



5º Simposio de Ensino de Graduação

A LINGUAGEM LITERÁRIA NO ROMANCE OS MAIAS, DE EÇA DE QUEIRÓS, EM COMPARAÇÃO A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E TELEVISIVA NA MINISSÉRIE DE MARIA ADELAIDE AMARAL

Autor(es)

LIGIANE CRISTINA SEGREDO

Orientador(es)

Josiane Maria de Souza

1. Introdução

Considerando a complexidade do processo de adaptação de uma obra literária para outros meios de expressão, como o cinema e a televisão, o presente trabalho tem como objeto de estudo o romance *Os Maias*, de Eça de Queirós, e a minissérie adaptada por Maria Adelaide Amaral na Rede Globo. É importante analisar o processo de adaptação de *Os Maias*, uma vez que as adaptações têm se tornado uma das estratégias mais frequentes, sobretudo na cultura brasileira, pois, à medida que divulgam a obra adaptada, incitam leituras e releituras dos livros, aumentando assim sua vendagem, tendo, pois, um valor educacional, afinal, considerando o poderoso alcance dos meios de comunicação, muito provavelmente, há mais telespectadores do que leitores, e a adaptação é que possibilita que a literatura chegue a um vasto número de pessoas, instigando-as, através do texto transmutado, a lerem o texto original. Pode-se dizer, de acordo com Balogh (2002), que a humanidade sempre se caracterizou pelo gosto de contar histórias, assim, a literatura, o cinema e a televisão seriam possíveis suportes para essas histórias, pois são artes distintas, mas que se assemelham em alguns aspectos, pelos modos como concebem, realizam e veiculam essas histórias. Desta forma, a adaptação é entendida como “passagem do texto literário ao fílmico e/ ou televisual” (BALOGH, 1996, p. 37), sendo, logo, um processo que pressupõe a passagem de um texto caracterizado por uma substância de expressão homogênea, a palavra, para um texto com substâncias de expressão heterogênea, o visual e o sonoro. Pellegrini (2003) afirma que nas adaptações a fidelidade é irrelevante, afirmando que o importante é privilegiar o diálogo entre livros e filmes, isto é, espera-se que a adaptação não seja cópia fiel da obra original, mas sim dialogue com ela. Assim, as adaptações de obras literárias para veículos audiovisuais é um procedimento extremamente complexo, uma vez que há diferença entre o “mundo das letras e o do espetáculo”. Certamente as boas adaptações são aquelas em que o cinema, a TV, enfim, cada meio aciona seus próprios dispositivos técnicos para a representação simbólica da literatura; cada qual trabalhando com aquilo que lhe é específico. No que se refere à linguagem literária, Saraiva (2003) ressalta que essa tem como substância o código verbal, construindo imagens visuais, táteis, auditivas através dos signos verbais e pelas figuras de linguagem. Desse modo, há na narrativa literária

homogeneidade do código sóico, afinal, através de uma única substância – a palavra – o texto literário atinge todos os sentidos. Quanto à linguagem cinematográfica, a autora ressalta ser essa uma linguagem plural e heterogênea, a qual se centra na imagem movente e códigos de aparato visual, compondo-se assim de imagens, menções escritas, diálogos, ruídos, trabalhando, simultaneamente, com três tipos de signos, tais como, signos icônicos, lingüísticos e musicais. No que concerne a linguagem televisiva, Balogh (2002) afirma que se trata de um agenciamento de sons e imagens, herdados da montagem cinematográfica, enquadramentos advindos das artes plásticas, da fotografia e do próprio cinema. Enfim, a TV incorporou, de forma assimétrica, essas múltiplas heranças, acrescentando os comerciais que são próprios do veículo. Em suma, a literatura, o cinema e a televisão apresentam linguagens distintas, isto é, cada um desses meios possui suas especificidades, o que torna o processo de adaptação extremamente complexo.

2. Objetivos

Comparar a ênfase dada à história amorosa de Pedro da Maia e Maria Monforte no livro e na minissérie e sua repercussão no sentido global da adaptação e da obra adaptada, analisando os recursos artísticos usados em cada uma das produções, os quais permitem uma diferenciação entre a linguagem literária, cinematográfica e televisiva.

3. Desenvolvimento

A pesquisa seguiu os seguintes passos: (1) escolha da obra adaptada e sua adaptação seguindo os seguintes critérios: (a) por ser o texto original uma obra-prima do realismo português, (b) por ser uma obra adaptada recentemente; (c) por ser uma adaptação que dialoga com o texto base sem banalizá-lo; (2) comparação da ênfase dada à história da segunda geração da família Maia no livro e na minissérie; (3) seleção de cenas da minissérie e trechos narrativos do livro que justificam essa ênfase; (4) análise dos recursos utilizados na minissérie, através da linguagem cinematográfica e televisiva, para materializar em imagens o que está dito no livro por meio da linguagem literária.

4. Resultados

Comparando o livro com a minissérie fica nítido que essa última apresenta uma proposta diferente, pois é perfeitamente verificável a extensão feita da primeira parte do romance de Eça de Queirós na minissérie, em que foi dada ênfase ao romance de Pedro da Maia e Maria Monforte, o que não acontece no livro, evidenciando assim que essa proposta diferente da adaptação causa um outro efeito de sentido na obra. É identificável que na minissérie a primeira parte do romance foi salientada, enfatizando assim, durante 209 minutos o amor romântico de Pedro e Maria, o qual, no livro, foi retratado apenas em 22 páginas. Assim, o que é breve no livro acaba sendo ressaltado na minissérie, provocando um efeito de sentido distinto. Convém enfatizar que, enquanto Pedro da Maia, no livro, conhece Maria Monforte numa tarde em Marrare, na minissérie esse primeiro encontro acontece em uma tourada. No livro, Pedro simplesmente viu chegar, na companhia do pai, à porta de Madame Levaillant, e encantado com a sua beleza buscou saber o seu nome, pois, aos seus olhos, ela já se apresentava como uma deusa. Numa tarde, estando no Marrare, vira parar defronte, à porta de Mme. Levaillant, uma caleche azul onde vinham um velho de chapéu branco, e uma senhora loura, embrulhada num xale de Casimira [...] Pedro da Maia amava! Era um amor à Romeu, vindo de repente numa troca de olhares fatal e deslumbradora, uma dessas paixões que assaltam uma existência, a assolam como um furacão [...] empurrando-os de roldão aos abismos. (QUEIRÓS, 2000, p. 18-19) Já na minissérie, os amantes se encontraram pela primeira vez em uma tourada em Lisboa (capítulo 3 do disco 1). Foi em meio a touros e sangue que conheceu Maria. Eles trocaram olhares, ficando nítido ao espectador, por meio das atitudes de Pedro, o qual estava ofegante, impaciente, ansioso, com os olhos lacrimejantes, que havia se apaixonado pela brasileira. Pode-se dizer que a cena da tourada é a materialização da imagem criada no romance através da linguagem literária. A fatalidade dita no romance pela linguagem literária é inserida na minissérie pela autora através da cena da tourada, a qual é fundamental, exatamente por ser a construção metafórica do embate da paixão, havendo uma comparação

entre a paixão avassaladora de Pedro e Maria e a relação do touro com toureiro, evidenciando que ambas acabam em morte. Assim, o telespectador já é avisado, durante essa cena, por meio dos closes, da música incidental romântica Tema Dol Amor, de John Neschling, que se trata de uma história de amor e morte. O mais romântico encontro de Pedro e Maria na minissérie está contido no capítulo 6 e 7 do disco 1, em que existem cenas subseqüentes dos dois no Castelo dos Mouros em Sintra. Enquanto que no livro há apenas uma menção de que Pedro foi a Sintra encontrar-se com Maria: “No verão, Pedro partiu para Sintra; Afonso soube que os Monfortes tinham lá alugado uma casa” (QUEIRÓS, 2000, p. 23), na minissérie há inúmeras cenas que ilustram, e, principalmente, enfatizam o amor romântico. Na primeira cena gravada no castelo em Sintra, Maria anda sozinha entre as ruínas, ansiando pela chegada de Pedro, fato esse que é perceptível através dos olhares e sorrisos, concomitantemente com a música romântica Haja O Que Houver, de Madredeus, que a caracteriza como alguém que sonha com a chegada do amado. Quando ele chega, ela começa seu jogo de sedução, correndo dele toda vez que tenta se aproximar. Ele, por sua vez, fica entre as ruínas procurando-a, e quando a encontra, olham-se profundamente e sorriem um para o outro, e assim sucessivamente. Há nessa cena, no castelo dos Mouros, um destaque à silhueta dos amantes, ou seja, a câmera mostra-os muitas vezes de perfil, enquanto que a música se encarrega de emocionar o espectador. No livro, depois que se casam há apenas alguns relatos que Pedro e Maria, ansiando por inserção social, ofereciam jantares, bailes e festas: Começara então uma existência festiva e luxuosa, que, segundo dizia o Alencar, o íntimo da casa, o cortesão de madame, “tinha um saborzinho de orgia distinguêe como os poemas de Byron”. Eram as soirées mais alegres de Lisboa (QUEIRÓS, 2000, p. 28) Já na minissérie, esse desejo por inserção social é enfatizado à medida que há inúmeras cenas de bailes e festas, as quais ressaltam a transformação de Pedro e Maria, pois ele sente-se orgulhoso e passa a exibi-la para toda a sociedade lisboeta, ela, por sua vez, passa a fumar e a jogar bilhar. Diante disso, uma cena que merece destaque é a cena em que o casal, no capítulo 13 do disco 1, logo após o casamento, resolve oferecer um jantar em sua casa. Na cena, após o jantar, em que todos vão à sala de visitas, Maria, sentada em uma mobília, recebe um cigarro de Alencar e acende-o. Nesse momento, a câmera mostra a face surpresa de cada convidado ao ver a atitude dela, principalmente a face de Pedro, o qual tragava surpreso, assustado e desconfiado. Ainda nessa cena, a câmera enquadra os candelabros com as velas acessas e as chamas desfocadas enquanto que o rosto de Maria é mostrado em primeiro plano no canto direito da tela, soltando lentamente a fumaça, a qual preenche o enquadramento todo, evidenciando que Maria começou a fumar. A música Prelúdio, de John Neschling, também contribui para a fixação dessa idéia, pois, solenemente, envolve o telespectador, levando-o a ver aquele ato como uma novidade, enfim, como uma mudança comportamental. No que concerne à traição de Maria, vale lembrar que no livro não há descrições explícitas, mas somente um relato, por meio da voz de Pedro, que Maria fugiu com o italiano, quando, desesperado, procura Afonso e conta-lhe o acontecido, caminhando logo para o suicídio. Uma sombria tarde de dezembro, de grande chuva. Afonso da Maia estava no seu escritório lendo, quando a porta se abriu violentamente, e, alcançando os olhos do livro, viu Pedro diante de si [...] _ Estive fora de Lisboa dois dias [...] A Maria tinha fugido de casa com a pequena [...] E aqui estou! (QUEIRÓS, 2000, p. 34) Na minissérie, a câmera mostra, paralelamente, Maria e Tancredo transando, o cachorro olhando e um velho mendigo faminto, evidenciando assim que se trata de uma paixão proibida, de um ato sórdido praticado em plena consciência pelos amantes. A música O Pastor, de Madredeus, os gemidos e as risadas de Maria contribuem para a fixação dessa idéia. No livro é relatado brevemente que Pedro, não suportando a dor da separação, matou-se com um tiro no peito: No quarto, ao lado da livraria, Afonso não pode sossegar, numa opressão, uma inquietação que a cada minuto o fazia erguer sobre o travesseiro [...] Afonso ia adormecendo – quando de repente um tiro atroou a casa. Precipitou-se do leito, despido e gritando [...] Afonso encontrou seu filho morto, apertando uma pistola na mão. (QUEIRÓS, 2000, p. 39) Na minissérie, há imagens paralelas de Afonso em seu leito e Pedro no quarto escuro. Afonso demonstra, através de seu olhar fixo, um mau pressentimento em relação ao filho, uma vez que as imagens de Pedro e Afonso em ambientes diferentes, porém sobrepostas, indiciam a tragédia, pois Pedro pega a arma, Afonso inclina-se na cama, a música de suspense O Velho, de John Neschling, é imediatamente substituída por sons de sinos badalando, Pedro caminha pelo quarto de costas e o tic-tac do relógio apresenta um som crescente, podendo ser comparado aos batimentos cardíacos, denotando ainda os últimos instantes de vida do rapaz. O suicídio de Pedro encerra a história de amor da segunda geração da família Maia tanto no livro quanto na minissérie.

5. Considerações Finais

A adaptação de *Os Maias*, romance de Eça de Queirós, produzida pela Rede Globo, apresenta uma proposta diferenciada, uma vez que, além de manter um diálogo com o cinema, trazendo, mesmo com o limite de suporte técnico, imagens mais cinematográficas para a TV, apresenta ainda um efeito de sentido global distinto do romance de Eça, afinal, o uso de diferentes linguagens no processo de adaptação acarretou uma mudança de sentido, pois a autora, Maria Adelaide Amaral, e o diretor, Luiz Fernando Carvalho, ao salientarem na minissérie a primeira parte do livro, enfatizando o romance de Pedro da Maia e Maria Monforte, levaram, automaticamente, o telespectador a pensar a relação amorosa dos pais e dos filhos paralelamente, sendo, logo, a minissérie, essencialmente marcada pelo amor romântico, enquanto que o livro, por não salientar essa relação amorosa, é marcado pela crítica política.

Referências Bibliográficas

BALOGH, A. M. **Conjunções – disjunções – transmutações da literatura ao cinema e à TV**. São Paulo: Annablume: ECA – USP, 1996.

_____. **O discurso ficcional na TV: Sedução e Sonho em Doses Homeopáticas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

OS MAIAS. Minissérie escrita por Maria Adelaide Amaral. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Produção: Rodrigo Tapias. Rio de Janeiro: TV GLOBO LTDA, 2001. 4 DVD (940 min).

PELLEGRINI, T. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, T. et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 15-35.

QUEIRÓS, E. **Os Maias**: Episódios da vida romântica. São Paulo: Editora Nova Alexandria Ltda., 2000.

SARAIVA, J. A. Literatura e cinema: encontro de linguagens. In: SARAIVA, J. A. (org.). **Narrativas verbais e visuais**: leituras refletidas. São Paulo: UNISINOS, 2003. p. 9-26.