartas de telespectadores, o quanto o programa repercutiu na sociedade. É o fechamento de um círculo, necessário para que o autor agrade o telespectador.

Ana Maria Balogh (2005) recorre a Lorenzo Vilches (1984) para falar dos mecanismos de paratextualidade na TV:

Todas aquelas notas à margem da série: títulos, subtítulos, frontispício, abertura e “leitmotiv” musical, a publicidade em torno de sua emissão [...], a informação sobre mudança e ajuste de horário, os comentários na imprensa, etc. São todos elementos marginais que, sem pertencer à série, atuam por ela, de forma mascarada. (VILCHES, 1984, p.68. Apud BALOGH, 2005, p.148).

Comentando a citação de Vilches, Balogh lembra que, “a cada lançamento, há um grande número de chamadas para o programa, que funcionam como uma ‘bula’, dando as principais instruções ao espectador” (BALOGH, 2005, p.148).

Além dos “paratextos”, ela aponta ainda para a auto-referencialidade como uma característica básica da televisão: além das chamadas para os programas, haverá vários comentários em outros programas da própria emissora, como *Fantástico* e

Video-Show. Ainda para essa autora, em decorrência dessa auto-referencialidade da televisão, as informações da mídia impressa são apenas um reforço já que as informações essenciais são dadas pela própria TV.

Essa mesma autora afirma que os paratextos jornalísticos não são divulgadores da produção televisiva, porém são importantes para os estudos das minisséries, pois o número de estudos acadêmicos sobre o assunto é reduzido, fato esse que pode ser explicado através de vários fatores, sendo os principais deles a voracidade da TV e a efemeridade de seus produtos. Ana Maria Balogh (2005) considera tal efemeridade uma das maiores dificuldades a serem enfrentadas pela crítica acadêmica na análise de produtos televisivos, argumentando que “o ritmo temporal de reflexão na universidade exige uma maturação intelectual que, em geral, é demorada e entra em choque com a celeridade caracterizadora do ritmo de produção industrial da TV” (BALOGH, 2005, p.149-150).

Podemos dizer que o discurso da crítica literária faz algo parecido com os livros. Em um outro nível, temos vários discursos que acompanham a literatura: críticas, resenhas, lista dos mais vendidos. Porém, o universo que circula ao redor das produções ficcionais televisivas é ainda maior, pois tem o poder de mudar uma obra durante sua exibição, ou ainda influenciar a escolha desse ou daquele ator.

Apesar de sua grande importância, como afirmou anteriormente a pesquisadora, infelizmente, este trabalho não teve tempo de analisar mais de perto a crítica jornalística da minissérie.

1.2.3 Televisão: breve histórico

A implantação da televisão no Brasil ocorreu em 1950, apenas cinco anos depois de seu aparecimento em quase todos os países do mundo, ultrapassou a radiodifusão e desenvolveu-se entre 1950 e 1969. Teve seu nível técnico melhorado de forma sensível, o que constituiu um dos principais fatores de sua expansão.

A primeira emissora comercial brasileira foi a TV Tupi, inaugurada em 18 de setembro de 1950. Neste primeiro momento, não existiam no país indústrias de componentes técnicos de TV, até as válvulas eram de fabricação americana. Mas, no final da década de 50, Rio e São Paulo contavam com algumas emissoras. Segundo a pesquisadora Samira Yossef Campedelli (1985, p.9):

No início do governo Kubitscheck foi grande a proliferação do veículo, havendo, em meio ao ufanismo desenvolvimentista, o incitamento do empresariado e, por outro lado, uma investida maciça de verbas publicitárias.

Em 1955, Assis Chateaubriand comprou nos Estados Unidos nove estações, embora não existisse infra-estrutura de imagem e som nem tampouco tradição de *show business* no país.

A programação misturava programas informativos – combinando noticiários de estilo radiofônico com debates e entrevistas – programas educativos e de entretenimento.

A ampliação do consumo industrial, impulsionado na década de 50, fez sentir seu efeito na década de 60. Havia neste período 15 estações de TV concentradas nas capitais, apesar das tensões políticas do momento e da inflação galopante. Já estava bem delineado um perfil urbano de consumo e a televisão começa a assumir o caráter comercial, com disputas de verbas publicitárias e busca de maior audiência.

Nessa época, surge também o recurso do vídeo-teipe, recurso eletrônico de repetição de imagem fundamental na técnica televisual. Em 1960, dois programas fizeram muito sucesso: a transmissão ao vivo da inauguração de Brasília e a adaptação feita por Walter George Durst para a TV Vanguarda de *Hamlet*, de Shakespeare.

Em 1962, um esquema publicitário foi montado com base em uma programação unificada para o aproveitamento de vários públicos diferentes, devido ao vídeo-teipe. Os programas de maior sucesso eram importados (enlatados) dos Estados Unidos e veiculados pela TV Excelsior. Estes programas eram obrigatoriamente dublados em português, por decreto governamental.

Os musicais assistem seu apogeu entre 1964 e 1968, na TV Record – *O fino da bossa, Jovem Guarda, Bossaudade* – terminando com os festivais da canção popular brasileira.

Em 1964, é inaugurada a TV Globo, apoiada pela popularidade de uma emissora de rádio e garantida, financeiramente, por um contrato com um grupo americano Time-Life. Desde o início esta emissora produzia, não importava, quase 60% de sua programação.

O sucesso da Rede Globo, a partir de 1967, resultou tanto da aplicação do modelo norte-americano de exploração comercial, vendendo o tempo para a publicidade como um todo e não mais em programas isolados, quanto da inauguração

de sucessivas emissoras geradoras em pontos estratégicos do país, liderando, deste modo, financeira e tecnologicamente, o sistema.

Além disso, a Rede Globo incorporou vários outros sistemas de televisão que passavam por dificuldades financeiras, como, por exemplo, a TV Paulista, em 1966 e a TV Excelsior, em 1969. Na década de 70, já era considerada uma campeã de audiência, liderando o mercado.

Nas décadas de 70 e 80 do século XX, surgiram emissoras de TV bastante significativas, porém nenhuma delas até então priorizava programas de ficção produzidos totalmente no Brasil, como é o caso da Rede Globo. Podemos dizer que emissoras como a Rede Record, o SBT, a Rede Manchete, as emissoras públicas de vários estados, mais tarde a TV Bandeirantes passaram a investir em teledramaturgia só a partir dos anos 80, mesmo assim com um investimento muito inferior ao da Rede Globo.

É importante citar ainda a introdução no Brasil, a partir da década de 90, das TVs por assinatura, fato que, de alguma maneira “elitizou” o público da televisão, tornando as TVs abertas mais populares.

A televisão brasileira tem um percurso histórico bastante complexo, principalmente se considerarmos aspectos políticos e sociais; porém, neste breve histórico, nos propusemos a abordar apenas algumas questões relacionadas à teledramaturgia e às adaptações, que nos interessam mais de perto.

1.3 Adaptações literárias para televisão

O processo de adaptação não se esgota na transposição do texto literário para um outro veículo. Ele gera uma cadeia de intertextualizações. Fenômeno cultural que envolve tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais. (COMPAGNON, 1999, p.98).

A consolidação da Indústria Cultural no Brasil ocorre através da televisão. Coube a ela dar escala industrial e alcance nacional à ficção produzida no país. A televisão, através principalmente da telenovela, passou, ainda na década de 70, a satisfazer “a necessidade” de ficção e poesia de grande parte da população brasileira.

O pesquisador Hélio Guimarães (1995), baseando-se no crítico Antonio Cândido (1973), afirma que:

Se nos países europeus – sobretudo França e Inglaterra – o livro ainda no século 19 foi veículo de uma produção ficcional voltada para as massas, no Brasil teria havido uma passagem direta de um estágio de comunicação oral para um estágio de comunicação *eletrônica*, sem estágio na cultura escrita. (GUIMARÃES, 1995, p. 1).

Segundo estes autores, no Brasil, o consumo de uma ficção e de um imaginário em torno do qual indivíduos de comunidades heterogêneas se reconheçam como integrantes de uma nação não ocorreu através dos livros, mas sim pela televisão. Não foram os romances, e sim as telenovelas que supriram esta necessidade dos indivíduos de ficção. O texto literário, no entanto, não foi excluído totalmente desse processo. Pelo contrário, exerceu papel importante na constituição de uma massa consumidora de ficção.

No Brasil, como já dissemos anteriormente, a instalação de uma das maiores indústrias de televisão de todo o mundo ocorreu em paralelo ao processo de urbanização. A primeira emissora foi inaugurada em 1950. Em 1969, a TV atingia simultaneamente as cinco principais cidades do país com as transmissões em rede. Em meados dos anos 70, uma empresa privada de televisão era capaz de se comunicar simultaneamente com metade da população brasileira, o que nenhum outro veículo de comunicação conseguira até então e ainda hoje não conseguiu. A televisão tornava-se o primeiro e único veículo de massa de alcance efetivamente nacional.

Como já foi dito, o texto literário desempenhou papel peculiar nos programas de ficção veiculados pela TV. Desde a instalação da televisão no Brasil, os programas de maior prestígio e/ou audiência das diversas emissoras regularmente são as adaptações literárias, sejam teleteatros, teletemas, minisséries ou novelas.

Nos anos 50, os teleteatros consistiam basicamente na transposição para o vídeo de obras da literatura internacional. A mesma fórmula logo em seguida foi aplicada às telenovelas, que ganharam crescente popularidade até se tornarem, nos anos 60, fenômenos de audiência. Na década de 70, criou-se um horário, das 18h00min, para a exibição de telenovelas baseadas em textos literários, desta vez exclusivamente brasileiros. A partir dos anos 80, as adaptações de obras brasileiras

deslocaram-se para as minisséries, exibidas depois das 22h00min para um público diferente daquele que assistia à telenovela.

A recorrência à literatura, portanto, atravessa a história da TV brasileira em adaptações de textos literários realizadas para diversos tipos de programas e público. Duas características marcam estas produções: primeiro, as adaptações ocorrem em formatos variáveis (teleteatros, telenovelas, minisséries, séries e episódios). Segundo, concentram-se principalmente na telenovela, tipo de programa voltado para o espectro de público mais amplo e heterogêneo que a televisão alcança.

Até maio de 1975 as adaptações eram distribuídas pelas diversas emissoras em programas veiculados em diferentes horários. Neste período cria-se um horário dedicado exclusivamente à exibição de telenovelas adaptadas de obras da literatura brasileira. A iniciativa coincide com o início da exibição das telenovelas em rede nacional. *Helena*, baseada no romance de Machado de Assis, inaugura o horário, batizado como “Faixa Nobre”. Nesse momento, em que a telenovela se consolidava como forma de ficção de alcance nacional, duas adaptações de textos literários estão sendo exibidas pela Rede Globo: *Helena*, às 18h15min, e *Gabriela*, baseada no romance de Jorge Amado, às 22h00min.

É necessário explicar que a televisão produziu inúmeras adaptações de obras literárias, cujas versões têm formatos variáveis: episódios, telenovelas e minisséries, que são produções de pequeno fôlego, já definidas, que não sofrem alterações durante sua exibição e são elaboradas visando a um público específico.

Portanto, podemos dizer, priorizando um ponto de vista mais sociológico, que três pontos são relevantes nas adaptações: reforçar o valor atribuído ao texto escrito entre aqueles que têm acesso a ele; introduzir esse valor para aqueles que não têm acesso a ele e dar à televisão credibilidade, usando, para isso, um enredo pertencente à cultura erudita.

As adaptações “prometem”, muitas vezes, oferecer literatura às grandes massas, o transporte para a televisão de um texto canonizado é uma estratégia para dar mais credibilidade ao veículo. No entanto, mostram ao telespectador uma versão determinada da obra literária. As versões televisivas acabam introduzindo o telespectador à uma linguagem, com um sistema de valores, não propriamente à literatura.

A procura de alternativas ao discurso da fidelidade abre espaço para se pensar nas adaptações como um processo dinâmico em que as distorções, os deslocamentos as descontinuidades e os desvios entre os textos não são apenas uma repetição das relações de hierarquia e poder estabelecidas entre a instituição literatura e a instituição TV, mas em si mesmo uma recriação dessas relações de poder, prestígio e influência. Dessa forma, a relação quase sempre conflituosa entre TV e literatura pode ser entendida como sintoma de outros tipos de relações sociais. (GUIMARÃES, 2003, p.96).

Quando a televisão faz a divulgação de uma adaptação, ela destaca sempre o autor da obra original. Por exemplo, *Os Maias*, de Eça de Queiroz; *O Tempo e o Vento*, da obra de Érico Veríssimo. Como se esse crédito por si só já dispensasse ao programa uma qualidade. Isso mostra o quanto os valores dos telespectadores que tiveram acesso à cultura erudita são importantes. Como o autor citado acima afirma, as relações entre a televisão e a literatura são sintomáticas de outros tipos de relações sociais.

É importante dizer que a “fidelidade ao romance” ou a “fidelidade ao autor” divulgada pela emissora de televisão é, antes de tudo, uma fidelidade aos padrões da Rede Globo, enquanto emissora de TV, com interesses comerciais e culturais próprios. Essas “fidelidades” fazem parte de uma fórmula da emissora para conseguir audiência.

Geralmente, quando se fala em vulgarização da literatura por meio da TV, por exemplo, julga-se que a TV esteja associada ao público popular, criando apenas programas de baixa qualidade, enquanto a literatura estaria ligada a um público seletivo e mais exigente, como se os livros tivessem mais valor que os programas de televisão; porém, acreditamos que esta visão seja equivocada porque tanto os livros quanto os programas de TV têm naturezas diferentes.

1.3.1 Teleteatro

O teleteatro foi o primeiro gênero de programa de televisão a utilizar-se de textos literários adaptados. Ele assume as regras do jogo teatral e as realiza em estúdio de TV; o resultado era transmitido diretamente ao público, ou gravado em fita para posterior exibição.

O nome teleteatro é uma clara referência às origens do programa e também aos muitos pontos comuns que mantinha com o gênero dramático. Naturalmente, em diversas ocasiões se tentou modificar ou melhorar esse nome, às vezes recorrendo a variações genéricas: “TV de vanguarda”, “TV de comédia”, “Teledrama”, “Teletema”, “Tele-história”, “Teleconto”.

Em publicação do Departamento de Informação e Documentação Artística da cidade de São Paulo, de 1981, coordenada por Flávio L. P. e Silva, há várias afirmações sobre o teleteatro dos anos 50 e 60, mas uma nos chamou mais a atenção, justamente por justificar que a origem do teleteatro não é apenas do rádio, mas também do cinema:

A idéia de realizar um teleteatro foi uma decorrência lógica dentro do processo evolutivo da programação da televisão. Uma vez que essa transportava do rádio para o vídeo grande parte de seus programas, por que não levar também radioteatro já consagrado pelo público? Desde que se começara a falar do advento da televisão no Brasil, o teleteatro fora apontado como um dos atrativos que o novo meio de comunicação ofereceria aos seus espectadores. Por outro lado, esse gênero de programa era o que mais se aproximava dos sonhos cinematográficos dos cineastas em potencial do rádio, ansiosos por contar uma história com imagens e não apenas com som.[...] O rádio e o cinema foram os responsáveis diretos pela paternidade do teatro na televisão. (SILVA, 1981, p.19).

É interessante ressaltarmos que a origem das adaptações mesclam a linguagem do rádio e do cinema. O cinema já contava enredos através das imagens, mas para um outro público, com outros recursos; enquanto o rádio, assim como a televisão, era um aparelho doméstico com o mesmo público que a televisão teria mais adiante. Portanto os interesses em adaptar passavam pelos dois veículos de comunicação.

Depois de algum tempo, a Rede Globo tentou inovar na identificação do teleteatro. Já não era mais feito ao vivo, tinha textos próprios, literatura exclusiva, identificável, catalogada, com características peculiares. Assim, a certa altura dos tempos, a Rede Globo passou a chamar o unitário de “Caso Especial”. Em 1967, esse gênero foi extinto.

Inicialmente, os programas que tivessem seus enredos baseados em textos literários foram chamados de telerromances. Tratava-se de programas com duração de

dez capítulos ou pouco mais, em que se apresentava, usando a linguagem de TV, um romance consagrado da literatura mundial, de preferência brasileira. A expressão foi lançada em São Paulo pela TV Cultura, emissora pública que programou e levou ao ar uma longa série de telerromances e também de telecontos.

1.3.2- Telenovela

A ficção de TV parece ter utilizado a experiência do teatro e do cinema e lhes acrescentou o recurso do rádio, sem esquecer uma das mais ricas e permanentes fontes de material ficcional, a narrativa literária, a literatura de gênero épico.

Segundo o pesquisador Sérgio Caparelli (1982), as telenovelas e os folhetins têm os mesmos objetivos enquanto produtos da Indústria Cultural. Os folhetins apareceram em uma época em que a imprensa precisava de leitores e eles vieram suprir essa necessidade. No Brasil, a telenovela aparece de uma maneira mais organizada na segunda fase da televisão no país, quando esse meio de comunicação estava em busca de maior audiência. A venda dessa audiência vai possibilitar a expansão da Indústria Cultural.

Muitos são os estudos que apontam características negativas a este gênero televisivo, principalmente em relação ao seu papel ideológico, considerando aspectos “alienantes” que “vendem” valores que favorecem a classe dominante. Aqui, nos limitamos a mostrar alguns aspectos que apontam para a relação dessas produções com o folhetim literário do século XIX e como as adaptações de obras literárias são importantes para este gênero televisivo.

Podemos dizer que a forma narrativa herdada do folhetim melodramático é fundamental para as telenovelas diárias pela reação que provoca no público. Ela cria o hábito de acompanhar a trama cotidiana, facilitando a implementação da horizontalidade da programação, ou seja, o telespectador é levado a acompanhar a programação daquela emissora pelo menos naquele determinado horário. O crítico Umberto Eco (1969) mostra que sua estrutura é cheia de reconhecimentos fictícios, falsos desenlaces e produz no leitor “satisfações contínuas e renováveis”, sendo que o desejo de adivinhação da trama mantém a atenção constante.

A “era da telenovela” tem início em 1964, com *O Direito de Nascer*, originalmente uma novela de rádio, do cubano Félix Caignet, adaptada para o vídeo por Teixeira Filho e Talma de Oliveira. Esta produção teve expressiva audiência na

TV Tupi. Antes disso, na TV Excelsior, em julho de 1963, estreou uma primeira narrativa em capítulos diários: *2-5499 Ocupado*, mas passou despercebida, pois os programas de maior sucesso dessa emissora eram os “enlatados”.

A telenovela seria, assim, uma história contada por meio de imagens televisivas, com diálogo e ação, criando conflitos provisórios e conflitos definitivos; os conflitos provisórios vão sendo solucionados e até substituídos no decurso da ação, enquanto os definitivos – os principais - só são resolvidos no final.

A telenovela se baseia em diversos grupos de personagens e de lugares de ação; estes grupos se relacionam interna e externamente, ou seja, dentro do grupo e com os demais grupos. Supõe a criação dos protagonistas, cujos problemas assumem primazia na condução da história. Na atualidade, tem uma duração média de 160 capítulos, sendo que cada capítulo tem, aproximadamente, 45 minutos.

Faz parte do esquema da telenovela brasileira o fato de ter seus trabalhos de produção e gravação iniciados antes de estar totalmente escrita. Sua gravação pode começar com vinte, trinta, ou cinquenta capítulos já escritos e prontos para a produção, mas, na quase totalidade dos casos, a redação da novela prossegue estando ela no ar. Dessa forma, ela se sujeita ao julgamento do público e da crítica, modifica-se, se for necessário, pelo menos nos detalhes mais ou menos importantes, ou mesmo na trama principal que havia sido prevista na sinopse.

É importante ressaltar a questão da redundância na telenovela. Como já foi dito, o telespectador que se senta para assistir a um programa, levanta-se para diversos tipos de chamados. Ele é descompromissado, não tem a atenção total de quem vai ao cinema ou ao teatro; por isso, muitas vezes, é necessário que o autor resuma, retome, repita o que já foi mostrado anteriormente. Mas estas repetições não devem ser feitas de qualquer maneira, é preciso repetir mudando os personagens, o cenário e a maneira de contar. Isto ocorre para que as retomadas tenham certa sutileza, que são percebidas pelos telespectadores, já acostumados ao código televisivo.

Este é mais um dos aspectos que aproxima a telenovela do romance-folhetim do século XIX. A redundância era exigência dos folhetins, lidos em partes, aos pedaços, em dias diversos, passando, às vezes, de mão em mão. Renata Pallottini assim se expressa sobre o assunto:

Assim, mais complexa, mais longa e mais enredada – como pede, na origem, a palavra “novella” – que a minissérie, a telenovela pede tempo para fixar na

mente e na imaginação do espectador. Ela deve ser, por definição, redundante, repetitiva. Seu público espera isso dela. Não se pode bastar com simples menções rápidas a fatos novos: esses fatos serão mostrados uma e outra vez até que toda a audiência tome conhecimento deles. O público sabe o que espera – e espera o que sabe. Qualquer novidade é audácia do autor. (PALLOTTINI, 1998, p.37-38).

Gostaríamos de salientar ainda um ponto interessante, citado por Sérgio Caparelli (1982), sobre as telenovelas brasileiras: no período de 1973 a 1978, a telenovela brasileira sofreu grandes transformações, retornando a antigos modelos, depois do final de uma censura mais rígida. A telenovela inovou, nessa fase, adquirindo uma linguagem mais apropriada à televisão e, em termos de conteúdo, fugindo ao modelo de folhetim, mostrado anteriormente por nós, e, segundo ele, procurando refletir aspectos da realidade brasileira.

O Bem Amado, Dias Gomes (1973); *Os Ossos do Barão*, Jorge Andrade (1973/1974); *O Casarão*, Lauro César Muniz (1976); *O Grito*, Jorge Andrade (1975/1976); *Espelho Mágico*, Lauro César Muniz (1977); *Nina*, Walter George Durst (1977) e *Gabriela*, adaptada da obra de Jorge Amado, são exemplos dessa fase da telenovela brasileira, marcando uma volta ao cotidiano brasileiro, usando uma linguagem menos empolada e menos rígida. Mas ainda identificamos pelo menos uma novela que tenha como base um texto literário.

Segundo Sérgio Caparelli, após essa fase renovadora, a telenovela experimentou um refluxo e voltou aos moldes do folhetim, revivendo sua fase dos anos 60.

Uma constatação da pesquisadora Renata Pallottini sobre uma diferença básica entre as telenovelas e as minisséries, próximo gênero a ser contemplado, resume com excelência o que se quer dizer:

A minissérie consegue manter-se em limites, digamos, mais aristotélicos. Ali o personagem é o que propõe ser desde o princípio. Suas ações finais são consequência dos comportamentos iniciais; ele é coerente e conforme, como se pede nos melhores compêndios. O espectador não precisa imobilizar-se diante da TV meses a fio; aliás, quase sempre ele tem mais o que fazer.

A minissérie é *européia* – moderada, civilizada, propositada. A telenovela é *latino-americana* – desmesurada, mágico-realista, absurda, apaixonada,

temperamental (com todo preconceito que se queira atribuir a essas classificações, de resto um pouco ligeira). (PALLOTTINI, 1998, p.38).

1.3.3 Minissérie

A partir da década de 80, a Rede Globo começou a exibir minisséries, semelhantes às novelas, mas mais curtas e com custos mais altos. Elas são exibidas depois das 22 horas, e é neste horário que as emissoras investem em novas tecnologias, como por exemplo, o uso da filmagem em película (recurso da linguagem cinematográfica). Vale ressaltar que das minisséries produzidas entre 1984 até janeiro de 2003, trinta e uma foram feitas tendo por base textos literários.

A minissérie é um formato que se reserva em geral para o horário das 22:00 horas e pressupõe um público mais exigente, não cativo da TV, com outras opções de lazer. Em termos de extensão, a minissérie é muito mais compacta, na época dos vinte anos da Globo, costumava ter cerca de vinte e cinco capítulos, atualmente a tendência no Brasil é mais breve, cerca de dez episódios, as estrangeiras são ainda mais curtas. O gênero preferencial das nossas é a adaptação do literário. A produção do sentido se dá de forma mais fechada e coesa: teoricamente, cada episódio deve dar conta de um bloco de sentido conectado com o fio de sentido condutor da minissérie como um todo. (BALOGH, 2004, p. 145).

Jorge Amado, com o qual a Rede Globo mais trabalhou, teve quatro obras adaptadas em formato de minissérie: *Tenda dos Milagres*, produzida em 1985; *Tereza Batista*, em 1990; *Dona Flor e seus dois maridos*, exibida em 1998; *Pastores da Noite*, em 2006. Outros autores que também tiveram suas obras adaptadas para esse formato são: Néelson Rodrigues, com dois trabalhos: *Meu destino é pecar*, que foi a segunda minissérie adaptada pelo canal de televisão, em 1984 e *Engraçadinha*, em 1995; Érico Veríssimo, com *O tempo e o vento* em 1985 e *Incidente em Antares* no ano de 1994; Dias Gomes, com *O Pagador de Promessas* em 1988 e *Decadência*, exibida em 1995. Além desses autores, citamos também: Rubem Fonseca, que teve seu livro *Agosto* adaptado; Rachel de Queiroz, com *Memorial de Maria Moura*; Dinah Silveira de Queiroz, com *A Murallha*, em 2000 e Leticia Wierzchowski, com *A casa das sete mulheres*.

Com exceção do argentino Mempo Giardinelli, que teve a obra *Luna Caliente* transformada em minissérie em dezembro de 1999, e de Eça de Queiroz, autor que será objeto de estudo desse trabalho, que teve duas de suas obras adaptadas: *O primo Basílio*, em 1988 e *Os Maias*, em 2001, as outras vinte e oito produções foram baseadas em autores brasileiros.

De modo geral, segundo levantamento feito pelo pesquisador Hélio Guimarães (1995), o que se nota nas adaptações é a preferência acentuada por romances de narrativa linear, nos moldes das histórias originalmente publicadas em folhetins de jornais do século XIX, modo de veiculação muito semelhante ao da atual ficção seriada da televisão, em que a narrativa é dividida em capítulos e também utiliza métodos de suspensão do fluxo narrativo, produzindo “ganchos” que apelam para a curiosidade do telespectador.

Cada formato de produção da televisão tem características peculiares visando atingir público e sentidos determinados. Isso garante o entendimento e a credibilidade do código. Para a autora Renata Pallottini (1998), a minissérie é uma obra definida, fechada, não há modificações em sua trama que gira sempre em torno de apenas um núcleo.

A minissérie é uma espécie de telenovela curta, totalmente escrita, via de regra, quando começam as gravações. É uma obra fechada, definida em sua história, peripécias e final, no momento em que se vai para a gravação. [...] pareceria, mesmo, que a minissérie nada mais é que uma telenovela pequena. No entanto em sua técnica de escrita, ela se assemelha mais a um filme longo de cinema. Supõe apenas uma trama importante, desenvolvida ao longo dos capítulos. E não a multiplicidade de tramas que caracteriza a telenovela. (PALLOTTINI, 1998, p.28).

Assim a adaptação tem um projeto de execução pronto antes de iniciar a exibição. Não há mudanças durante sua exibição por exigências do público ou dos patrocinadores. Este modo de produção afasta-se do folhetim, e conseqüentemente da telenovela, que poderia ser alterado durante sua publicação e aproxima-se das obras literárias, que podem sofrer influência do público e do mercado, mas, depois de publicadas, não sofrem mais nenhuma alteração.

A minissérie é hoje, para nós, um programa que tem, geralmente, de cinco a vinte capítulos (essa duração é arbitrária, mas não pode aproximar-se da duração padrão de uma novela que tem, em média, 160 capítulos). É um trabalho totalmente fechado, como já foi dito, pronto em sua escrita antes da gravação, que tem continuidade absoluta – a mesma de uma telenovela –, cuja unidade se completa na visão da totalidade dos capítulos e é garantida pelo conjunto do assunto, cujos capítulos possuem a mesma unidade relativa de um capítulo de telenovela.

A minissérie desenvolve uma trama básica, à qual se acrescentam incidentes menores. Se ela for biográfica, gira em torno de uma vida humana; se ela for ficcional, a minissérie procura se conter num conflito básico, numa linha central de ação bem definida, não comportando a diversidade de linhas de ação da telenovela, às vezes só consolidadas depois que ela já está em andamento.

Conquistar a atenção do público no início de uma telenovela é complicado. As novelas passam a fazer parte da vida do espectador, assim, muitas vezes, é difícil romper uma relação e iniciar outra, depende da empatia, da relação que o público estabelece com os personagens (e atores). A novela tenta nos primeiros 20 capítulos manter um forte esquema de tensão e emoção para “conquistar” o telespectador, mas estes índices não conseguem ser mantidos por muito tempo; deve ser mantido o tempo suficiente para aderir ao imaginário do público.

No entanto, na minissérie, não há grandes problemas para sua implantação e decorrente atenção do público das 22h00min, como muitas vezes ocorre com a telenovela. Nas minisséries, o autor comporta-se como quem escreve um longo romance. Deve haver um movimento de ação, pelo menos, para cada capítulo. Assim, em dez, vinte capítulos, condensam-se duzentas, trezentas páginas de um romance, utilizando-se, como é natural, dos recursos dialógicos do drama e da imagem do cinema e da TV. Dessa forma e dessa mescla obterá as seiscentas páginas, mais ou menos, no caso dos vinte capítulos, por exemplo, da telessérie.

Analisando especificamente a adaptação de *Os Maias*, Guimarães (2003) afirma que a obra literária contém os elementos centrais da ficção televisional: narrativas intrincadas de acontecimentos, melodrama, além de apresentar episódios históricos relevantes e reconhecíveis pelo público. Apesar desses elementos, a minissérie teve baixos índices de audiência, fato que, segundo o autor, é decorrência do desrespeito das especificidades do meio televisivo. Segundo ele, em nome de uma adaptação fidedigna, transferiu-se o ritmo do livro para a narrativa, aspectos que

contemplaremos mais adiante. Porém, não podemos validar tal análise, pois trata-se de gêneros, linguagens e suportes muito diferentes, que devem ser entendidos e analisados de acordo com suas especificidades, as comparações devem ser muito relativizadas.

Conclui o autor que as adaptações estabelecem uma zona de conflito entre formas culturais diferentes, voltadas para públicos diferentes, assim as análises ocorrem em um espaço de grande complexidade, pois envolve diversos elementos: co-autoria, fidedignidade, identificação entre público e produto televisivo, atualização de obras, entre outros.

Há muitas abordagens possíveis para relacionarmos literatura e televisão, porém selecionamos alguns elementos que poderiam interessar mais para as análises da minissérie *Os Maias*.

A partir do quadro apresentado acima, acreditamos que a minissérie *Os Maias* configura-se um objeto privilegiado para averiguar o processo de apropriação de um texto literário pela linguagem televisiva. Além disso, podemos perceber também que a transformação do texto da literatura para a linguagem sincrética da TV é uma apropriação da obra literária para aquilo que constitui o discurso televisivo enquanto linguagem e mecanismo sócio-cultural com amplas repercussões no mundo em que vivemos.

2 AUTORIA – REFLEXÕES E ANÁLISE

A discussão sobre autoria desperta muitas questões como, por exemplo, a relação da literatura com as diversas linguagens que não são apenas verbais, como enredos originalmente literários são contados para públicos diferentes, quais são as imposições do meio pelo qual circulam, como se estabelecem ou não os conceitos de originalidade e cópia no caso da transposição de um enredo para outra linguagem, entre outras.

A partir destes questionamentos, perguntamos ainda como são os contadores de histórias contemporâneos? O que há neles que já existia nos contadores da literatura oral? O que mudou com a escrita e depois com as linguagens híbridas? E quem são os diversos autores envolvidos em uma produção que usa a linguagem áudio-visual?

As questões colocadas acima são abrangentes e pretensiosas. Obviamente, não temos a intenção de respondê-las completamente, apenas refletirmos sobre elas, tentando entender como ocorre o fazer literário e a função do autor contemporaneamente.

2.1 Das narrativas orais à linguagem televisiva:

Acreditamos que a maneira de “contar histórias” mudou diante das mudanças de materialidades e de suportes. Como já foi dito no capítulo que trata das relações entre literatura e televisão, quando analisamos algumas características da televisão, percebemos que um meio de comunicação influencia o outro, portanto o ofício do autor também é modificado, sofrendo influências das circunstâncias sociais em que produz.

Para iniciar uma reflexão sobre autoria, é necessário considerar primeiramente o texto “O Narrador”, de Walter Benjamin (1980). Esse texto é relevante para o trabalho por abordar três pontos essenciais: o conceito de literatura que se depreende a partir de um texto literário e qual a função dessa arte na constituição do ser humano; o tratamento dos elementos da narrativa, relacionando-os às mudanças sociais e históricas e como essas mudanças modificam as obras literárias; e ainda o narrador é entendido, não como categoria narrativa, mas visto como um autor, aquele que conta a história de acordo com seu tempo ou, mais especificamente, com sua experiência. Esse terceiro aspecto importa para esta pesquisa, pois, diante de tantas mudanças de referenciais, fica-se sem saber, ao certo, qual o espaço reservado às narrativas e aos autores.

Acredita-se que uma versão televisiva faz aparecer novamente um contador de histórias para várias pessoas ao mesmo tempo; mesmo que isso não seja uma regra, a produção televisiva é feita para ser vista por muitas pessoas concomitantemente. Não

há a presença física do narrador, mas há imagens, músicas e figurinos que contam o enredo. Ismail Xavier (1997), quando aborda a questão da narração no cinema afirma que:

A narração no cinema é sempre resultado da interação entre várias instâncias que se manifestam através de materiais distintos, heterogêneos, simultâneos [...], (palavra, mise-em-scène, olhar da câmera, montagem, música extradiegética). [...] Quem afinal narra um episódio particular, ou mesmo a história toda, quando as imagens parecem emanar de um narrador auto-diegético? (XAVIER, 1997, p.131 e 132).

Assim, mesmo que o autor citado não esteja falando do mesmo veículo, acredita-se que esta abordagem possa ser ampliada para a linguagem sincrética da televisão.

Retomando o texto de Benjamin (1980), há a descrição do narrador da narrativa oral como alguém que conta suas experiências temporais e espaciais – os chamados camponês sedentário e mercador viajante – para um público que pode trocar experiências.

A experiência que anda de boca em boca é a fonte onde beberam todos os narradores. E, entre os que escreveram histórias, os grandes são aqueles cuja escrita menos se distingue do discurso dos inúmeros narradores anônimos. Entre estes últimos, aliás, há dois grupos que certamente se cruzam de maneiras diversas. Só para quem faz idéia de ambos é que a figura do narrador adquire plena materialidade. Quando alguém faz uma viagem, então tem alguma coisa para contar, diz a voz do povo e imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas não é com menos prazer que se ouve aquele que, vivendo honestamente do seu trabalho, ficou em casa e conhece as histórias e tradições de sua terra. Se se quer presentificar os dois grupos em seu representantes arcaicos, então um está encarnado no lavrador sedentário e o outro no marinheiro mercante. (BENJAMIN, 1980, p. 58).

As experiências passadas de boca em boca não ocorrem quando assistimos à televisão, porém há uma narração para vários espectadores ao mesmo tempo; não há

uma leitura solitária própria do romance, forma de narrar que, segundo Benjamin, sucede à narrativa oral.

Além disso, é importante assinalar uma analogia entre as *experiências passadas de boca em boca* e a tradição criada pela televisão. A linguagem televisiva cria uma tradição também passada de novela em novela, de minissérie em minissérie. O telespectador identifica a maneira de contar o enredo de acordo com o programa. As novelas exibidas às 6h:00min, por exemplo, criaram uma tradição para o horário, o público já está acostumado com aquela maneira de se contar um enredo. Assim como já havia fórmulas para que enredos orais pudessem ser passados *de boca em boca*, as novelas também criaram uma tradição para que o público se identificasse com elas.

Além de Walter Benjamin, alguns autores contemporâneos discutem questões relacionadas às formas de contar de um enredo.

Sobre as formas de narrar, Ítalo Calvino(1993) pondera que:

A narrativa continuou impregnada desse caráter de espetáculo coletivo vários séculos após o desaparecimento dos contadores de histórias populares [...] Podemos adiantar que esse caráter perdeu-se apenas numa época relativamente recente, e talvez ainda seja muito cedo para dizer se se trata de um desaparecimento definitivo ou de um eclipse temporário. (CALVINO, 1993, p.138).

O *espetáculo coletivo dos contadores de histórias populares*, citado por Ítalo Calvino, pode também ser retomado pelas adaptações a meios de produção e transmissão áudio-visuais. Acreditamos que esse espetáculo coletivo passou apenas por um eclipse temporário, ele volta quando contamos um enredo simultaneamente para várias pessoas, no caso de alguns programas, para milhões de telespectadores, ou quando criamos uma tradição dos meios áudio-visuais

Para Silviano Santiago (1989), o narrador/autor na modernidade passa a ser aquele que relata informações e vivências, no lugar de trocar reciprocamente experiências. Suas histórias resultam de conhecimento observado e apontam para a existência de novas alternativas de articulação de experiências acumuladas pelo olhar de quem observa externamente os acontecimentos.

(O narrador) tem uma sabedoria que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva de sua existência [...] Nesse sentido, ele é puro ficcionista. (SANTIAGO, 1989, p.39).

Esse narrador/autor, que não se preocupa em narrar experiências, pode ser visto como o narrador da informação. Para Benjamin (1980), essa maneira de narrar é sucessora à da narrativa oral. Não há intenção em transmitir experiências, mas sim em que essas experiências sejam plausíveis, críveis.

De um só golpe isso torna claro que o que mais atrai a audiência, agora, já não é a notícia que vem de longe, mas a informação que oferece um ponto de apoio para o que é mais próximo. A notícia que vinha da distância – fosse ela a distância espacial de coisas estranhas ou a temporal da tradição – dispunha de uma autoridade que lhe conferia validade, mesmo no caso onde não era submetida a controle. A informação, porém, coloca a exigência de pronta verificabilidade. (BENJAMIN, 1980, p. 61).

Em uma versão televisiva, ocorre essa narrativa à medida que se tem a intenção de deixá-la verossímil, usando tanto a experiência que os telespectadores têm da linguagem televisiva, quanto da sua vivência. A referência para o telespectador não precisa necessariamente vir da sua própria experiência, ela é conseguida através das informações e imagens veiculadas pela televisão. Por exemplo, a cena em que o personagem Carlos da Maia descreve a mulher perfeita para ele e, em seguida, surge Maria Eduarda descendo de um trem, com a música trágica ao fundo é entendida imediatamente pelo telespectador, que percebe que a moça descrita será aquela que apareceu imediatamente e que aquela música indicia algo trágico.

Acreditamos que as adaptações acabam por fundir esses “tipos de narradores/autores”. Eles reproduzem um enredo já contado com uma outra linguagem para muitos espectadores seguindo uma “tradição” já criada pelo meio de comunicação televisivo. Trata-se de uma “nova maneira de contar histórias”.

2.2 O autor contemporâneo:

Com a intenção de contextualizar e problematizar a questão da autoria nas obras literárias e nas adaptações, contemplaremos a seguir a opinião de alguns autores que relacionam a questão autoral com outras realizações artísticas, que não seja apenas a literária. Não há a intenção de citar todos os autores que discutiram tal questão, apenas retomar análises que “relativizam” a função do autor e nos ajudem mais adiante a analisar algumas cenas da minissérie em questão.

Roger Chartier (1994) trata da questão autoral nas produções literárias, ao discutir quem são os responsáveis pela obra:

[...] Compreender as razões e os efeitos dessas materialidades (por exemplo, em relação ao livro impresso o formato: as disposições da paginação, o modo de dividir o texto, as convenções que regem a sua apresentação tipográfica, etc.) remete necessariamente ao controle que editores ou autores exercem sobre essas formas encarregadas de exprimir uma intenção, de governar a recepção, de reprimir a interpretação.

Apesar de suas grandes diferenças e até mesmo de suas divergências, todas essas abordagens têm como ponto comum rearticular o texto ao seu autor, a obra às vontades ou às posições de seu produtor. [...] O autor, tal como ele faz a sua reaparição na história e na teoria literária, é ao mesmo tempo, dependente e reprimido. Dependente: ele não é o mestre do sentido, e suas intenções expressas na produção do texto não se impõem necessariamente nem para aqueles que fazem desse texto um livro (livreiros-editores ou operários da impressão), nem para aqueles que dele se apropriam para a leitura. Reprimido: ele se submete às múltiplas determinações que organizam o espaço social da produção literária, ou que, mais comumente, delimitam as categorias e as experiências que são as próprias matrizes da escrita. (CHARTIER, 1994, p.36).

Os autores eram então “norteados” pelo mercado e pelos editores. Muitas vezes, nas capas, os nome dos editores recebiam um destaque maior do que dos autores. Além disso, Chartier chama o autor de “reprimido” pelo espaço social. Pode-se dizer que, mesmo no momento analisado por Chartier, nem a produção nem a recepção eram responsabilidade apenas de um autor.

Não apenas as adaptações televisivas têm “autorias coletivas”. Quando a linguagem sincrética da televisão é usada, esse procedimento é mais evidente, pois os

elementos responsáveis pela produção e divulgação da versão são vários e percebidos separadamente: música, figurino, texto adaptado, patrocinadores, entre outros; porém, o texto literário também tem critérios incertos para definir a função do autor.

Tânia Pellegrini (1999), quando analisa o ofício do autor contemporaneamente, afirma que muitas vezes o autor é “obrigado” a render-se ao gosto de um leitor “apressado” e influenciado pelos meios áudio-visuais.

[...] Para se relacionar melhor com os virtuais leitores, roubando-lhes algumas horas de televisão e inclusive tentando competir com seu código estético, marcadamente realista, o escritor tem muitas vezes optado pelo gosto padrão [...]. (PELLEGRINI, 1999, p.172).

Como já foi dito anteriormente, um meio de comunicação modifica o outro. A linguagem literária é influenciada pelas linguagens sincréticas. O autor também considera esse dado quando escreve. Muitas vezes, ele pode reproduzir um discurso e uma linguagem para que “agrade” ao público. Enquanto os roteiristas (pensando agora apenas naqueles que adaptam o texto literário, desconsiderando os responsáveis pela música, figurino, fotografia e locações) escrevem para um público que quer conhecer um enredo literário, mas já está habituado com um código sincrético.

Antoine de Compagnon (1999), ao tratar do lugar do autor nos estudos literários, afirma que a grande discussão está em dois pontos controvertidos, mas não excludentes: “deve-se procurar no texto o que o autor quis dizer” e/ou “deve-se procurar no texto o que ele diz, independentemente das intenções do seu autor”. Acredita-se que nas adaptações tanto o que o autor diz quanto o que ele quer dizer esteja relacionado à linguagem sincrética e ao código televisivo.

O autor deve colocar aquilo que seja pertinente para aquele veículo e ainda atinja os espectadores do horário em que a adaptação é exibida. Essa discussão contribui para que não se entenda o autor como original e único, com uma intenção pré-determinada e “iluminada”. O que o autor diz e o que ele quer dizer pode ser definido pelas circunstâncias que rodeiam a realização artística. No caso das adaptações televisivas, a autoria deve atender às demandas do veículo televisivo e do formato, minissérie, telenovela, seriado, para conseguir audiência.

2.3 Quem conta a história?

A comparação entre uma obra literária e sua versão televisiva nos faz refletir sobre vários elementos da narrativa, mas, como já foi dito, a questão autoral nos interessa mais de perto. Acreditamos que, ao nos debruçarmos sobre esse assunto, estaremos também questionando a função da literatura. Por que atribuímos significados a este ou àquele texto a partir de quem o escreveu? Em que data? Em que circunstância? O estatuto e o valor que lhe são reconhecidos dependem das respostas às essas perguntas.

A discussão sobre quem conta a história desperta ainda muitas questões como, por exemplo: Qual a relação da literatura com as diversas linguagens? Como enredos literários são contados para públicos diferentes dos originais? Como se estabelece ou não os conceitos de originalidade e cópia, entre outros?

2.3.1 A “função-autor”, de Michel Foucault

Em “O que é um autor?”, conferência dedicada exclusivamente a esse tema, Foucault (1992) argumenta que é a noção de autoria que permite delimitar os contornos de uma obra, a partir de uma atribuição de uma *unidade primeira sólida e fundamental, que é aquela entre o autor e a obra*. Enquanto operador discursivo,

[o nome do autor] garante uma função classificatória; um tal nome permite o reagrupamento de um certo número de textos, sua delimitação, a exclusão de uns e a oposição de outros; [...] o estabelecimento entre eles de uma relação de homogeneidade ou de filiação, ou de autenticação de uns pelos outros, ou de explicação recíproca, ou de utilização concomitante. (FOUCAULT, 1992, p. 44 e 45).

Podemos dizer que a adaptação de uma obra literária explora muito as relações expostas acima, pois a noção de “fidelidade” ao texto original é uma das estratégias da emissora para garantir ao público a qualidade do produto cultural. Assim, as relações de homogeneidade, de filiação e autenticação mencionadas por Foucault (1992) aparecem de maneira exemplar quando examinamos de perto as adaptações literárias. As chamadas de divulgação, por exemplo, usam o nome do autor do texto original: “*Os Maias*, de Eça de Queiroz”, porém, além disso, coloca-se também o nome do

diretor e da adaptadora. Com isso, a emissora contempla o público que valoriza o cânone literário e o público televisivo, que conhece o diretor e a adaptadora de outras produções.

Dessa forma, a noção de autoria, ou “função-autor”, seria característica de “um modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior da sociedade” (Foucault, 1992, p.46). Alguns discursos seriam, em determinados contextos históricos, mais propensos à utilização da função-autor do que outros.

Os discursos literários já não podem ser dotados da função-autor: a todo texto de poesia e ficção se perguntará de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias, ou a partir de qual projeto. Os significados que lhe são atribuídos, o estatuto ou valor que lhe são reconhecidos dependem da maneira pela qual se responde a estas perguntas. (Foucault, 1992, p.46).

É importante frisar que Foucault fala do autor enquanto função, operador discursivo, não como individualidade real, sujeito existente no mundo. Ainda sobre a citação acima, os significados são *atribuídos*, o estatuto ou valor são *reconhecidos*, não se tratando, portanto, nem de uma descoberta e de um resgate de qualidade intrínsecas do texto. O que podemos entender é que não se trata de um acaso quando o nome do autor – “relação de homogeneidade, filiação ou autenticação” – ocorrem sobre as noções de fidelidade, colocada acima. A função-autor aponta, ao mesmo tempo, para a ausência de uma essência latente “nos textos”, e para a procura tradicional dessa mesma essência, como característica do literário. Portanto, da mesma forma pela qual vê na leitura uma busca do resgate de um sentido do texto original, a tradição reserva para a adaptação, fiel à tarefa de satisfazer os mesmos critérios de filiação que definiriam, já na leitura, a essência da obra do autor.

A partir disso, percebemos que tanto a crítica jornalística quanto a própria Rede Globo são fiéis a determinadas tradições, e não a um original fixo e imutável, delimitável em sua essência. Nossas análises vão apontar para este dado.

2.3.2 Autoria homônima-anônima, sinônima e heterogênea

A categoria da “função-autor”, de Michel Foucault, permanece atual no campo da teoria literária e tem sido discutida por estudiosos do cinema, onde a concepção de autoria tem estatuto diferente.

Para analisar uma versão televisiva, tem-se que abordá-la com uma metodologia capaz de articular vários aspectos dessa realização artística, buscando interação entre os elementos da linguagem televisiva, para isso, selecionamos o texto “O Autor”, de João Adolfo Hansen (1992). Tal abordagem, baseada na “função-autor” de Foucault, dá a esta pesquisa ferramentas mais “práticas” para serem aplicadas ao campo televisivo e a possibilidade de relacioná-la às análises da relação entre literatura e televisão feitas ao longo deste trabalho.

A partir do texto de Hansen, podemos inferir, de maneira bastante simplificada, três categorias de autores: o autor homônimo-anônimo, que administra um gênero clássico (tragédia ou comédia) e não se mostra presente no texto; o autor sinônimo, aquele que se identifica com o que escreve e imprime uma marca autoral e o autor heterogêneo, que reproduz marcas culturais e elabora um discurso que já é propriedade de um código.

2.3.2.1 O autor homônimo-anônimo:

[...] *auctor* é o que, tendo a posse de uma técnica (*ars*), exercita sua arte como *artifex*, segundo regras precisas e específicas de articulação (*artificialis*). Como *artificiosus*, perito, conforme um *artificium*, ou princípio, é também um *gnarus*, que não ignora a *auctoritas* e por isso narra, produzindo artefatos que dão autoridade e servem de exemplos para outros. (HANSEN, 1992, p.18).

A apropriação de um enredo “conhecido”, formular, com elementos pré-determinados pelo gênero romance, pode ser comprovada quando temos, na narrativa literária, a história dos encontros e desencontros (o amor de Pedro da Maia e Maria Monforte), das mazelas (abandono de Pedro da Maia por Maria Monforte, suicídio), dos amores proibidos (relação incestuosa entre Carlos da Maia e Maria Eduarda, sua irmã), da peripécia (revelação do amor incestuoso) e da catástrofe (separação definitiva dos amantes e morte do avô). No entanto, na versão televisiva, temos esses mesmos elementos considerados e acrescidos das especificidades da linguagem televisiva.

Quando tais elementos folhetinescos e formularios são “administrados”, ou seja, retomados e adaptados à linguagem áudio-visual, revela-se a presença da autoria homônima-anônima. Este “tipo de autor” atende tanto ao público que espera ver reproduzido um enredo conhecido e originalmente literário quanto ao espectador acostumado à linguagem da TV, que, por sua vez, também considera o enredo folhetinesco. Fundem-se, então, duas tradições diferentes, que usam duas linguagens também diversas para se comunicarem: a verbal e a televisiva, que também já criou, como já foi dito anteriormente, ao longo de sua história “fórmulas” e “tradições”.

Um exemplo disso pode ser a cena inicial da minissérie que será adiante detalhadamente analisada a partir da categoria *tempo*: a obra literária inicia-se com Afonso da Maia e Villaça chegando ao casarão; a minissérie inicia-se com Carlos da Maia chegando ao mesmo *Ramalhete* depois de toda a tragédia e lembrando das reuniões e conversas que ali ocorriam. Tanto na obra original, quanto na versão adaptada, esse início serve para que o público identifique que a história que adiante será contada não é feliz e será cheia de peripécias.

A casa que os Maias vieram habitar em Lisboa, no outono de 1875, era conhecida na vizinhança da rua de S. Francisco de Paula, e em todo bairro das Janelas Verdes pela casa do *Ramalhete* ou simplesmente o *Ramalhete*. Apesar deste fresco nome de vivenda campestre, o *Ramalhete*, sombrio casarão de paredes severas, com um renque de estreitas varandas de ferro no primeiro andar, e por cima uma tímida fila de janelinhas abrigadas às beira do telhado, tinha o aspecto tristonho de residência eclesiástica.[...]

Longos anos o *Ramalhete* permanecera desabitado, com teias de aranha pelas grades dos postigos térreos, e cobrindo-se de tons de ruína. (QUEIROZ, 2001, p. 9).

O trecho acima, contado por um narrador onisciente, é o início do livro de Eça de Queiroz. A minissérie também se inicia com uma voz *em off*, usando o mesmo discurso de Eça para descrever o casarão, porém, há, ao mesmo tempo, as imagens de Carlos da Maia e seu amigo João da Ega entrando em um lugar sombrio. As cenas televisivas mostram uma gradação: de fora da casa para dentro dela. Há o ruído do portão se abrindo, a passagem pelo jardim, a entrada nas salas, a visualização de ambientes menores até se chegar ao quadro no qual se vê Pedro da Maia retratado.

Essa gradação pode ser interpretada pelos espectadores de inúmeras maneiras: citamos algumas que nos parecem mais pertinentes para o estudo do autor homônimo-anônimo: de fora do livro para dentro dele; da sociedade, da vida pública para a família ou para a vida privada; do superficial para o mais profundo; do claro para o escuro.

Essa descrição serve para nos mostrar como a administração do gênero romance feita por Eça de Queiroz, no século XIX, pode ser retomada pela linguagem televisiva no século XXI. Tanto o romance quanto a minissérie usam dos conhecimentos que os espectadores têm de um enredo romanceado e das especificidades da televisão para criarem um efeito.

Estes recursos levam o espectador a perceber indícios de que há uma história trágica a ser contada. Portanto, o livro e a adaptação usam uma descrição e o efeito do “flashback” para mostrar ao telespectador que um enredo cheio de peripécias irá ocorrer.

É importante afirmar ainda que o texto literário é formular ao descrever o ambiente lúgubre e decadente antes de contar a história; a minissérie também usa essa fórmula quando reproduz o texto de Eça e mostra ainda o personagem principal, com características físicas que o público já identifica como de um protagonista, com um aspecto decepcionado, chegando a um ambiente decadente.

A autoria homônima-sinônima aparece de duas maneiras nessa primeira cena: tanto na recuperação do enredo “formular” do livro original, quanto no uso dos recursos televisivos, que também já fazem parte de uma linguagem.

Sobre esses recursos televisivos, é importante retomarmos um artifício utilizado na minissérie. Percebemos que o retrato de Pedro da Maia, citado anteriormente, está debaixo de um tecido rendado: algumas partes são vistas mais nitidamente, outras são mais obscuras. Há um “entrever” muito significativo. É como se aquela imagem ao mesmo tempo escondesse e revelasse todo o passado.

Citamos um outro momento da minissérie que também usa do mesmo artifício do tecido rendado para ao mesmo tempo mostrar e ocultar uma realidade. Quando Maria Monforte, depois de anos, aparece para Carlos da Maia. Ela chega à casa de Maria Eduarda, onde estão sua neta e Carlos, com um ar doente, com um enorme chapéu de onde sai um lenço escuro e rendado que não deixa ver nitidamente sua feição. Carlos parece conhecer aquela mulher, ela também vê no filho um ar familiar, mas ambos não têm certeza do que sentem e percebem. Mais uma vez, a minissérie usa

de artifício já conhecido para mostrar uma verdade que, apesar dos personagens não saberem, o espectador já sabe. O lenço apenas confirma as suspeitas.

É importante salientar que esta volta de Maria Monforte só ocorre na minissérie. Na obra literária, os personagens têm notícias dela, ouviram comentários sobre seu triste destino, mas ela não volta, o responsável pelas “más notícias” é Alencar, amigo da família. No entanto, na minissérie, ela reaparece sob um tecido rendado, ao mesmo tempo ocultando e revelando um passado. Portanto, usa-se o conhecimento que os telespectadores têm de um recurso já usado anteriormente pelo diretor para conseguir um determinado efeito. A inserção dessa cena pode ser entendida como uma “exigência” do meio áudio-visual, mas, por outro lado, é pertinente à obra literária.

2.3.2.2 O autor-sinônimo

No dispositivo romântico-positivista do *autor* como presença divina nas obras, o *autor* é a presença do *artista* na obra. Que se anula como produto, substituído pela aura da criação como fetichismo da mercadoria. (HANSEN, 1992, p.19).

Quando a adaptação reproduz os traços irônicos, críticos e sombrios, como foi citado anteriormente, da obra de Eça, ela está priorizando a autoria sinônima, aquela que tem uma marca autoral. Este efeito tanto pode ser conseguido através da descrição literal de diálogos e situações, quanto, como é o caso que adiante se mostrará, em que se insere na minissérie uma cena que não existe na obra literária, mas esta continua com as mesmas características do escritor português.

Segundo Carlos Felipe Moisés (2000), Eça de Queiróz tem um estilo requintado de quem conta mantendo distância, um olhar detalhista com o objetivo de mostrar uma classe social, ou melhor, a decadência aristocrática. Segundo este autor, em Eça, tanto o enredo quanto a narração (maneira de narrar), mostram a degradação de sonhos e desejos.

Este estilo queiroseano de narrar é retomado pela minissérie. A ironia, a crítica e a sutileza, marcas que imprimem um tom original do autor são mostradas também na adaptação. Na obra literária, Pedro da Maia vê Maria Monforte pela primeira vez na

rua, passeando de charrete, depois se aproxima dela em um teatro, durante a exibição de uma ópera.

Mas um dia os excessos e crises findaram. Pedro da Maia amava! Era um amor à Romeu, vindo de repente de uma troca de olhares fatal e deslumbradora, uma dessas paixões que assaltam a existência, e assolam como um furacão, arrancando a vontade, a razão, os respeitos humanos e empurrando-os de roldão aos abismos.

Numa tarde, estando no Marrare, vira para defronte, à porta de Mme Levailant, uma caleche azul onde vinha um velho de chapéu branco, e uma senhora loura, embrulhada em um xale de casimira.(QUEIROZ, 2001, p.19).

Na versão televisiva, Pedro da Maia conhece a amada em uma tourada. Essa cena, além de mostrar o toureiro matando o touro, fato bastante significativo para anunciar uma tragédia, há a descrição da diferença de comportamento entre os dois personagens e, no final, o olhar “preocupado” do avô. Além disso, através dessa cena presente apenas na minissérie, tem-se a descrição também da decadência aristocrática: o comportamento de personagens tipo como a madrinha de Pedro da Maia que tece comentários desagradáveis e preconceituosos e os olhares curiosos sobre os Monfortes, por não pertencerem à aristocracia.

Para mostrar como as características mais sinônimas de Eça são recuperadas na versão televisiva, citamos a fala da madrinha de Pedro da Maia na tourada. A ironia, a crítica, hipocrisia são também colocadas em um diálogo presente somente na minissérie.

[Os personagens estão chegando à tourada]

Madrinha: - Pedro!!! Até que enfim saíste de casa, louvado seja Deus. Há mais de dois anos que não te vejo. Dá um beijo em tua madrinha, escusa de ter vergonha que eu te vi nascer. Ele não está bonito?! Quem te viu no funeral de tua falecida mãe, pensou que também querias morrer.

Pedro: - Com licença. (Pedro sai rapidamente para tentar ver Maria Monforte e volta decepcionado)

Afonso: - Estás bem?

Pedro: - Estou.

Madrinha: - Estou a dizer a seu pai que pensei que tivesse entrado para um convento, o que seria um grande prejuízo para as meninas casadoiras.

[...]

Afonso para D. Diogo (amigo da família): - Quem é aquela gente? (Referindo-se a Maria Monforte e seu pai que voltam para onde estavam anteriormente sentados).

D. Diogo: - Conheci-os nas Termas dos Pirineus, são brasileiros.

Madrinha: - A filha pode ser que seja, o pai nasceu nos Açores. Ele fugiu de lá às pressas porque matou um homem a facadas.

D. Diogo: - É o que dizem.

Madrinha: - Isso é o que foi D. Diogo. (Olhando com desdém a família).

(Os Maias. Minissérie de Maria Adelaide Amaral, João Emanuel Carneiro e Vicent Villari, inspirada na obra de Eça de Queiroz. Rio de Janeiro: DVD produzido pela Som Livre e pela Globo Vídeo, 2004).

O tom solene e superior é próprio, como já foi dito, ao estilo de Eça de Queiroz. Portanto, mesmo quando a minissérie cria uma cena nova, ela tenta retomar as características mais sinônimas de Eça.

Outro traço importante da cena da tourada colocada acima, é que, além de seu aspecto folhetinesco, surge, no final, a sombrinha vermelha de Maria Monforte. Tal sombrinha está presente no livro apenas na cena em que, depois de algum tempo de relacionamento, Afonso da Maia vê os dois enamorados passearem em Sintra em uma charrete. Afonso vê aquela sombrinha escarlata e tem um presságio, uma sensação negativa de que algo não dará certo.

Daí a dias, Afonso da Maia viu enfim Maria Monforte. Tinha jantado na quinta do Serqueira ao pé de Queluz, e tomavam ambos o seu café no mirante, quando entrou pelo caminho estreito que seguia o muro a caleche azul com os cavalos cobertos de redes. Maria, abrigada sob uma sombrinha escarlata, trazia um vestido cor-de-rosa cuja roda, toda de folhos quase cobria os joelhos de Pedro sentado ao seu lado; as fitas de seu chapéu, apertadas num grande laço que lhe enchia o peito, eram também cor-de-rosa; e a sua face, grave e pura como um mármore grego, aparecia realmente adorável, iluminada pelos olhos de um azul sombrio, entre aqueles tons rosados. No assento defronte, quase todo tomado por cartões de modistas, encolhia-se o Monforte, de grande chapéu panamá, calça de ganga, o

mantelete da filha no braço, o guarda-sol entre os joelhos. Iam calados, não viram o mirante; e, no caminho verde e fresco, a caleche passou com balanços lentos, sob os ramos que roçavam a sombrinha de Maria. O Sequeira ficara com a chávena de café junto aos lábios, de olho esgazeado, murmurando:

_Caramba! É bonita!

Afonso não respondeu: olhava cabisbaixo aquela sombrinha escarlate que, agora, se inclinava sobre Pedro, quase o escondia, parecia envolvê-lo todo – como uma larga mancha de sangue alastrando a caleche sob o verde triste das ramas. (QUEIROZ, 2001, p.24).

Os presságios, tão presentes em todas as obras de Eça de Queiroz, são também colocados na versão televisiva. Mesmo nas cenas que não existem na obra original, que foram criadas apenas para a minissérie, colocam-se os traços marcantes de Eça de Queiroz. Nesse caso, temos dois exemplos em que a versão retoma as características de Eça e usa a autoria-sinônima: o estilo requintado e o presságio através da sobrinha vermelha que só Afonso parece ver.

Outro ponto revelador da tentativa de recuperar peculiaridades de Eça de Queiroz, além de resultar em núcleos de humor, foi o acréscimo de episódios das obras *A Relíquia* e *A Capital*. Tais obras, juntamente com *Os Maias* e outras produções, fazem parte de um projeto maior de Eça de Queiroz, já citado anteriormente e que ainda será analisado no próximo capítulo, chamado *Cenas Portuguesas* ou *Cenas da Vida Portuguesa*.

A adaptadora, Maria Adelaide Amaral, inseriu os personagens, os cenários e os temas dessas duas obras para que, primeiramente, a minissérie tivesse traços humorísticos e ficasse mais adequada ao público televisivo. Mas, além disso, há, como veremos adiante, um resgate do projeto *Cenas Portuguesas*. Os personagens e ambientes tipificados dos dois romances parecem encaixar-se perfeitamente na trama de *Os Maias*. Raposo, tia Patrocínio, Artur Corvelo, personagens de *A Relíquia* e *A Capital*, adaptam-se facilmente à trama principal. Mais uma vez, percebe-se o autor-sinônimo na versão televisiva.

2.3.2.3 O autor-heterogêneo

Anulada a presença do autor, destruída a representação, também se torna impertinente “decifrar” qualquer texto. Historicamente, lembra Barthes, o reino do autor foi também o do crítico intérprete. Na escritura, contudo, a crítica tem muito a “desembaraçar”, mantida a metáfora do texto como tecido, mas nada para interpretar: como uma rede, a escritura pode ser seguida em todos os seus fios, urdiduras e tramas, mas não tem origem, e seu sentido compara aos buracos das malhas, diferencial, posicional, e vazio da infinitude de código. (HANSEN, 1992, p.32).

Esse autor aparece quando a adaptação usa as informações e conhecimentos que o telespectador tem das especificidades do código e do discurso televisivo da época para causar um determinado efeito. Assim ele reproduz uma visão de mundo conhecida e aceita pelos telespectadores: as músicas que causam expectativa ou decepção, figurinos discretos ou extravagantes são usados de acordo com a ocasião, focalizações que imprimem um ritmo mais acelerado ou mais lento à narrativa e o tempo dispensado para episódios que interessam mais ao público da televisão.

Como exemplo desse autor, há uma passagem do livro que foi muito explorada pela minissérie: Logo depois de se conhecerem, Pedro e Maria Monforte viajam para Sintra. Na obra literária, este episódio é citado da seguinte maneira: “No verão, Pedro partiu para Sintra; Afonso soube que os Monfortes tinham lá alugado uma casa [...]” (QUEIROZ, 2001, p.24).

A obra literária dispensa ao fato apenas duas linhas, enquanto a minissérie explora tal viagem através de várias cenas. Em Sintra, os jovens aproximam-se mais, passeiam por ruínas, divertem-se e depois namoram ardentemente, inclusive sob o olhar de aprovação do pai de Maria, apesar desse comportamento da moça não ser adequado para os padrões da época.

O livro faz apenas uma citação, porém a adaptação aproveita esse momento para deixar claro para os telespectadores que os Monfortes não compartilham dos mesmos valores dos Maias. Tais cenas serão adiante ainda mais analisadas.

Acreditamos que a minissérie, ao dispensar maior atenção ao fato do que o livro, esteja usando os conhecimentos que o telespectador tem do código televisivo

para mostrar uma informação importante para o entendimento do enredo. Além disso, esse “timing” maior para o namoro não convencional ajuda o telespectador, “contaminado” pelos valores atuais, a entender a diferença de comportamento entre Pedro da Maia e Maria Monforte.

A adaptação usa os conhecimentos que os telespectadores têm da televisão e os padrões de comportamento aceitos e valorizados por este público para mostrar que o envolvimento do casal era incompatível com o aceito pela sociedade da época.

Portanto, o autor heterogêneo mostra-se presente quando reproduz o discurso cultural da época usando os conhecimentos que os telespectadores têm da linguagem da televisão e dos padrões de comportamento.

O estudo das três autorias, como foi proposto acima, é exemplar para mostrar como a adaptação dialoga com a obra original e com os diferentes contextos nos quais as duas produções culturais foram realizadas. Os “três autores” se fundem e se completam evidenciando que a noção de autoria, baseada apenas no autor e na obra, deve ser relativizada. Além disso, como já dissemos anteriormente, o estudo dessa função é fundamental para o entendimento do processo de adaptação.

Há inúmeros outros exemplos que poderiam ter sido usados para mostrar a fusão dos “três tipos de autores”, mas, devido ao tamanho do corpus, priorizamos cenas que poderão ainda ser usadas para as análises do próximo capítulo – *Cenas da Vida Portuguesa*.

2.4 Nossos autores

Com a intenção de mostrar a complexidade das discussões sobre autoria em adaptações literárias para meios ligados à cultura popular e cultura de massa contemporânea, citamos um caso relatado por Marlyse Meyer (1996). A pesquisadora traça a genealogia de um folheto de cordel do poeta paraibano Caetano Cosme da Silva sobre a história de *A escrava Isaura* e descobre que o poema não foi inspirado nem no romance de Bernardo Guimarães, de 1875, nem na novela adaptada desse romance por Gilberto Braga para a televisão em 1976, mas em um drama de circo, este sim inspirado pela telenovela.

A pesquisa mostra a existência de uma rede de autores e produtores culturais – Bernardo Guimarães, Gilberto Braga, o não nomeado adaptador para o circo e o poeta

Caetano Cosme da Silva – envolvidos em torno de um único cordel, desfazendo assim as noções tradicionais de autoria, cultura erudita e cultura popular, cópia e original.

2.4.1 Os autores e a versão televisiva

Tratando da adaptação de *Os Maias*, que teve também episódios dos romances *A Relíquia* e *A Capital*, podemos dizer que esta versão televisiva não remete apenas a Eça de Queiroz, refere-se também a Maria Adelaide Amaral, que fez o roteiro adaptado para o vídeo, a Luiz Fernando Carvalho, que a dirigiu e a dezenas de autores e outros profissionais, como músicos, figurinistas, diretores de fotografia, maquiadores, produtores.

É interessante verificarmos como a linguagem televisiva exige o envolvimento de muitos profissionais e ainda faz surgir, a partir deles, outras realizações artísticas. Podemos citar como exemplo a trilha sonora, feita especificamente para a minissérie pelo maestro John Neschling. Estas músicas foram compiladas em um novo produto e, de alguma forma, criaram vida própria. Um outro caso exemplar é o fato de o DVD, feito a partir da versão televisiva, ter desconsiderado as cenas que mostram a adaptação do romance *A Relíquia*, para, posteriormente, ser lançado um DVD apenas com a adaptação desta obra. Os responsáveis pela adaptação de *A Relíquia* para a televisão foram os assistentes de Maria Adelaide Amaral, João Emanuel Carneiro e Vicent Villari; portanto, novamente, temos o surgimento de um novo produto com outros autores.

A partir desse breve esclarecimento, apontaremos algumas características dos principais autores envolvidos no processo de adaptação das obras literárias, *A Capital* (1876-1878), *A Relíquia* (1887) e *Os Maias* (1888). É importante esclarecer que não temos a intenção de explorar toda a fortuna crítica dos autores, mas apenas colocar dados e análises que posteriormente serão considerados nos estudos sobre o projeto de Eça de Queiroz, *Cenas da Vida Portuguesa*, e das autorias homônima, sinônima e heterônima, questões que nos interessam mais de perto.

A ordem a que os autores estão submetidos não mostra uma hierarquia, apenas uma ordem cronológica, porque, como já foi dito, na adaptação, eles se misturam e se fundem.

É importante dizer ainda que uma adaptação literária não deve ser avaliada a partir de critérios literários, mas pelo que, de fato, é: um programa de televisão que faz

referência a um texto literário. Assim a seleção de autores e roteiristas é feita de maneira a servir aos interesses da emissora naquele momento. Sabemos que a biografia de autores não interessa para muitos estudos literários, mas em nosso caso, por se tratar de um *corpus* que deve atender às expectativas e especificidades de um veículo como a televisão, achamos importante colocar alguns traços biográficos dos autores envolvidos na adaptação.

2.4.2 Eça de Queiroz, Maria Adelaide Amaral e Luiz Fernando Carvalho

Esses três autores foram considerados os principais responsáveis pela adaptação: Eça de Queiroz é o autor responsável pela linguagem literária, Maria Adelaide Amaral é a responsável pelo roteiro, pela linguagem verbal adaptada à televisão, e Luiz Fernando Carvalho é o diretor, responsável pela linguagem sincrética.

Mais uma vez afirmamos que não entendemos que os dados biográficos dos autores sejam relevantes para as análises literárias, porém, para entendermos o projeto de Eça, *Cenas da Vida Portuguesa*, e discutirmos a questão da autoria em uma adaptação literária para televisão, foi necessário mapearmos o percurso dos autores envolvidos.

Eça de Queiroz nasceu em Póvoa do Varzim, Portugal, em 25 de novembro de 1845. Era filho de um magistrado, mas sempre viveu longe do lar paterno por ter nascido antes do casamento legal dos pais. Estudou Direito na Universidade de Coimbra, onde se ligou ao grupo renovador chamado “Escola de Coimbra”, responsável pela introdução do Realismo em Portugal. Eça, porém, não participou diretamente da “Questão Coimbrã”, em 1865, nome pelo qual ficou conhecida a polêmica entre os jovens defensores das novas idéias literárias, artísticas e filosóficas e os românticos.

Depois de formado na Universidade, dedicou-se mais ao jornalismo do que ao direito. Além disso, sob influência de Antero de Quental, seu companheiro de geração, começa a estudar Proudhon. Nesta época, também faz uma viagem ao Oriente onde assiste à inauguração do Canal de Suez. As impressões dessa viagem deixaram várias influências em sua produção literária posterior. Em 1871, participou das “Conferências Democráticas do Cassino Lisbonense”, outra etapa da campanha que implantou em Portugal as novas perspectivas culturais do Realismo. Goiamérico Felício Carneiro dos Santos (1998) tenta contextualizar a obra de Eça nesse período:

Por quais molas era impulsionado o romancista Eça de Queirós? Ventos novos sopravam da Europa instilando vida nova em jovens que viriam integrar e dar contornos de renovação ao pensamento em Portugal. Jovens que comporiam a denominada Geração de 70: uma juventude acadêmica recentemente formada em Coimbra que, como sabemos, fica ligada em 1864 à rede europeia de caminho-de-ferro. Já está institucionalizado e consolidado o liberalismo em terras lusas, nesse tempo. As instituições já funcionam e paira no ar uma atmosfera que sugere progresso na esteira de uma melhoria de vida pelo menos no plano material. A cultura clérico-aristocrática já fora substituída por uma cultura laica disseminada, democraticamente, entre a classe burguesa. O acesso às letras já fora, de uma certa forma, “concedido” às massas. (SANTOS, 1998, p.1390-1391).

Em 1872, no entanto, Eça começou a dedicar-se à carreira diplomática e foi transferido para Havana. Afastou-se de Portugal por um grande período, trabalhando sucessivamente em Cuba, Inglaterra e França.

Eça de Queiroz é representante da prosa realista em Portugal e é considerado um grande renovador do romance: abandonou os esquemas românticos e estabeleceu uma visão crítica da realidade, fundada na estética realista-naturalista. Sobre esta questão Saraiva e Lopes (s/d) esclarecem que foi ao longo de sua carreira literária que seu estilo foi se firmando e se fortalecendo.

A conferência de Eça, em 1871, no Cassino Lisbonense sobre *O Realismo como Expressão de Arte* é um enfático e provocativo acto de polémica anti-romântica, uma declaração de ética social proudhoniana, “revolucionária” e científica, que o autor melhor caracterizará na sua colaboração de 1871-72 em *As Farpas* e ainda outros textos posteriores de doutrina estética, embora, de um modo geral, eles constituam simples esquemas de uma obra que, entretanto, se irá realizando de um modo efectivamente muito mais complexo. (SARAIVA & LOPES, s/d, p.862).

Inicialmente, Eça de Queiroz escreveu artigos e crônicas publicados em jornal, entre 1866 e 1867, e reunidos depois da morte do autor no volume *Prosas Bárbaras*. Os textos dessa coletânea surpreenderam pelas novidades de tema e estilo, embora ainda não correspondam à grande personalidade artística que o autor revelará depois.

Só quase no fim do curso se estréia como escritor, em folhetins iniciados por *Notas Marginais* na *Gazeta de Portugal*, que pela sua novidade foram estranhados até pelo riso, porque o nosso público, mesmo o mais informado, não estava preparado para o novo estilo literário do autor, fantasista e familiarizado com a recente literatura em francês, pela primeira vez cultivava em Portugal. (SARAIVA & LOPES, s/d, p.856).

Elementos da fase final do Romantismo (imaginação desenfreada, satanismo, gosto do macabro) aparecem expressos com novidade de escrita, em frases de construção simples e direta que apresentam, especialmente, uso renovado e expressivo da adjetivação, o que será uma constante em toda obra de Eça.

Além disso, a publicação destes folhetins, reunidos em *Prosas Bárbaras*, foi interrompida durante alguns meses e neste intervalo Eça dedicou-se a redação de um jornal, o *Distrito de Évora*, de oposição política. Neste período, Eça deixou de lado sua veia de imaginação lírica e humorística, em benefício de uma atividade crítica e doutrinária com referências democráticas, sobretudo proudhonianas, como a exaltação da trindade família-educação-trabalho, da missão social da cultura, a defesa dos assalariados, pequenos camponeses e contribuintes pobres, a crítica da demagogia eleitoralista. Este Eça didático e polemista terá também continuidade, mas de um modo cada vez mais ironicamente distanciado, através de uma obra de ficção sempre criticamente atenta à sociedade oitocentista portuguesa e de uma grande produção cronística informativa e também crítica.

É importante dizer que é neste período que os episódios de *A Capital* são escritos, relatando de forma bastante crítica principalmente a vida estudantil de Coimbra. É neste momento também que o autor irá expor de forma mais clara as doutrinas da literatura realista-naturalista já apresentada na conferência do Cassino Lisbonense.

Em uma segunda fase, Eça pratica a ficção realista e desenvolve um projeto de construir um quadro crítico e amplo da sociedade portuguesa contemporânea. Esse período – o mais longo, produtivo e importante de sua obra – tem como realizações principais *O Crime do Padre Amaro*, em 1876, *O Primo Basílio*, em 1878 e *Os Maias*, em 1888. Fez planos de um grande empreendimento, uma coleção de novelas com o título de *Cenas da Vida Portuguesa* ou *Cenas Portuguesas*, que refundiu várias vezes e com diversos títulos: daí nasceu a panorâmica social de *Os Maias*. Nessa obra, com ironia e sarcasmo característicos dos livros anteriores, Eça compõe um quadro da alta sociedade lisboeta, com seus nobres, políticos a levar uma vida luxuosa e inconsistente. Também dessa fase que se pode chamar realista, são os dois romances *O Mandarim*, de 1879 e *A Relíquia*, de 1887, em que Eça mistura sua veia cômica a grandes lances de imaginação e fantasia. Em todos esses livros encontramos uma crítica ampla e corrosiva da sociedade portuguesa, em seu atraso, sua pequenez, sua hipocrisia e corrupção. Com *Os Maias* pode se considerar encerrada a fase da obra de Eça de Queiroz iniciada com *O Crime do Padre Amaro*, segundo o estudioso já citado:

Assegurando para si a missão de “pintar a sociedade portuguesa”, conforme carta que escreve a Teófilo Braga, Eça utilizou como arma sua verve literária. Nota-se o seu comprometimento ideológico a partir de *O crime do Padre Amaro*, no qual o romancista *pinta* as cenas da vida devota, passando por *O primo Basílio*, no qual é encenada a vida familiar portuguesa; é ainda *como uma pintura* que representa as cenas da vida portuguesa em *A capital*, para finalmente dar seu golpe de mestre em *Os Maias*, onde os episódios da vida romântica são pintadas com as finas cores da ironia. (SANTOS, 1998, p.1391).

Neste período, o autor ligou-se a uma família aristocrática, casando com a irmã de um amigo seu, o conde de Resende. Fixou-se em Paris, para onde foi nomeado cônsul, em 1889.

E sente-se que este observador do mundo, que envia da Capital da Civilização para os países de língua portuguesa (Portugal e Brasil) os seus Bilhetes de Paris, Cartas Familiares e Ecos de Paris, se decepciona cada vez mais com a mais famosa capital européia do tempo. (SARAIVA & LOPES, s/d, p.856).

A terceira fase é considerada época de maturidade artística do autor. Assistiu-se nela a uma reconciliação de Eça com os valores tradicionais da sociedade portuguesa, tão criticados por ele nas obras da fase anterior. Agora seus livros são marcados por ironia simpática, e não mais pela sátira feroz e destrutiva, que é responsável por boa parte da força dos romances precedentes. A atitude pessimista é substituída por um pouco de otimismo e esperança.

No plano do estilo, alguns maneirismos naturalistas são superados ou passam a ter presença bastante discreta na escrita do autor. Dentro dessa nova perspectiva, tem-se a *Correspondência de Fradique Mendes*, na *Revista de Portugal*, em 1889-90 e *A Ilustre Casa de Ramires*, na *Revista Moderna* em 1897, obras que só postumamente vieram a ser editadas em volumes, apenas em parte revista pelo autor. O caráter português passa a ser visto por Eça como uma soma de qualidades e defeitos, como se o país ainda tivesse uma reserva de energia regeneradora em meio à decadência em que vivia.

Neste período, Eça dispersa-se em vários empreendimentos, além da colaboração dos jornais brasileiros e portugueses, funda e dirige uma importante revista, a *Revista de Portugal*, de 1889 a 1892, onde colaboram alguns de seus companheiros de geração, como Antero de Quental, Oliveira Martins, Alberto Sampaio e Moniz Barreto. Ainda co-organiza e prefacia, antes de falecer em 16 de agosto de 1900, em Paris, o *Almanaque Enciclopédico*, em 1896 e 1897.

A partir desse pequeno histórico, conseguimos imaginar “as molas que impulsionavam” Eça de Queiroz e principalmente em que momento se localiza as obras que serão consideradas na adaptação televisiva.

Tentaremos então traçar um paralelo com os dois outros autores envolvidos mais diretamente na adaptação, Maria Adelaide Amaral e Luiz Fernando Carvalho.

Maria Adelaide Amaral nasceu em 1º de julho de 1945, em Porto, Portugal, emigrou ainda adolescente, em 1954, para o Brasil. Após se formar em jornalismo na Fundação Cásper Líbero, torna-se editora, trabalhando na Editora Abril.

Em 1975, lança-se numa promissora carreira como dramaturga, ao escrever *Resistência*. Premiada no concurso do Serviço Nacional de Teatro, SNT, a peça não pode mais se encenada em função da censura, assim como *Cemitério sem Cruzes*, escrito para integrar a Feira Brasileira de Opinião, em 1978, também foi interdito. No entanto, ainda em 1978, estréia com *Bodas de Papel*, com a qual foi imediatamente

reconhecida e premiada. Em 1980, lança *Ossos d'Ofício*, enfocando personagens confinadas num arquivo morto, texto encenado no mesmo ano, com direção de Silnei Silveira.

Neste primeiro ciclo de criações, Maria Adelaide Amaral explora aspectos sócio-culturais de diversos grupos da classe média, tomando o tema do trabalho assalariado como um motor para compor seus personagens. Em *Cemitério Sem Cruzes*, definida como uma reportagem crônica, a autora enfoca os trabalhadores da construção civil. Nesta fase, suas obras são realistas e lineares, com uma influência assumida pela autora do dramaturgo Arthur Miller, e colocando-se avessa aos modismos de estilo e procedimentos alegóricos que marcam a época.

Chiquinha Gonzaga (O Abre Alas) foi uma encomenda do teatro Popular do Sesi, TPS. A autora explora, através desse enredo, uma personagem feminina que causa escândalo no início do século. A montagem de Osmar Rodrigues Cruz, protagonizada pela atriz Regina Braga, torna-se um sucesso, alternando em cena mais de 120 personagens históricas e ficcionais. Esse musical parece marcar um ponto de passagem para a fase seguinte de criações da autora, agora singularmente voltada para as relações entre homem e mulher, em que o realismo vai cedendo à poesia e ao memorialismo, enquanto as preocupações com as questões sociais vão sendo deixadas de lado.

Em 1984, ao transformar parte de seu romance *Luísa* em *De Braços Abertos*, uma obra de investigação da alma feminina, volta a aliar prestígio e sucesso de bilheteria. Com a direção de José Possi Neto e a atuação de Irene Ravache e Juca de Oliveira, a produção permanece dois anos em cartaz.

Em 1987 e 1989, as adaptações para o teatro de *Electra*, de Sófocles, e *Uma Relação Tão Delicada*, levam-na novamente ao tema da mulher. Novos debruçamentos sobre o mesmo assunto estão em *Viúva*, uma das partes do espetáculo *Solteira, Casada, Viúva, Desquitada*, montagem de Lília Cabral, em 1993. No ano seguinte, mais duas peças sobre as relações do universo feminino são montadas: *Para Tão Longo Amor*, sobre a vida sentimental de um casal e *Querida Mãe*, sobre os relacionamentos entre mãe e filha.

Suas peças subseqüentes não chegam a mostrar nenhuma inovação temática, mas repetem a boa acolhida das peças anteriores: *Intensa Magia*, em 1995, *Para Sempre e Inseparáveis*, em 1997.

Montados diversas vezes no exterior, sobretudo em Portugal, os textos de Maria Adelaide Amaral ajudam a adensar o perfil da alma brasileira. Além dos trabalhos colocados anteriormente, a autora traduz e adapta algumas obras: *A Última Gravação de Krapp*, de Samuel Beckett, em 1988; *Kean*, de Jean Paul Sartre, em 1994; *Três Mulheres Altas*, de Edward Albee, em 1994; *Cenas de Um Casamento*, de Igmarr Bergman, em 1996 e *Decadência*, de Steven Berkoff, em 1997.

É importante salientar que a autora transita por universos com linguagens bastante distintas: além de escrever peças teatrais, fazer adaptações literárias para o teatro, Maria Adelaide ainda escreve romances e biografias, como *Luísa* (1986), *Aos Meus Amigos* (1992), *Dercy de Cabo a Rabo* (1994), *Coração Solitário* (1997).

Esse leque de linguagens diferentes fica ainda mais aberto com os trabalhos que a autora fez para a televisão: como co-autora trabalhou nas novelas *Meu Bem, Meu Mal*, 1990; *O Mapa da Mina*, 1993; *A Próxima Vítima*, 1995. Seu primeiro trabalho como autora foi o bem sucedido remake de *Anjo Mau*, em 1998, dirigida por Denise Saraceni. Além dessa novela, fez duas minisséries: *Um Só Coração*, em 2000 e *JK*, em 2006.

A primeira adaptação de obra literária para a televisão foi *A Muralha*, de Dinah Silveira de Queiroz, em 2000, também dirigida por Denise Saraceni. Depois vieram outras adaptações: *Os Maias*, de Eça de Queiroz, em 2001 e *A Casa das Sete Mulheres*, de Leticia Wierzchowski, em 2003.

Assim como Eça de Queiroz freqüentou jornais e trabalhou como editor, Maria Adelaide Amaral também o fez. Os dois autores têm uma preocupação inicial em retratar, cada em seu tempo, a sociedade e suas mazelas, mas sem deixar de lado os conflitos humanos. Em uma “segunda fase”, a sociedade passa a ser o pano de fundo, porém o que importa são os sentimentos e as relações humanas, ao mesmo tempo sublimes e patéticas.

Eça, como escritor do século XIX, explorou o quanto pode os recursos de comunicação da época, enquanto Maria Adelaide Amaral, também escritora de seu tempo, usa, não só a linguagem verbal, como também a teatral e a áudio-visual. No entanto, percebemos, por sua produção, que ela tem uma preocupação com o universo literário, é inspirada por ele. Maria Adelaide Amaral conhece as especificidades das linguagens: do folhetim à novela, do romance à minissérie.

Foi mais trabalhoso que difícil porque a linguagem teledramatúrgica tem regras próprias. Incluí, por exemplo, tramas e personagens de outros romances, *A Relíquia* e *A Capital*, num núcleo de humor fundamental em televisão. (AMARAL, 2001).

A autora afirma que, para adaptar a obra, foi, juntamente com o diretor Luiz Fernando Carvalho, para Portugal visitar os ambientes que Eça frequentava e os lugares que servem de cenário à obra literária e à minissérie.

As questões que impulsionavam Eça de Queiroz são consideradas pela autora, mas não são apenas nelas que a autora se baseia, é necessário também tornar a realização artística mais apropriada à linguagem televisiva.

A idéia de ser fiel ao espírito do autor, mas fazer um trabalho que considere as características da linguagem áudio-visual permeia todo o processo de adaptação. Iremos nos aproximar e nos distanciar dessas questões durante todo o nosso trabalho, apontando, discutindo e aprofundando análises.

Sabemos que as imagens veiculadas pela televisão não são simplesmente a ilustração do roteiro adaptado. As palavras “têm pesos diferentes” em cada contexto. Nesse sentido o fluxo da narrativa é ordenado de acordo com a leitura do diretor.

Dessa maneira, textos-verbais não são transformados em narrativas visuais pura e simplesmente, reproduzindo-se apenas cenas dramáticas e omitindo-se outros elementos da prosa.

Essa “leitura”, a transformação da linguagem verbal, da obra e depois do roteiro, em linguagem áudio-visual é feita principalmente pelo diretor. Em nosso caso, esse diretor é um profissional que tem um histórico voltado mais para o cinema e menos para a televisão. Reconhecidamente, suas obras são pouco comerciais e têm uma preocupação declarada com a qualidade de suas realizações artísticas.

Escolho muito o que vejo, então escolho muito o que faço também. Por isso vejo com muita clareza esses dois lugares, o espaço do cinema e o espaço da televisão, e então sinto que se faz necessário aos artistas e os especialistas que trabalham em televisão pensarem numa nova missão para a televisão. Esta nova missão estaria no meu modo de sentir, diretamente ligada à educação, a uma reeducação a partir das imagens e dos conteúdos. Até agora a grande comunicação de massa, bem como a mídia, outros meios de

comunicação e o tal cinema americano, foram os grande responsáveis por uma gigantesca operação de condicionamento do povo. É por tudo isso que vejo o espaço da televisão com muita responsabilidade, tanto que não faço muita coisa o tempo todo e quebro a cara pra cacete ali dentro, porque tento encontrar uma maneira mais pessoal de realizar dentro de um processo industrial. (CARVALHO, 2002).

Nascido no Rio de Janeiro, em 1960, Carvalho estudou arquitetura e Letras. Gostando de desenhar desde criança, fez durante a adolescência trabalhos de desenho em jornais e revistas. Aos 18 anos, fez seus primeiros trabalhos em cinema, ainda como estagiário. Pouco depois começou a trabalhar no Núcleo Usina de Teledramaturgia da Rede Globo, onde conheceu o diretor de fotografia Walter Carvalho com quem realizou diversos trabalhos desde então. Neste núcleo, foi assistente de diversas minisséries, como *O Tempo e o Vento* e *Grande Sertão: Veredas*.

Em 1986, escreveu e dirigiu o curta-metragem *A Espera*, baseado no livro *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, de Roland Barthes. Depois disso, teve uma fase produtiva na televisão. Entre seus principais trabalhos desse período estão a minissérie *Riacho Doce* (1990) e as novelas *Helena* (1987), *Carmem* (1987), *Vida Nova* (1988), *Gente Fina* (1990), *Pedra sobre Pedra* (1992), *Renascer* (1993), *Irmãos Coragem* (1995) e *O Rei do Gado* (1996).

No final da década de 1990, conhece o romance *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. Disposto a filmá-lo, inicia o projeto de produção. Para isso, assim como faria mais adiante com *Os Maias*, realiza uma viagem ao Líbano para tomar contato com a cultura mediterrânea. Durante essa viagem, realiza filmagens que resultaram no documentário *Que seus olhos sejam atendidos* (2000), co-produzido pelo canal de televisão GNT.

Realiza então seu primeiro longa-metragem *Lavoura Arcaica* (2001), também com fotografia de Walter Carvalho. Disposto a manter a máxima fidelidade ao estilo narrativo de Raduan Nassar, decide fazer o filme sem roteiro prévio, apoiado inteiramente no texto do livro. Após as filmagens, e depois de resolver problemas de financiamento, consegue finalizar seu filme, tendo sido ele mesmo o montador e o editor de som.

Em 2001, enquanto finalizava *Lavoura Arcaica*, dirigiu a minissérie *Os Maias*. Em 2005, realizou as minisséries *Hoje é Dia de Maria* e *Hoje é Dia de Maria – segunda jornada*. Essas produções chamam a atenção pela inovação da linguagem e sofisticação da produção.

Importa destacar ainda que esse diretor tem uma relação bastante estreita com a literatura, fato que marca sua produção.

[...] E desde criança peguei esse amor pela literatura e me refugiei muito na literatura nos momentos mais difíceis minha infância e adolescência. Sempre acreditei nesse jogo com as palavras, nas imagens das palavras, sempre visualizei muito os livros. Talvez esses primeiros passos que eu dei no cinema e na televisão tenham ligação com essa relação com a literatura. (CARVALHO, 2002).

Suas produções têm características pouco parecidas com as do cinema ou da televisão comerciais, há um estilo próprio ligado às manifestações artísticas. Trata-se de um diretor menos preocupado com o entretenimento ou com as fórmulas consagradas da televisão, que buscam mais audiência; ele parece importar-se mais em dar ao público um produto de qualidades artísticas.

Percebemos, ainda, um compromisso desse diretor com a educação de seu espectador. Ele entende os meios de comunicação, como o cinema e a televisão, como importantes vetores da cultura que não podem se render às regras da audiência e do mercado, deve haver um compromisso com a linguagem e com o espectador. Comentando o desconforto de um autor pela baixa audiência de sua novela, Luiz Fernando Carvalho afirma:

Sei muito bem o que deve estar se passando pelo coração de Silvio de Abreu. Neste mundinho de hoje, a luta pela renovação nos transposta para um caminho cada vez mais solitário, ainda mais dentro da grande indústria de comunicação de massa, infelizmente para nós subjugada – hoje mais que nunca – pela tirania do ibope.

A criação é identificada como uma doença ameaçadora, um vírus, quando deveria fazer parte de uma parcela de risco, um investimento fundamental em qualquer grande empresa de ponta.

A nossa obrigação é então conseguir este milagre de injetar criatividade em meio a tantas falsas verdades e regrinhas da audiência. Nossa obrigação vai mais além. Nossa obrigação é ter coragem!

E é pensando assim que acredito na busca de Sílvio de Abreu e Jorge Fernando por uma televisão menos subjugada, mais reflexiva e, tanto quanto possível, mais amável.

Enfim, felizes os casos de formação inacabada: deixam esperanças. (CARVALHO, 2002).

Tal afirmação traduz com clareza a postura de Luiz Fernando Carvalho: a televisão deve ser criativa e preocupada com a educação, com a inovação, não apenas com o que ele chama de “regrinhas” de audiência. Isso se confirma em mais afirmação do diretor:

Todo mundo que procura um modelo está perdido. Acredito na sinceridade, no vôo artístico como fruto de uma necessidade muito autêntica e invisível, que aos poucos vai tomando forma. (CARVALHO, 2002).

É importante dizer ainda que Maria Adelaide Amaral, ao fazer o roteiro adaptado e Luiz Fernando Carvalho, ao transformar esse roteiro em linguagem televisiva, tentam ser fiéis ao estilo de Eça. Mesmo quando inserem cenas que não fazem parte da obra original, fazem-no respeitando as peculiaridades de Eça. A cena da tourada, que mais adiante será analisada, pode ser um exemplo disso: ela não havia em *Os Maias*, mas está em outras obras de Eça.

Carlos Felipe Moisés (2000) afirma que Eça tem o estilo requintado de quem conta mantendo uma distância, um olhar detalhista com o objetivo de mostrar uma classe social, ou melhor, a decadência aristocrática. Em Eça, tanto o enredo quanto a narração (maneira de narrar), mostram a degradação de sonhos e desejos.

Refinamento e elegância, perfeccionismo e sutileza – esteticismo, em suma, associado à simplificação que reduz a realidade social ao pobre desfilas das

misérias alheias (o narrador queirosiano ri muito, mas nunca de si mesmo), contempladas com solene afetação pelo observador que se arma em cautelosa distância: temos aí a valorização de uma atitude requintadamente aristocrática, talvez ambicionada pelo escritor, e desde sempre posta sob o disfarce inocente do estilo precioso. O estilo, mais do que modo de dizer, é modo de ser. (MOISÉS, 2000, p.29).

Eça consegue associar crítica social às narrativas. Muitas vezes, a ironia e humor são maneiras do autor apreender a realidade de maneira objetiva, mas transformá-la em uma realização poética. Além disso, Eça foi um grande renovador do estilo da prosa em português: afastou-se decisivamente do estilo clássico (que perdurara na obra de diversos autores românticos) e deu à frase uma nova maleabilidade e fluência, simplificando a sintaxe e inovando audaciosamente na combinação das palavras. Evitou ao máximo a pompa, a retórica tradicional e os lugares-comuns, criando novas formas de dizer, introduzindo neologismos e, especialmente, utilizando o adjetivo de maneira inédita e surpreendentemente expressiva. Esse estilo estabeleceu os fundamentos da prosa moderna da língua portuguesa.

Tal forma de narrar é respeitada por Luiz Fernando Carvalho, mas ele introduz a sua maneira de contar. Muitas vezes, o tom trágico e irônico de Eça é colocado, mas adaptado à linguagem televisiva atual e, principalmente, à linguagem do diretor. Percebemos tanto o tom da narrativa de Eça quanto a admiração de Luiz Fernando Carvalho pela literatura e pelo autor.

Um exemplo disso é a música trágica que o diretor usa cada vez que Carlos da Maia descreve a mulher que gostaria de ter, antes mesmo de conhecer Maria Eduarda. Há uma cena em que ele descreve essa mulher idealizada para os amigos e, em seguida, ela aparece, apenas para os telespectadores, descendo do trem, chegando a Lisboa. Então, ouve-se a música. Imaginamos, mesmo que não se declare, que aquela mulher não trará boa sorte ao personagem. Através da linguagem televisiva, somos levados a reconhecer aquela mulher e, pela música trágica, indiciam que algo não está adequado.

Maria Adelaide Amaral também se preocupou com a questão da fidelidade ao estilo de Eça. Ela afirma que, apesar de seus colaboradores, João Emanuel Carneiro e Vicent Villari, ficarem responsáveis, como já foi dito, pelas adaptações de *A Relíquia* e

A *Capital*, ela escreveu os diálogos definitivos para que o texto ficasse mais fiel à sintaxe portuguesa e ao Eça de Queiroz (AMARAL, 2001).

O escritor Eça de Queiroz é também transformado em personagem à medida em que são colocadas na adaptação não apenas cenas da obra *Os Maias*, mas também de outras obras de Eça. Citamos a cena da tourada, que mais adiante será analisada: apesar de ela não estar em *Os Maias*, é uma cena recorrente na obra de Eça. Percebemos que não se trata apenas da encenação do que se entende da obra literária hoje, mas sim uma constante análise e interpretação da obra original. A presença constante de Eça na adaptação será melhor analisada no capítulo dedicado ao projeto *Cenas da Vida Portuguesa* e no item que discute a autoria sinônima.

Um último aspecto que merece atenção é a tentativa dos adaptadores de se referirem o tempo todo à narração verbal de Eça de Queiroz. Destacamos, nesse momento (mais adiante colocaremos outros), dois recursos: A autora coloca uma voz em *off* que reproduz *ipsis literis* a narração da obra literária: “é para o público não esquecer de que é ele (Eça de Queiroz) quem conta a história” (AMARAL, 2001). Além disso, há páginas de livro com desenhos de ambientes de Lisboa que são colocadas sempre que há uma mudança de assunto, tentando mostrar novamente para o espectador que aqueles fatos são advindos de uma obra literária.

3 CENAS DA VIDA PORTUGUESA

Como já dissemos, na adaptação televisiva, foram usadas três obras de Eça de Queiroz. A versão deixa transparecer que respeitou algumas características que permeiam não só *Os Maias*, mas também toda a obra de Eça de Queiroz. Podemos dizer que o autor está presente em vários aspectos da obra, não apenas na transposição do enredo. Ele aparece como um personagem, talvez como alguém que nos conta a história com o seu olhar. Não nos referimos à voz em *off* que narra, mas a uma maneira de contar os fatos, peculiar àquele autor. Além disso, não podemos nos esquecer, como já foi colocado no primeiro capítulo, que faz parte das estratégias de audiência da emissora vincular a produção televisiva à obra de Eça; portanto, o autor aparece como um “avalista” da adaptação.

É importante dizer, antes de iniciarmos as análises a seguir, que não se trata de cotejar a minissérie com o livro que lhe serviu de base, em busca de equivalências e discrepâncias, de fidelidade e infidelidades, mas sim de procurar entender os processos que fizeram com que as transformações da TV, em relação ao livro, adquirissem os contornos definitivos.

Além disso, é necessário salientar mais uma vez que a adaptação literária não deve ser avaliada a partir de critérios literários, mas como um programa de televisão que faz referência a um texto literário. Assim, tentaremos averiguar, também, em que medida o formato minissérie tem implicações diretas na transformação do romance em imagens e sons para TV.

É certo que, para falar dessas transformações, torna-se também necessário explicitar determinadas leituras, tanto de um texto como de outro. Sobre essa questão, o pesquisador Paulo Oliveira cita Walter Benjamin: “A forma, por sua vez, não é “restauração” nem cópia do original, como evidencia a metáfora da ânfora quebrada sugerida por Benjamin:” (OLIVEIRA, 1999, p.31).

Do mesmo modo que, para que possam ser colados uns aos outros, os cacos de uma ânfora quebrada precisam se corresponder nos mínimos detalhes, sem que para isso necessitem ser indênticos, a tradução, ao contrário de reconstituir o sentido (Sinn) do original, precisa incorporar amorosamente o

modo de significar (Art de Meinens) do original, fazendo com que ambos – como cacos – sejam reconhecidos enquanto fragmentos de uma língua maior. (BENJAMIM, 1923/1972, p.18. *Apud*, OLIVEIRA, 1999, p.31).

A partir dessa citação, entendemos que a obra original não é apenas transposta para outra linguagem, ela é reconstruída para que retome significados maiores e mais complexos. É importante dizer, ainda, que há várias leituras possíveis, tanto do original quanto de suas reconstruções; portanto, a tentativa de haver uma transposição perfeita, eterna e unanimemente aceitável não é possível.

3.1 *Os Maias, A Relíquia, A Capital*

Para Carlos Reis (1995), *Os Maias*, de Eça de Queiroz tem uma Intriga Secundária, que se inicia com o encontro de Pedro da Maia com Maria Monforte e termina com o suicídio de Pedro e uma Intriga Principal, que se inicia com o encontro de Carlos da Maia com Maria Eduarda e termina com a partida de Maria Eduarda. Maria Adelaide usa a intriga principal de *Os Maias* como um fio condutor e coloca as outras duas obras como tramas paralelas, mas que compõem o projeto de Eça de Queiroz *Cenas da Vida Portuguesa*.

Segundo a adaptadora, a linguagem teledramatúrgica tem regras próprias; a inclusão das tramas e personagens de outros romances compondo um núcleo de humor, criam um universo de distensão, fundamental para a televisão. Para a autora, seriam necessárias “pausas para o público respirar para poder acompanhar o desenrolar do romance de Carlos e Maria Eduarda”. (AMARAL, 2001).

Mais uma vez, percebemos que a linguagem televisiva tem regras próprias; a transposição do texto literário para a televisão tentou considerar as características de Eça, mas também teve que atender à demanda do veículo televisivo, que requer mecanismos de expansão, condensação e supressão de tópicos presentes no livro. Podemos dizer, por exemplo, que a linguagem verbal consegue mais facilmente fazer reflexões, criticar e manter a atenção do leitor sobre um determinado ponto. No entanto, a linguagem sincrética e rápida da TV precisa usar diversos recursos para causar determinado efeito reflexivo.

Acreditamos que as obras *A Relíquia* e *A Capital*, por terem um tom irônico e crítico ajudam a televisão na composição de sentidos mais profundos da obra literária;

por exemplo, a reflexão sobre as questões relacionadas ao catolicismo e a crítica a determinados comportamentos religiosos e sociais. Portanto, além da intriga principal e da intriga secundária, responsáveis pelas funções da obra literária *Os Maias*, a inserção de mais duas obras na linguagem televisiva podem ser consideradas catálises, no sentido barthesiano, responsáveis não apenas pela distensão, mas também por ajudar a minissérie a conseguir tratar dos sentidos mais profundos da obra literária.

Iniciamos as análises a partir de três elementos da narrativa que mantêm características comuns, tanto na obra literária *Os Maias* e outras obras de Eça, quanto na versão televisiva: os personagens, o espaço e o tempo.

3.1.1 Personagens

Maria Adelaide Amaral mantém a caracterização de alguns personagens que, de alguma maneira, mostram a crítica que Eça faz à sociedade de Portugal. Assim como o autor caracteriza Carlos da Maia como um personagem único, com características que o tornam singular, a minissérie também o faz, mas em linguagem televisiva. Por exemplo, o ator que representa Carlos da Maia, Fábio Assunção, é reconhecido pelo público como um ator que faz personagens principais, geralmente virtuosos, os chamados “mocinhos”. Quando o telespectador vê esse ator, ele já identifica que ele protagonizará o par romântico principal.

Em contrapartida, a adaptadora preenche a obra com personagens que representam posições sociais, costumes, maneiras de pensar, exatamente como Eça fazia. Esses personagens, além de estarem em *Os Maias*, estão também em *A Relíquia* e *A Capital*. A grande quantidade de amigos de Carlos que aparecem nas conversas, tanto em sua casa em Coimbra, quanto no *Ramalhete*, em Lisboa, mostram essa mescla de personagens. Euzebiosinho, personagem de *A Relíquia*, e Artur Corvelo, de *A Capital* fazem parte dessa turma. Eles aparecem em um plano mais largo, um misturando-se ao outro, depois, há a aproximação da câmera nos personagens principais, Carlos ou João da Eça. Nos encontros da sociedade lisboeta, no teatro São Carlos ou nas recepções, há a junção de vários personagens com a intenção de mostrar comportamentos criticados por Eça: hipocrisia, soberba, desonestidade; a minissérie mostra isso em alguns momentos, principalmente naqueles que antecedem o amor incestuoso de Carlos e Maria Eduarda, quando Carlos havia acabado de mudar-se para Lisboa e freqüentava muitas festas.

Carlos é apresentado por Eça como um conquistador, um médico de luxo e um intelectual de festas, que não precisa trabalhar para viver, manda sua contas para Vilaça, que administra os bens da família. Mas, apesar dessas características que beiram a leviandade, não é descrito ironicamente como alguns outros personagens. Podemos citar, por exemplo, a cena em que Carlos Eduardo recebe pagamento por uma consulta médica. Eça destaca o fato de ele ser o primeiro membro de sua família a ganhar dinheiro a partir de seu próprio trabalho. A minissérie retoma isso e coloca a câmera bem próxima da mão de Carlos recebendo o dinheiro, com a explicação de Eça relatada pela voz em *off*. Além disso, há também uma cena presente apenas na minissérie para enfatizar o comportamento virtuoso do personagem: Carlos Eduardo faz uma consulta à prostituta da qual foi amante. Ele não cobra e ainda lhe dá algum dinheiro para que possa se sustentar até conseguir sarar.

É importante enfatizar que para a minissérie estar de acordo com os padrões televisivos de produção, é necessário que o protagonista seja virtuoso e não bastam algumas referências a isso, é necessário que tal característica seja mostrada reiteradas vezes. O autor do livro tem a garantia que seu leitor passou por determinadas páginas, que leu as informações necessárias, se esqueceu-se, pode voltar para ler novamente. Porém, a adaptação televisiva não tem a garantia de que os telespectadores estão acompanhando todos os capítulos, por isso as repetições são necessárias para esse meio.

Maria Eduarda, por outro lado, é mostrada ao leitor como uma deusa: *pisa terra como uma deusa em sua nuvem de ouro*, descreve Carlos.

Eça, em cenas de doçura doméstica, ou de convívio diletante, faz nos esquecer que se trata de um anjo caído: parece gostar de a vestir com minuciosos requintes de costureiro, e certas cenas a trio (Carlos, Maria e sua filha Rosinha) roçam mesmo pelo kitsch, apesar do encanto com que o autor apresenta a criança (como em geral todas as crianças). Compreende-se que um herói tão idealizado precise, como nas comédias clássicas, do contraste com o gracioso, que é, de certo modo, o João da Ega. (SARAIVA&LOPES, s/d, p.879).

As características colocadas acima são da obra literária, mas poderiam muito bem ser da minissérie: Carlos Eduardo, como já foi dito, é mostrado todo o tempo

como um homem galanteador, generoso, bem educado, sem nenhum traço de hipocrisia; se não fosse pelo incesto, ele seria um herói romântico. A partir do momento em que ele aparece como um homem adulto, já educado, sua postura, suas palavras e mesmo suas roupas são de um homem correto, repleto de virtudes e muito atraente às mulheres.

Maria Eduarda também é caracterizada em várias cenas como uma mulher correta, que não gosta de hipocrisia e pedantismo. Apesar de aparecer como uma mulher de passado misterioso, a minissérie usa artifícios para mostrar que se trata de uma heroína. Há várias cenas em que aparece o incômodo que sente ao ter que conviver com o marido mal educado e com o seu amigo Dâmaso Salcede. Em outras cenas, ela mostra-se triste, distante, calma, mas entediada com um casamento infeliz, sempre cuidando da filha adoentada. Sua expressão se modifica apenas depois que conhece Carlos e apaixonou-se por ele. A escolha da atriz também contribuiu para essa caracterização: Ana Paula Arósio é reconhecida pelo público também por interpretar as “mocinhas” sofredoras do enredo.

No entanto, a caracterização de Carlos da Maia e Maria Eduarda contrastam com a descrição de outros personagens. Tanto a obra literária quanto a versão televisiva dispensam um tratamento crítico a diversos personagens: às vezes ironizando comportamentos, outras criticando instituições sociais. Para isso, como já foi dito, não foram usados somente os personagens de *Os Maias*, mas também das outras duas obras: *A Relíquia* e *A Capital*.

Por exemplo, personagens de *Os Maias* como Dâmaso Salcede é falante, imitador servil do protagonista e deslumbrado por tudo que lhe parece importado; Alencar é o poeta romântico, de início é descrito como ridículo, mas no epílogo, é visto como único símbolo do Romantismo; Cruges é um músico fracassado; Gouvarinho e Souza Neto são dois carreiristas políticos e ignorantes; Marquesa de Gouvarinho é adúltera e libertina, entre outros. Na versão televisiva, além de todos esses personagens, juntam-se perfeitamente, sem parecer de outro cenário, personagens de *A Relíquia*, como Raposo, tia Patrocínio e Dr Tópsius e de *A Capital*, como Arthur Corvelo.

3.1.2 Espaço

Os ambientes nas obras de Eça são colocados de maneira a representar os hábitos dos portugueses, os costumes de determinada classe social. No caso das três obras de Eça em questão, que fazem parte de um projeto maior, intitulado *Cenas da Vida Portuguesa*, não seria diferente. Como o próprio nome diz, aqueles espaços mostrariam os hábitos e costumes mais comuns dos portugueses. Podemos dizer que também o espaço dessas obras são tipificados. Os ambientes descritos em *A Capital* misturam-se muito bem aos ambientes de *Os Maias* ou de *A Relíquia*. A minissérie transporta essa característica para a televisão. Os acontecimentos sociais, que ocorrem em lugares fechados, como festas, bailes, óperas do teatro São Carlos são mostrados, na maioria das vezes, com distância, com um plano mais largo, com a intenção de mostrar os vários comportamentos sociais concomitantemente; assim, os espaços públicos e fechados das três obras fundem-se para mostrar aos telespectadores um amplo panorama dos locais mais freqüentados de Portugal.

Podemos dizer que o traço que costura o mundo social dos personagens que circulam pelos lugares colocados acima se concretiza numa ânsia de acesso à civilização, no desejo de reproduzir um luxo, que, segundo Eça descreve, parece não pertencer a Portugal. A minissérie retoma esse traço de Eça, toda vez que aparece o personagem Dâmaso Salcede, que faz questão de destacar as qualidades de Paris em detrimento às características de Lisboa. Podemos dizer que a autora insere os romances “paralelos” com a intenção de “completar e enriquecer” a minissérie, mas também inserir um olhar de Eça na obra. Principalmente, em *A Capital*, obra em que a cidade de Lisboa parece representar um lugar hostil, decadente e pretensioso.

Quando a descrição dos espaços abertos, os passeios ao ar livre ocorrem, muitas vezes, em movimento, em uma charrete, em uma caminhada. É o caso, por exemplo, de uma cena em que Carlos da Maia e João da Ega andam em uma charrete. Eles estão virados para trás, em sentido contrário ao movimento da charrete, olhando as ruas de Coimbra com distanciamento. Vêm então uma amante de Carlos com seu marido e filho passeando em uma praça. A charrete continua em movimento e a praça vai se distanciando de Carlos, assim como sua “primeira amante em Coimbra”. As ruas, a praça, o passeio, a conversa, a amante em movimento mostram um momento de mudança na vida de Carlos Eduardo. O espaço público em movimento corrobora para

que o telespectador entenda a função que teve a amante na vida de Carlos e o momento de transformação que ele está vivendo. Além disso, a imagem é uma construção metafórica do comportamento dos dois amigos: eles estão na posição inversa ao caminho da charrete, eles são contrários aos valores sociais da época, são críticos em relação a eles, eles “andam contra a corrente”. É interessante lembrarmos ainda que essa metáfora consegue causar determinado efeito de sentido que, no romance, levaria algumas páginas para ser entendido.

Os espaços íntimos, porém, são caracterizados com mais detalhes; percebemos que também eles denotam características dos próprios personagens. Eça usa várias páginas do livro para compor todos os detalhes dos ambientes internos, enquanto a versão televisiva usa uma passagem de câmera para mostrar tudo ao espectador, porém essa câmera distancia e aproxima-se dos detalhes que considera mais importantes para causar determinado efeito no espectador.

Um ambiente exemplar, dentre tantos, pode ser a caracterização do consultório médico de Carlos da Maia. Este personagem faz uma longa viagem pela Europa; quando volta a Lisboa, Vilaça, o administrador da família, monta-lhe um consultório médico. Primeiramente, o espectador vê o lugar sem móveis, amplo, arejado; depois, aparece o mesmo ambiente ricamente mobiliado, com a câmera aproximando-se e afastando-se de objetos de trabalho. O espaço interno é rico, mas frio, porque se trata de um lugar de trabalho. A minissérie sugere que o ambiente não é de encontros amorosos ou conversas íntimas, quando o coloca em contraposição, por exemplo, ao quarto de Carlos da Maia, ou mesmo às salas de jantar do *Ramalhete*.

Podemos dizer que os ambientes públicos são comuns a várias obras de Eça, porém os ambientes íntimos, nos quais circulam os protagonistas do enredo, são caracterizados de modo a particularizar o personagem.

3.1.3 Tempo

A última categoria a ser analisada nesse item é o tempo. A seqüência temporal da obra literária é parcialmente respeitada; na minissérie, pois há algumas alterações, com o intuito, talvez, de tornar a minissérie mais “orgânica”. Há uma diferença básica de suporte: podemos voltar as páginas do livro quantas vezes quisermos, porém, na minissérie, não existe este recurso; assim, há repetições, referências e lembranças que não existem na obra literária.

O livro, como já foi dito, inicia a narração no ano de 1875, quando Afonso da Maia e o administrador de seus bens Villaça estão reformando um casarão habitado anteriormente pela família Maia e há alguns anos vazio pela ida do patriarca Afonso da Maia à quinta de Santa Olávia. O *Ramalhete*, assim era chamado o casarão, por causa de alguns azulejos pintados, em sua frente, em forma de ramalhete, ficou durante anos abandonado, depois que uma tragédia ocorreu com a família Maia. Então, neste momento, depois que o neto de Afonso, Carlos da Maia, já formado em medicina, quer morar em Lisboa, o avô resolve reformar o casarão para lá viver com seu neto.

A partir disso, a narrativa faz uma analepse interna e começa então, segundo Carlos Reis (1995), a intriga secundária da narrativa de *Os Maias*, que tem como personagens principais Afonso da Maia, Pedro da Maia e Maria Monforte e as funções decorrentes do relacionamento amoroso de Pedro e Maria. A cena inicial do livro está situada no momento em que a narrativa inicia sua intriga principal, quando Carlos da Maia, filho de Pedro e Maria Monforte, depois de educado em Santa Olávia e formado em medicina em Coimbra, foi para Lisboa e conheceu Maria Eduarda, com que manteve um ardente paixão até descobrir que tratava-se de sua irmã. Portanto, o livro inicia-se fazendo uma analepse interna entre o final da intriga secundária e o início da intriga principal.

No entanto, a minissérie inicia-se com Carlos da Maia e João da Ega voltando ao *Ramalhete*, decadente e abandonado, depois de 10 anos do incesto e da separação definitiva dos amantes. Os dois amigos chegam ao casarão e há uma voz *em off* narrando o início do livro, que, como foi explicado acima, inicia-se com uma analepse, mas em outro momento da obra. Assim, gradativamente, os personagens vão lembrando do que ocorreu naquele lugar anos antes. Há uma memória metonímica: a partir de alguns objetos, o personagem Carlos lembra-se dos anos em que passou ali e que foram marcados por uma tragédia. Carlos memoriza até o momento em que vê o retrato de seu pai, escondido sob uma renda; então diz: “É curioso! Só vivi dois anos nesta casa, e é nela que me parece estar metida minha vida inteira!” (Queiroz, 2001, p.457). A partir dessa frase, mostra-se o retrato do pai e há um corte para iniciar-se a intriga secundária também da minissérie. Há algumas cenas do velório da mãe de Pedro e avô de Carlos da Maia. No livro, a narração da volta dos amigos dez anos depois ao casarão e a memória do personagem refletindo sobre a vida e a tragédia que lhe aconteceu está apenas no final. Enquanto, na minissérie, esta cena está dividida entre

o início e o final. A cena final da minissérie inicia-se exatamente a partir da frase de Carlos da Maia colocada acima; assim o início e o final coincidem.

A divisão da cena final do livro em duas, na minissérie, ajuda a causar determinados efeitos que estão no livro, mas que poderiam perder-se na minissérie diante da efemeridade e rapidez do meio; sentidos maiores e mais profundos da obra de Eça de Queiroz e da cultura portuguesa, como circularidade e predestinação podem ser mais facilmente apreendidos com esse tratamento diferenciado dado ao tempo.

É importante dizer que há algumas passagens do início da minissérie que recorrem à descrição inicial do livro: a voz *em off* inicia tanto o enredo verbal quanto o enredo televisivo; há ainda uma afirmação, que funciona como um índice, feita por Vilaça no livro e também na minissérie. No livro, o narrador afirma que Vilaça tentou convencer Afonso a não voltar para o casarão, entre outros argumentos, ele “por fim aludia mesmo a uma lenda, segundo a qual eram sempre fatais aos Maias as paredes do ramalhete.” (Queiroz, 2001, p.10). Na minissérie, esta mesma frase, por ser um índice de que algo não ocorrerá bem para os Maias, é repetida, mas através da memória de Carlos. Este personagem abre uma porta e lembra-se da conversa que o avô teve com Vilaça na sala. Então há a retomada da fala trágica de Vilaça.

Tanto o livro, quanto a minissérie iniciam-se com analepses, porém de diferentes momentos das funções da obra literária: a linguagem verbal, no final da intriga secundária e no início da intriga principal; a linguagem televisiva, no final da intriga principal, porém mantêm-se os índices do livro, principalmente aqueles que mostram os sentidos mais profundos da obra literária.

Adiante, levantaremos algumas funções da intriga secundária e da intriga principal da obra literária que foram usadas na adaptação, principalmente aquelas que sofreram modificações para que a transposição da obra ficasse adequada às demandas da linguagem televisiva e ao mesmo tempo retomassem os sentidos da obra de Eça de Queiroz.

3.1.4 Os Maias

Essa obra de 1888 percorre a história de três gerações de uma família da aristocracia portuguesa comandada pelo patriarca Afonso, pai de Pedro e avô de Carlos da Maia. Afonso da Maia educa o neto Carlos da Maia depois que sua mãe, Maria Monforte, foge com um aventureiro napolitano e seu pai, Pedro da Maia, suicida-se.

Maria Monforte parte com a filha mais velha nos braços, abandonando Carlos ainda bebê. Carlos torna-se médico, tem vários amores, mas apaixona-se perdidamente pela misteriosa Maria Eduarda, que vive com um comerciante e acabava de chegar do Brasil. Carlos e Maria Eduarda vivem uma ardente paixão, descobrem que são irmãos e separam-se definitivamente. O enredo, composto de uma intriga secundária e uma intriga principal, descreve a decadência da aristocracia portuguesa a partir das tragédias da família Maia.

Palavra por palavra, frase a frase tudo aponta para a queda e ruína de uma família decomposta em três gerações. Há quem veja em *Os Maias* uma espécie de tragédia grega lusa. Tragédia de uma família aristocrática que definha; tragédia de todo um país cenário de uma geração de falhados. (SANTOS, 1998, p. 1396).

3.1.4.1 O Ramalhete

O Ramalhete será analisado separadamente por tratar-se de um ambiente ímpar na adaptação: é a partir dele que alguns dos sentidos mais profundos da obra são retomados. O *Ramalhete* será palco de muitas conversas, serões, intrigas e tragédias, pelas quais a família Maia é marcada, como indicia a fala do personagem Villaça colocada acima. Porém, na minissérie, essa cena inicial mostra o casarão “morto” e vai, aos poucos, ganhando vida. À medida que objetos vão aparecendo, o protagonista Carlos da Maia lembra-se de algumas cenas que contam a história. Para Carlos da Maia e João da Ega, a história já se passou, só “ganha vida” na memória que se conta.

É importante dizer que o narrador do romance não será o protagonista, mas um narrador onisciente. Já, na minissérie, a narração ocorre de várias maneiras, que não serão, no momento, adensadas, mas apenas citadas, como: a música, o movimento da câmera, o diálogo entre os personagens, entre outros.

Há, ainda, uma voz em *off*, que reproduz o texto original e permeia toda a adaptação. Como exemplo, podemos citar a chegada dos amigos ao *Ramalhete*, quando o casarão ganha cor e luz. Esta cena que marca o início da minissérie e também do livro tem o texto original literalmente reproduzido através dessa voz em *off*.

A adaptação, depois da cena inicial, já explicada acima, segue o mesmo percurso narrativo da obra literária. O *Ramalhete* é o lugar responsável por marcar algumas fases da vida de Carlos: o início de sua vida, quando chega com o pai e é entregue definitivamente nos braços do avô; a juventude, como médico recém-formado à procura de uma mulher idealizada e o final da obra, quando descobre o incesto, que marca mais uma tragédia em seu destino. É um espaço que tem uma função circular: tanto o livro, quanto a minissérie iniciam-se e terminam nesse casarão permeado de tragédias e alegrias.

O *Ramalhete* faz ainda a ancoragem entre uma grande contraposição de *Os Maias*: a emoção e a razão. Essa contraposição fundamental da obra é retomada pela minissérie: o *Ramalhete*, apesar de todo seu esplendor, é marcado pelos presságios e pelas tragédias. Por exemplo, é neste casarão que Afonso da Maia, conhecido pelo seu tom racional e cético, tem mais uma de suas premonições: ele sente um mal-estar no momento em que seu neto Carlos vê, pela primeira vez, Maria Eduarda.

O *Ramalhete*, mais na minissérie que na obra literária, denota a tensão entre dois universos que se contrapõem: o racionalismo, cético, iluminista, defendido por Afonso, e a sensibilidade exacerbada, católica, até patética, representada pela mãe. Afonso, como um representante dessa sociedade e “vítima” também dessa contraposição, não consegue se livrar de uma sensibilidade que tanto despreza, pois também tem presságios. Ele não se eximiu de sua cultura portuguesa e oitocentista.

Portanto, o *Ramalhete* é marcante na obra de Eça, mas é retomado na versão televisiva com uma função ainda mais ampliada: ele mostra para o espectador o poderio econômico, a insignificância do homem em relação às tragédias do destino, a dicotomia razão-emoção e a circularidade da vida. Talvez, esse casarão possa também representar Portugal: ascensão e perda, saudade, apego às tradições. Ele pode ser considerado um ambiente atmosférico e também um índice das tensões da obra.

3.1.4.2- Afonso, Pedro e Carlos da Maia

O personagem Carlos Eduardo representa a quarta geração varonil dos Maias oitocentistas. Carlos serve de fio condutor para a intriga principal do romance; mas nos três capítulos iniciais, relativos aos antecedentes dos Maias e a sua própria educação familiar e universitária, a principal personagem de referência é o avô, Afonso da Maia,

que continuará a desempenhar um significativo papel, até esmorecer e morrer como vítima de um trágico destino familiar.

O casamento de Afonso da Maia, representante do antigo regime senhorial e absolutista, com uma senhora doentamente beata parece associar-se a outras sugestões de uma explicação hereditária (naturalista) dos episódios da vida romântica das duas gerações seguintes. Esses episódios dizem respeito a Pedro da Maia e a Carlos Eduardo, seu neto. O romance insiste nas comparações factuais entre os dois pares românticos Pedro e a leviana Maria Monforte, filha de um negreiro de passado duvidoso e Carlos Eduardo, filho desse casal, e Maria Eduarda, sua amante, que descobre ser sua irmã, que foi levada ainda bebê por sua mãe.

A minissérie mantém, em seu roteiro, a importância de Carlos da Maia, mas a função do avô Afonso é menor na primeira parte. O início da versão televisiva, na intriga secundária, é mais dedicado a descrever o romance conturbado entre Maria Monforte e Pedro da Maia, filho de Afonso e pai de Carlos Eduardo, o ponto de vista de Afonso aparece mais como catálises e índices das catástrofes. Para a televisão, interessa mais as cenas que mostram o comportamento dos amantes, com cenas mais relacionadas ao universo televisivo. Prendem a atenção do telespectador as cenas dos namorados conhecendo-se nas ruínas de Sintra, por exemplo. O diretor explora o cenário cheio de esconderijos, priorizando as antíteses “claro” e “escuro”, espaço interno e espaço externo. O telespectador é seduzido por aquele momento inicial da paixão, acompanha de perto a maneira como Pedro da Maia foi seduzido por Maria Monforte; entretanto, no livro, ele é, como já citamos anteriormente, colocado da seguinte maneira: *No verão, Pedro partiu para Sintra; Afonso soube que os Monfortes tinham lá alugado uma casa (...)*. (QUEIROZ, 2001, p.24). Essa distensão da obra pode ser entendida também como uma imposição do veículo e do formato minissérie.

Apesar dessa participação menor de Afonso da Maia na minissérie, o conflito entre emoção e razão é retomado várias vezes e de diversas maneiras através de seu personagem: a primeira visão que Afonso tem de Maria Monforte na tourada lhe causa mal-estar; a sombrinha vermelha, símbolo no livro e na minissérie da tragédia do filho; os comentários dos amigos sobre “a negreira” também são causadores de maus presságios.

Pedro da Maia é descrito tanto na obra literária quanto na versão televisiva como um homem atormentado. Tinha uma relação muito próxima com a mãe, que o criou de maneira muito religiosa. Depois que essa morre, ele passa a ser um homem

triste e inseguro. Quando conheceu Maria Monforte, sentiu-se feliz e rapidamente ficou envolvido com a moça. Apesar de o pai não aceitar o relacionamento, pela diferença de classes sociais entre ambos e o comportamento inadequado da namorada, ele casa-se com ela e têm dois filhos. Depois da fuga dela com um amante italiano, levando a filha e deixando um filho, ele suicida-se.

A minissérie indicia, de diversas maneiras, o comportamento futuro de Maria Monforte. Ela aparece primeiramente como uma moça apaixonada, depois como uma mulher que não se satisfaz com o casamento e finalmente torna-se uma prostituta. A cena da insatisfação com o casamento é marcada com um grande baile no qual ela conhece Tancredo, com quem fugiria depois. O baile parece feito a partir de um conto de fadas: a “princesa” aparece esplendorosa e conquista o príncipe. A partir da dança de Tancredo e Maria Monforte, os olhares de todos e a feição desapontada de Pedro, o telespectador entende o romance e os motivos que farão Maria Monforte abandonar tudo.

Um traço importante a ser destacado é a contrastante educação de Pedro e Carlos. O romantismo de Pedro da Maia, filho de Afonso e pai de Carlos, a sua sentimentalidade, a sua instabilidade e sua fraqueza de caráter, podem parecer fruto da época e da educação materna muito religiosa. Em oposição a isso, o narrador mostra que Carlos Eduardo foi criado pelo avô e pelo professor e preceptor inglês, por decisão deliberada do avô em fazer um contraponto à educação do filho. Essa educação, apesar de britanicamente disciplinada, vive em outros tempos onde o “deixar correr”, o adiamento indefinido se verifica perante a permanência do incesto mesmo depois de descoberto. Carlos parece representar a vingança de Afonso, porque ele o cria sozinho e longe do catolicismo de Portugal.

A minissérie descreve a educação de Carlos da Maia usando tanto as referências que a obra literária faz a ela, quanto as características e peculiaridades da linguagem televisiva:

Em Santa Olávia, lugar onde foi criado pelo avô depois que sua mãe o abandonou, Carlos, ainda menino, corre com seu preceptor inglês. Ele pula em um lago, nada algumas vezes de uma margem a outra, enquanto isso a música aumenta aos poucos. Então Carlos reaparece na outra margem como um jovem. É a primeira cena do ator principal como Carlos Eduardo adulto. O nado no lago, a música aumentando em gradação e o movimento da água misturando-se causam uma nebulosidade. Esta nebulosidade faz lembrar uma gestação, como se fosse o líquido amniótico, pois

Carlos foi abandonado pela mãe e criado com todo cuidado pelo avô. A adaptação retoma isso com bastante sutileza usando elementos que, mesmo que não identificados instantaneamente pelos espectadores, apelam para suas vivências.

Além disso, a cena é uma maneira de mostrar que o tempo passou, que outro personagem entrará em cena. O espectador, acostumado à linguagem televisiva, identifica aquele ator como o novo protagonista do enredo.

A continuação dessa cena ocorre novamente com uma nebulosidade: Carlos está sentado em uma cadeira com um livro na mão, esta imagem é introduzida através de uma névoa que, aos poucos, vai desaparecendo. Novamente gradação e nebulosidade para o espectador perceber que Carlos está crescendo.

Depois dessa descrição: a formação física e intelectual, o crescimento de Carlos de maneira saudável e bem instruída, aparece a despedida do preceptor inglês, que tem sua missão terminada.

Carlos resolve mudar-se para Coimbra para estudar medicina. Então há outra despedida, agora na estação de trem, com a presença de empregados, vizinhos e do avô Afonso. Depois de calorosos abraços, Carlos entra no trem e o telespectador vê junto com o personagem, com a câmera colocada à altura de seu rosto, os trilhos ficando para trás e o trem em movimento.

Carlos então é um homem pronto. Inicia-se a partir daqui a intriga principal do romance. Não estará mais sob a proteção do avô, viverá longe dele e aproveitará a educação que teve. Seu pai, em contrapartida, nunca conseguiu viver longe da família. O narrador descreve suas fraquezas e atribui a intensa convivência com o catolicismo exagerado da mãe. A minissérie retoma as descrições e faz um contraponto à criação de Carlos.

Uma leitura do romance poderia ver nas fraquezas de Pedro da Maia a repercussão daquela degenerescência da sua “raça”, que já angustiara Afonso quando do suicídio do filho. Isso teria como pano de fundo uma degradação mais genérica da “raça” portuguesa, mostrada pelos quadros que expressam a vida coletiva portuguesa. Esse traço foi retomado pela minissérie de diversas formas enquanto Pedro ainda estava vivo e contraposto à descrição da educação de Carlos descrita acima.

A educação britânica de Carlos é descrita pelo narrador que também salientava que seu avô não mostrava traços de responsabilidade e capacidade de administração (ele sempre teve Vilaça, depois seu filho, como administradores de seus bens), característica que também foi herdada por Carlos, apesar de sua rígida educação.

Percebemos, assim, que, mais uma vez, as aparências hipócritas são mostradas por Eça, até a educação de Carlos da Maia é aparente.

A minissérie, porém, não mostra exatamente isso. Na adaptação, Carlos tem algumas atitudes consideradas imorais, como relacionar-se com mulheres casadas, por exemplo, mas não tem atitudes hipócritas e anti-éticas, que seriam impróprias ao protagonista de uma versão televisiva.

Segundo Saraiva e Lopes, o romance *Os Maias* condensa duas características constantes na produção de Eça deste período: a caracterização flagrante de uma interação humana, que aqui se traduz por um largo panorama e por descrições minuciosas de vários ambientes sociais de Lisboa colhidos num corte sincrônico entre o terceiro e o quarto quartel do século XIX e a alegoria final romântica, embora intencionalmente ironizada de um sonho divino que se degrada numa coisa imunda, ou num destino patético. Diz o autor:

Este romance, subtulado *Episódios da Vida Romântica*, parece realizar um paradoxo: assinala sob certos aspectos, o apogeu de técnicas deliberadamente naturalistas de Eça, mas trai uma irreprimível idealidade, que se exaspera ao se chocar contra um tabu moral. Mas que está desde o início condenada a um novo tipo de tragédia, com um remate asqueroso, diluído em tédio diletante, sob um céu lisboeta de azul e oiro, que não condiz com uma sublinhada e inexplicada mediocridade pátria. (SARAIVA & LOPES, s/d, p.875).

Não apenas *Os Maias* condensa duas características de toda a obra de Eça, a minissérie também tenta colocar e enfatizar essas características. Ela descreve a sociedade portuguesa da época em detalhes, usando para isso, não só a inserção nas funções de *Os Maias* de mais duas obras, como também várias cenas das óperas, dos encontros, dos jantares, catálises que ajudam a mostrar como se comportavam a aristocracia portuguesa da época.

3.1.4.3 O Incesto

Carlos da Maia, após formar-se em medicina e ter feito uma longa viagem pela Europa, volta a Lisboa para estabelecer-se como médico. Nesse período, vive luxuosamente, vai às festas, jantares, tem um caso amoroso com a marquesa de Gouvarinho, mas sente-se solitário e entediado, continua à procura de uma mulher que idealiza desde os tempos de estudante. Então ele conhece Maria Eduarda, esposa de um comerciante brasileiro, Castro Gomes. Na obra literária, ele cuida primeiramente de Rosa, ou Rosicleir, a filha de Maria Eduarda, mas não chega a conhecer a mãe nesse primeiro momento, fica impressionado ao vê-la apenas de longe. Encontra-se com Maria Eduarda apenas quando sua criada, Miss Sarah, adoece e ela manda chamá-lo. A primeira visão que tem dela é descrita de maneira arrebatadora:

Foi como uma inesperada aparição – e vergou profundamente os ombros, menos a saudá-la, que a esconder a tumultuosa onda de sangue que sentia abrasar-lhe o rosto. Ela, com um vestido simples e sujo de sarja preta, um colarinho direito de homem, um botão de rosa e duas folhas verdes no peito, alta e branca, sentou-se logo junto da mesa oval, acabando de desdobrar um pequeno lenço de renda. Obedecendo ao seu gesto risonho, Carlos pousou embarçadamente à borda do sofá de reps. E depois de um instante de silêncio, que lhe pareceu profundo, quase solene, a voz de Maria Eduarda ergueu-se, uma voz rica e lenta, dum tom de ouro que acariciava. (Queiroz, 2001, p.225).

Na minissérie, no entanto, esse primeiro encontro ocorre em um outro ambiente, mas não é menos arrebatador. Carlos encontra-se com Maria Eduarda em um restaurante, na presença de Rosa, sua filha. Na adaptação, a doença da filha foi o motivo para que os dois se encontrassem, Rosa teve importância na aproximação dos dois. Talvez essa diferença ajude a compor na televisão o sentido de “perfeição” que, em um primeiro momento, o romance parece ter.

Tanto na obra literária quanto em sua versão televisiva, esse primeiro momento é preparado: Carlos vê algumas vezes Maria Eduarda com o marido, cada vez que tem essa visão ou se aproxima dela sente que aquela seria a mulher que idealizara durante toda sua vida. Porém, há sempre um índice de que algo não ocorrerá bem: como já foi

dito, Afonso da Maia tem um mal-estar à primeira vez que seu neto vê Maria Eduarda e fica impressionado; há ainda na minissérie a música que também indicia a tragédia.

A partir dessa preparação e do primeiro encontro, os dois apaixonam-se e vivem um amor aparentemente perfeito, se não fosse a posição contrária do avô Afonso.

Como já foi dito, Maria Monforte, mãe de Carlos Eduardo e Maria Eduarda, não aparece mais na obra literária, a não ser através de notícias que Alencar dá a Villaça de que a “negreira”, como era chamada, estaria pobre e doente vivendo em Paris, depois de ter se tornado prostituta. Porém, na minissérie, ela aparece na casa de Maria Eduarda, doente e escondida atrás de um tecido rendado. Essa renda, colocada em diversos momentos da minissérie, que mostra e esconde ao mesmo tempo, tornou-se um índice para o telespectador da adaptação: ele sabe que quando ela é usada, há algo escondido a ser revelado. Maria Eduarda, Carlos e Rosa estão em casa quando aparece, ao som da mesma música trágica, Maria Monforte. Carlos tenta aproximar-se, mas ela, mesmo sem saber de quem se tratava, afasta-o.

Para a versão televisiva, a volta de Maria Monforte é necessária. O telespectador precisa lembrar-se da pessoa responsável pela tragédia para que a linearização da intriga principal ocorra. A televisão, por ser muito fragmentada, lançou mão desse recurso para ajudar o telespectador a retomar a intriga secundária. Ele deve ter a confirmação de que ela não está bem e mais adiante revelará a verdade para os irmãos. Ela sente e pressente que aquele seria seu filho, só depois escreve a carta revelando a verdade. Para o meio televisivo, a volta daria mais verossimilhança à revelação. Além disso, Maria Monforte é representada por Marília Pêra, uma atriz bastante conhecida pelo telespectador, isso torna essa aparição mais uma vez um índice, pois essa atriz não seria apenas a mãe de Maria Eduarda, sem nenhuma outra função.

Dois detalhes do final ainda são alterados na transposição do livro para a minissérie: o bilhete mandado a Maria Eduarda para que ela vá à casa de Carlos e então saiba da verdade é mandado na minissérie pelo próprio Carlos em um tom frio, impróprio para os amantes; enquanto no livro, o mesmo bilhete é escrito por Ega. Além disso, no livro, quando Maria Eduarda parte para Paris, apenas João da Ega vai à estação despedir-se; na minissérie, o telespectador acha, em um primeiro momento, que apenas Ega foi despedir-se, ela fica esperando por Carlos, mas ele não aparece. Mas, depois, quando os dois amigos já viajaram para Londres e voltaram para Lisboa,

Carlos lembra-se do momento da despedida na estação. A minissérie expande essa cena para surpreender o telespectador, que não imaginava que Carlos teria ido à estação.

Eça de Queiroz descreve o tormento de Carlos pelo incesto através de algumas páginas do livro, afirmando a paixão e a culpa que o personagem sentia. A minissérie usou outros recursos: além da feição transtornada do personagem Carlos, o bilhete escrito por ele, a despedida, da qual os telespectadores só tomam conhecimento no final, são artifícios usados pelos adaptadores para mostrarem que a culpa existe, mas a paixão também.

Novamente, há a retomada da função do destino, “do sonho divino degradado”. Através dessas modificações, a versão televisiva reafirma que o homem não tem domínio sobre o destino, que a culpa e a impotência fazem parte dele, não há como fugir.

3.1.5 A Relíquia

É importante dizer que não analisamos cenas específicas de *A Relíquia* e *A Capital* porque o DVD usado para reproduzir as cenas foi editado e os episódios desses dois livros não foram colocados, como já foi anteriormente explicado. Fizemos a partir desse momento um breve resumo para mostrar como essas duas obras fazem parte do projeto *Cenas da Vida Portuguesa* e ajudam a dar um sentido maior à adaptação.

Assim, esses poucos dados de *A Relíquia* e *A Capital* são acrescentados às considerações de *Os Maias* com a intenção de mostrar que os episódios relatados na minissérie dessas duas obras compõem o chamado *Cenas da Vida Portuguesa* e ainda distendem, como quer a roteirista, o enredo de *Os Maias*.

A Relíquia, publicado em 1887, é uma narrativa que, sob um pano de fundo exótico e mítico, pretende discutir uma questão moral, mas de uma forma ironizada. Raposo, o personagem principal e narrador, para herdar a fortuna de uma tia beata, se propõe a trazer da palestina a “coroa de espinhos” de Jesus, cujo embrulho desastrosamente se troca pelo de uma camisa de noite de certa cortesã de Alexandria.

A narração autodiegética coloca o leitor acima do nível de consciência inerente ao próprio discurso, falado ou íntimo da personagem autobiográfica. Há contradições entre os juízos e os comportamentos e intenções reais. O narrador-personagem faz uma

descrição quase naturalista do suposto relato, mas permeia a narrativa de sonhos e lições de moral.

Há na obra uma conotação de evidente anti-clericalismo, assim como em *O Crime do Padre Amaro*. Esta característica aparece, muitas vezes, nas razões eróticas ou interesseiras de certa devoção de Raposo ou da tia Patrocínio.

Outro ponto interessante desse romance é o personagem Dr Tópsius, que funciona como um guia para a viagem e como fonte de erudição histórica. Tópsius tem momentos de pedantismo, oportunismo e servilismo. Em determinado momento, ele brinda à ciência (germânica), enquanto Raposo brinda à religião (católica e portuguesa).

A obra é permeada por sonhos de Raposo, descritos minuciosamente, privilegiando a reconstrução histórica. Essa reconstrução é cheia de toques de humor: Raposo vê-se há dois mil anos a acender seu cigarro, a criticar Portugal da Regeneração e exprime-se espontaneamente através dos sonhos. Esta característica foi colocada na minissérie de forma muito humorística, como a autora mesmo afirmou acima, como uma forma do público esquecer das tragédias de *Os Maias*.

O desfecho do livro aponta para o ceticismo quase permanentemente expresso por Eça. Ele discute certezas científicas e ironiza as convicções religiosas, mas não defende nenhuma das duas “crenças”.

Esta foi uma das obras de melhor recepção internacional da época e retoma vários pequenos motivos da obra de Eça: humor, ironia, consciência moral. Portanto muito adequada para juntar-se, como catálises, as outras obras da adaptação televisiva.

3.1.6 A Capital

Segundo Saraiva e Lopes, em 1877-78, Eça tinha um projeto de romance (ou conto) sobre um incesto, mas entre mãe e filho, que ele apenas rascunhou. Algumas das situações e tipos foram reelaborados para *A Capital* e *Os Maias*.

No conjunto das *Cenas da Vida Portuguesa* integra-se o romance *A Capital*, cujo primeiro esboço data de 1876, mas começou mesmo a ser impresso em 1878. No entanto, seria editado apenas postumamente, em 1926, numa versão que pode ter sido reajustada a partir de textos ainda não finais e até incoerentes.

O tema, para Saraiva e Lopes, é de inspiração balzaquiana (*Illusions Perdues*): Artur Corvelo é um jovem provinciano, que acaba com quase toda uma herança

(recebeu dois contos de um padrinho) tentando realizar uma carreira literária, um sonho de civilização e um amor romântico, numa Lisboa que ele idealiza segundo os romances parisienses de Balzac.

Artur Corvelo é um personagem em conflito: ele não se adapta no campo, lugar que lhe causa horror, nem tampouco na cidade, com a qual não tem nenhuma afinidade. Não percebe os meandros de Lisboa por isso acaba sendo presa fácil dos aproveitadores. Não entende bem os códigos da cidade e, conseqüentemente, não consegue estabelecer contato e ser aceito pelas várias camadas da sociedade. Corvelo vê Lisboa como a central da inteligência, sem perceber que aquela é a cidade da esperteza. Segundo Santos (1998), Artur Corvelo “é um romântico na periferia do capitalismo”.

Se, ao final de *Os Maias*, somos alimentados pela sensação de que Lisboa mostra-se incapaz de integrar o ritmo de vida moderna, ao término de *A Capital* vemos que algo de semelhante guardam as duas obras: Artur Corvelo não consegue adaptar-se à vida da capital lisboeta. Uma capital, facilmente vê-se, que estava à margem da verdadeira modernidade que se respirava no restante da Europa.

Em descompasso com os tênues laivos da modernidade instalada em Lisboa, Corvelo, que ao lado de João da Ega pode ser considerado um *alter-ego* do escritor Eça de Queirós, beira o patético. Ao lado de uma vasta galeria que povoa os outros romances, como Ega, Damaso, Alencar, Carlos da Maia, dentre outros, poucos podem ser considerados personagens. Quando muito são tipos. Espécimes que se prestam ao papel de cobaias para a comprovação das teses positivistas de Taine e Proudhon. (SANTOS, 1998, p.1394).

Como já foi dito, Eça descreve alguns ambientes de Lisboa que já haviam aparecido em alguns outros de seus romances: salões onde ocorrem intrigas sociais, redações de jornais, uma procissão de cinzas e um clube republicano, por onde circulam socialistas, espanholas, malandros.

A narrativa segue linearmente com seu protagonista moral e intelectualmente medíocre, seus solilóquios cheio de devaneios, auto-justificação, suas inseqüências perante opções incompatíveis e uma vida pequeno burguesa. Em cada passo da trajetória, a cada gesto a cada palavra sucediam-se indiferenças e humilhações. Artur Corvelo sente-se então fraco e covarde. Pensa até em suicídio, mas, mesmo depois de

ser enxotado da cidade, começa a sonhar com a volta. Corvelo tem novamente uma visão romanceada da cidade.

Sobressaem, mais uma vez, certos tipos: uma espanhola muito temperamental, certos parasitas lisboetas, jacobinos facciosos e um velho babão, que lembra *O Velho da Horta*, de Gil Vicente. Todos os personagens parecem ter sido colocados com a intenção de mostrar as injustiças do meio social.

Como dissemos no início desse capítulo, a transposição de um texto literário, que usa a linguagem verbal, para uma minissérie, que usa a linguagem sincrética da televisão, exige uma reconstrução para que a adaptação retome os sentidos mais profundos e complexos da obra que a originou. O projeto *Cenas da Vida Portuguesa* foi retomado para que as características que permeiam toda a obra de Eça de Queiroz fossem consideradas e esse sentido maior fosse alcançado. Os três romances parecem ter sido usados com intenção de retomar a obra deste autor de maneira abrangente e completa, como se o escritor Eça de Queiroz estivesse presente na adaptação.

Pode-se dizer assim que a preocupação com a fidelidade acabou por levar a “várias fidelidades”: ao livro, pelas interpretações feitas pela adaptadora, à obra de Eça de Queirós, por considerar o projeto *Cenas da Vida Portuguesa*; e aos desígnios da televisão, enquanto instituição que buscava o prestígio de corrente de uma adaptação “adequada” do romance, sem para isso deixar de respeitar seu próprio projeto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos que a literatura tem uma especificidade literária, mas não está necessariamente relacionada apenas à escritura, mas a outras manifestações artísticas, que usam materialidades e suportes diversos, que se juntam e se completam. Não há, portanto, uma perda, mas sim uma mudança de referenciais para considerar tais realizações culturais.

Vários fatos ao longo deste trabalho evidenciaram que os principais fatores que regulam a transformação do romance em imagens e sons estão de fato relacionados às exigências do formato minissérie, que tem a função de dar prestígio à programação da emissora, e a seguir algumas tradições criadas pela televisão ao longo dos anos.

Porém, não podemos negar que há um esforço da adaptadora, Maria Adelaide Amaral e do diretor, Luiz Fernando Carvalho, em ser fiel também ao autor da obra literária, Eça de Queiroz. Eles têm que lidar com as exigências do meio televisivo e dar à adaptação um tratamento artístico que considera o olhar de Eça. Assim, há a fidelidade às demandas da emissora, mas também não podemos deixar de apontar a “presença” de Eça na adaptação.

Para conseguir abordar tal fato que, no início desta pesquisa, era apenas intuído, recortamos dois aspectos para serem analisados mais de perto: a questão autoral e a retomada do projeto *Cenas da Vida Portuguesa*.

Acreditamos que com esses dois aspectos conseguimos mostrar, na minissérie, as particularidades do meio e o “olhar” de Eça; porém, muitas questões ainda podem ser trabalhadas e as análises podem ser aprofundadas. Há um vasto universo de estudos possíveis nessa área tão pouco explorada.

Um outro ponto que gostaríamos de destacar ainda é, como já dissemos anteriormente, que não foram apenas os romances que suprimam a necessidade dos brasileiros de ficção, mas sim as telenovelas, as minisséries, os teletemas. No entanto, o literário e o poético não foram excluídos desse processo; eles aparecem nas inúmeras adaptações de obras literárias. Muitos indivíduos lêem a partir de uma adaptação ou consideram em sua leitura as “fórmulas” divulgadas pela televisão. Assim, há um grande público consumidor de ficção constituído a partir das tradições criadas pela televisão.

Esse fato nos desperta muito interesse, pois ele revela um traço cultural dos brasileiros ainda pouco explorado. Além disso, para estudar adequadamente esse traço é necessário dialogar com vários tipos de conhecimento, o que o torna ainda mais atraente.

O estudo da minissérie *Os Maias* foi bastante enriquecedor para nós. O mundo de alternativas e estudos que se apresenta quando nos debruçamos sobre um objeto de estudo

fronteiriço como esse é desafiador e “apaixonante”. O trabalho se encerra, mas as possibilidades de estudos em direções diferentes ainda permanecem.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio. Literatura, Cinema e Televisão. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: SENAC – Instituto Itaú Cultural, 2003. p.115-141.

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções – disjunções – transmutações**: da literatura ao cinema e à TV. São Paulo: Annablume, 2005.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In:_____. **Textos escolhidos**. São Paulo. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 57-74. (Os Pensadores).

BORELLI, Silvia Helena Simões. **Ação, suspense, emoção**. Literatura e cultura de massa no Brasil. São Paulo: Educ, 1996.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPEDELLI, Samira Yossef. **A telenovela**. São Paulo: Ática, 1985.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

CAPARELLI, Sérgio. **Televisão e capitalismo no Brasil**. Porto Alegre: L&PM, 1982.

CARVALHO, Luiz Fernando. Coragem. **Folha de S. Paulo**. São Paulo. 20 jan. 2002. Disponível em:<<http://observatorioultimosegundo.ig.com.br/artigos/asp230120029.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2007.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros**: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Trad. Mary del Priore, Brasília: Editora UnB, 1994.

COMPAGNON, Antoine. O autor e O mundo. In:_____. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p. 46-96 e p.97-138. (Humanitas).

ECO, Umberto. Cine y literatura: la estructura de la trama. In _____. **La definición del arte**. Tradução de R. de Ia Iglesia. Barcelona: Martinez Roca, 1971. p.194-200.

FONSECA, Celso. Só falta audiência. **Isto é**, São Paulo, ed 1637. Disponível em <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/qtv140220017.htm>>. Acesso em: 23 abr.2007.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Veja, 1992.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Literatura em televisão**: uma história das adaptações de textos literários para a televisão. 1995, 142 páginas. Dissertação de Mestrado, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. O romance do século XIX na televisão – observações sobre a adaptação de Os Maias. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: SENAC – Instituto Itaú Cultural, 2003, p.91-141.

HANSEN, João Adolfo. O autor. In: **Palavras da Crítica**. José Luís Jobim (Org.). Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992, p. 11-43.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOISÉS, Carlos Felipe. Estilo e Ideologia em Eça de Queiroz. **Boletim do Centro de Estudos Portugueses “Jorge de Sena”**, Araraquara, Ano IX, n. 17/18, jan a dez/ 2000.

NEGRÃO, Cecília. Eça na TV. Maria Adelaide Amaral adapta “Os Maias” para minissérie da Globo. Elenco terá estrelas da Globo e pode repetir sucesso de “A Muralha”. **Folha Online**. São Paulo, 6 de janeiro de 2001. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/literatura/eca_entrevista_mariaadelaide> . Acesso em: 23 abr.2007.

OLIVEIRA, Paulo Sampaio Xavier de. **A televisão como “tradutora”**: veredas do grande sertão na Rede Globo. 1999, 357 páginas. Tese de Doutorado, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

Os Maias. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Produção: Som Livre e Globo Vídeo. Intérpretes: Ana Paula Arósio; Fábio Assunção; Walmor Chagas; Selton Mello; Leonardo Vieira e outros. Roteiro adaptado: Maria Adelaide Amaral, João Emanuel Carneiro e Vicent Villari. Rio de Janeiro: 2004. 4 DVD (940min). Baseado na obra de Eça de Queiroz.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea**. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: Possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: SENAC – Instituto Itaú Cultural, 2003, p.15-34.

QUEIROZ, Eça. **A Capital**. Porto: Livraria Chardron, 1929.

QUEIROZ, Eça. **A Relíquia**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1973.

QUEIROZ, Eça. **Os Maias**. Porto Alegre: L&PM, 2001 .

REIS, Carlos. **Introdução à Leitura d’Os Maias**. 5 ed.. Coimbra: Almedina, 1995.

SANTOS, Goiamérico Felício Carneiro dos. Campo e cidade: confrontos com a modernidade. In:_____. **Associação Internacional de Lusitanistas. Actas do Quinto Congresso. Universidade de Oxford. 1 a 8 de setembro de 1996. Tomo III**. Oxford-Coimbra, 1998.

SARAIVA, Antonio José e LOPES, Oscar. **História da Literatura Portuguesa**, 17 ed.. Lisboa: Porto Editora.

SILVA, Beatriz Coelho. A refinada decadência burguesa. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 06 de janeiro de 2001. Disponível em <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/atualiza/artigos/qtv150120015.htm>. Acesso em: 23 abr. 2007.

SILVA, Flávio L. P. e (org). **O teleteatro paulista nas décadas de 50 e 60**. Secretaria Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981 (Cadernos 4).

VILCHES, Lorenzo (1984). **Play it again, Sam**. *Análisi* nº 9. Barcelona. (Apud Balogh, 1996: **Conjunções, disjunções, transmutações**. São Paulo: ECA/USP e Anablume)

XAVIER, Ismail. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo. **Literatura e Sociedade**: revista de teoria literária e literatura comparada, São Paulo, n. 2, p.126-138, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. Tradução de Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

WERNECK, Alexandre (entrevista concedida para). Disponível em:
<<http://www.contracampo.com.br/52/entrevistaluizfernandocarvalho.htm>.> Acesso em: 23 abr. 2007.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. Indústria Cultural. In:_____. **Adorno.** (Org.) Gabriel Cohn. São Paulo: Ed. Ática, 1983.

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In:_____. **Notas de Literatura 1.** Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003. p.55-63.

ANGELO, Ivan. Por que 'Os Maias' não chega lá? **Valor Econômico.** São Paulo, 6 de fevereiro de 2001. Disponível em:
<<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/qtv140220017htm>>. Acesso em: 23 abr. 2007.

AUMONT, Jacques. **A imagem.** Campinas: Papyrus, 1993.

BORELLI, Silvia H. S., ORTIZ, Renato e RAMOS, José M. O. **Telenovela - história e produção.** São Paulo: Brasiliense, 1989.

BARROS, Diana L. P. e FIORIN, José L. (Orgs). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade:** em torno de Bakhtin Mikhail. São Paulo: Edusp, 1994.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In:_____. **Análise Estrutural da Narrativa.** Rio de Janeiro: Vozes, 1971

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular:** Leituras Operárias. Petrópolis: Vozes, 1981.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão.** Tradução de Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BRITO, João Batista de. **Literatura no Cinema.** São Paulo: Unimarco, 2006.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura e Linguagem:** a obra literária e a expressão lingüística. São Paulo: Quíron, 1980.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados.** São Paulo: Ed. Perspectiva.

FERNANDES, Maria Lúcia O. **Perspectivas Pós-Modernas na Literatura Contemporânea**. Texto apresentado na disciplina Perspectivas Pós-Modernas na Literatura Contemporânea, 2º semestre de 2006, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Unesp/ Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara.

GENETTE, Gerard. **Discurso da Narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, 19[?].

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Entrevista com Gumbrecht. In: **34 Letras**, Rio de Janeiro, n. 2, p.97-115, dez. 1998.

HUYSEN, A. Mapeando o pós-moderno. In: (Org.) HOLLANDA, H. B. **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p.15-80.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1985.

LEITE, Ligia Chiapini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios).

LYOTARD, Jean François. **O pós-moderno explicado às crianças**. 2. ed.. Lisboa, 1993.

MOISÉS, Massaud. **Presença na Literatura Portuguesa III: Romantismo-Realismo**, 5 ed. Rio de Janeiro - São Paulo: Difel, 1978.

MORAES, Oswaldo José de. **Grande Sertão Veredas: O romance transformado**. O processo e a técnica de Walter George Durst na construção do roteiro televisivo. São Paulo: Edusp, 2000.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ed. Ática, 1988.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

STRINATI, Dominic. **Cultura popular: uma introdução**. Tradução de Carlos Szlac. São Paulo: Hedra, 1999.

ANEXO A

Cenas seleccionadas de Os Maias (2004)