

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

Juliana Salum Ferreira Silva<sup>1</sup>

### **RESUMO:**

*Este trabalho analisa a adaptação de uma obra literária para a televisão: comparam-se Os Maias, de Eça de Queiroz, à minissérie com o mesmo título, produzida e veiculada pela Rede Globo em 2001. As adaptações são consideradas um bem cultural independente, mas que dialoga com uma obra literária e com outras manifestações culturais. Este artigo privilegia a questão da desreferencialização, muito discutida nos estudos sobre o pós-modernismo. Acredita-se que a partir da adaptação alguns conceitos literários como a autoria, a relação do leitor com a obra, as divisões entre cultura erudita e cultura de massa são relativizados e recebem outros contornos.*

**PALAVRAS CHAVE:** Os Maias - adaptação - televisão - desreferencialização - autoria.

*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)*

### **Introdução: Literatura e Imagens**

O presente trabalho faz parte de uma pesquisa de mestrado que tenta fazer um estudo comparativo entre *Os Maias* (1888), de Eça de Queiroz, e a minissérie dirigida por Luiz Fernando Carvalho, produzida e veiculada pela Rede Globo em 2001.

A televisão produziu inúmeras adaptações de obras literárias, essas 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.

A partir da década de 80, a Rede Globo começou a exibir minisséries, semelhantes às novelas, mas mais curtas e com custos mais altos. Vale ressaltar

---

<sup>1</sup> Juliana Salum Ferreira Silva. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Unesp – Campus Araraquara.  
Bolsista da CAPES  
jusalum@bol.com.br

que das minisséries produzidas entre 1984 até janeiro de 2003, trinta e uma foram feitas tendo por base textos literários.

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, 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.

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 a lentidão do livro para a narrativa.

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. Através destes elementos podem-se fazer algumas reflexões sobre os aspectos pós-modernos presentes nas versões televisivas.

Pode-se afirmar ainda que o corpus deste trabalho suscita várias questões acerca dos conceitos de literatura, originalidade, indústria cultural, cultura erudita e cultura de massa. Dessa forma, para abordá-lo, é necessária a articulação de vários aspectos, buscando a interação entre o produtor, a realização artística, o receptor e o contexto do qual ele faz parte.

As adaptações literárias para a televisão pertencem a um campo fronteiro de análise, não há uma metodologia que sozinha consiga abordar todos os elementos em questão, portanto deve-se lançar mão de diversas ferramentas para que se faça um estudo coerente. Esta dificuldade também aponta algumas características pós-modernas da obra.

A questão dos métodos e da fundamentação teórica é o grande desafio enfrentado pelo pesquisador da área de Estudos Literários que ousa debruçar-se sobre as questões relativas à pós-modernidade. Se optarmos por manter as perspectivas adotadas em nossos anos de formação, quando aprendemos a separar de maneira rígida o texto do contexto, supervalorizando os elementos estruturais da obra em si, corremos o risco de não entender as propostas básicas de algumas das obras mais expressivas da última década do século XX (...).(FERNANDES, 2006, p.3)

### **1- Indústria cultural, televisão e literatura:**

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 contemporâneos, que se preocupam com a pós-modernidade. Nesta breve abordagem 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 pós-modernos nesta realização artística.

A televisão pode ser considerada um meio pós-moderno 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 referências 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 a indústria cultural.

A percepção e a representação da realidade são mediadas pelos recursos tecno-visuais de cada época. Há especificidades técnicas do meio áudio-visual que influem diretamente nestas formas de percepção e representação literárias. A partir disso, pode-se dizer que, no caso das adaptações, a sociedade enxerga e entende um enredo através de códigos relacionados às imagens e às grandes produções.

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 altera o entendimento da obra original, causando efeitos de sentido diversos. Há, portanto, uma troca de códigos na qual o leitor/espectador, inserido em uma sociedade consumidora do código televisivo e sincrético, forma uma percepção que muitas vezes relaciona as imagens ao texto.

Em outras palavras, pode-se dizer que, com a mídia, está gradativamente se modificando a natureza do conhecimento, que passa a ser traduzido em quantidade de informação transmitida, na grande maioria por meio de imagens, a ponto de as coisas só existirem na mente depois de produzidas e/ou veiculadas por esses estímulos imagéticos. Desse modo, altera-se a sensibilidade perceptiva, não mais atenta à realidade concreta circundante, mas à sua reprodução nas

imagens. Por outro lado, devido a sua presença “concreta” dentro da realidade, a imagem apresenta-se como elemento constitutivo, um referente imediato como outro qualquer, sendo assim absorvida. (PELLEGRINI, 1999, p.189)

Com a intenção de ilustrar o fato de um meio de comunicação despertar o interesse pelo outro, pode-se citar 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 as imagens. 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.

## **2- Apontamentos pós-modernos na versão televisiva:**

O pesquisador alemão Hans Ulrich Gumbrecht (1988) descreve três conceitos básicos para o entendimento da pós-modernidade: a destemporalização, a destotalização e a desreferencialização. Com a intenção de sistematizar os estudos dos aspectos pós-modernos em uma versão áudio-visual, selecionou-se o conceito da desreferencialização para ser analisado.

(a desreferencialização é) como se tivesse sido perdida a impressão de que o homem está em contato com o mundo exterior, ou seja, de que o mundo exterior é que dá referência aos significados.

(...)E com desreferencialização relacionaria o paradoxo de um observador que se dá conta de que faz parte do objeto que se observa.(GUMBRECHT, 1988, p. 9-10)

Por meio da mídia, principalmente da televisão, as imagens e simulações se infiltram nos acontecimentos diários, ditam normas de comportamento, maneiras de pensar e, o que no momento mais interessa, imaginar fatos. A referência para o entendimento de mundo passa a ser feita através dos dados divulgados pela televisão.

Assim, os valores que permeiam as escolhas são também mostrados por este veículo, que, pode-se dizer, homogeneíza e condiciona o indivíduo, fazendo com que este perca a liberdade e o entendimento de mundo a partir de sua experiência, pois o referencial é dado pelas imagens veiculadas pela mídia.

A televisão faz com que sua programação vá se integrando à realidade do indivíduo. Ele conhece o mundo através das imagens, que se reproduzem até que se perca de vista qual seria a primeira, a original. Esta perda do referente ocorre porque o mundo é reconstruído pelas imagens televisivas, dessa maneira, não é a experiência que liga o indivíduo à realidade, mas as imagens projetadas pela mídia.

Fredric Jameson (1985), estudioso da pós-modernidade, a respeito da desreferencialização, afirma que o passado foi extinto, mas foi refeito como simulacro, em novas imagens eletrônicas construídas e reconstruídas. Assim não há referência ao passado, apenas textos e imagens projetadas.

(...) com esse apetite, historicamente original, dos consumidores por um mundo transformado em mera imagem de si próprio, por pseudo-eventos e por “espetáculos” (o termo utilizado pelos situacionistas). É para esses objetos que devemos reservar a concepção de Platão do “simulacro”, a cópia idêntica de algo cujo original jamais existiu. De forma bastante apropriada, a cultura do simulacro entrou em

circulação em uma sociedade em que o valor de troca se generalizou a tal ponto que mesmo a lembrança do valor de uso se apagou, uma sociedade em que, segundo observou Guy Debord, em uma frase memorável, “a imagem se tornou a forma final da reificação”. (JAMESON, 1985, p.45)

Pode-se afirmar também que há um processo gradativo de perda da dimensão da realidade, da totalidade e do próprio sujeito. Esta outra perda é substituída pela colagem e montagem de informações. Tais imagens não representam o real, mas o criam, visando de alguma forma transformar a vida em um “espetáculo” para seduzir o indivíduo.

Segundo Jameson, o sujeito entende-se como uma parte do espetáculo e este espetáculo não tem como referência apenas o sujeito. Não há um único espelho, mas vários que refletem imagens ilusórias.

É importante dizer que no Brasil é através da mídia, principalmente da televisão, que a maioria dos indivíduos tem acesso aos bens culturais, portanto é fundamental que se considerem questões como o simulacro e a mercadoria para que se entenda uma adaptação literária.

### **3- Análise da desreferencialização em *Os Maias* da televisão:**

*Os Maias*, de Eça de Queiroz, 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 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 descreve a decadência da aristocracia portuguesa a partir das tragédias da família Maia.

Não há objetivo de esgotar as análises da desreferencialização, nem mesmo tentar inserir toda a diversidade de elementos presentes na adaptação nesse conceito, mas sim, através dele, mostrar de maneira organizada alguns aspectos da adaptação.

#### **3.1- Desreferencialização e autoria:**

O primeiro aspecto a se analisado a respeito da perda de referenciais é a questão da autoria. Já dissemos anteriormente, que uma adaptação televisiva é um processo cultural complexo, porque além de referir-se a um texto de base, refere-se também a outras inúmeras realizações culturais, produzidas por vários outros autores.

Como já foi dito, as adaptações de obras literárias para veículos áudio-visuais constituem um processo cultural complexo. Caso exemplar da complexidade do fenômeno, estreitamente associado à questão da desreferencialização da produção cultural contemporânea, é relatado por Meyer (1996). A professora e 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 as noções tradicionais de autoria, cultura erudita e cultura popular, cópia e original.

Tratando do caso específico de *Os Maias* (1888), pode-se dizer que a versão televisiva não remete apenas a Eça de Queiroz, refere-se também a Maria Adelaide Amaral, que a adaptou para o vídeo, a Luiz Fernando Carvalho, que a dirigiu e a dezenas de autores e outros profissionais que também participaram da adaptação do romance, como o maestro John Neschling, que fez a música incidental, os colaboradores da adaptadora, João Emanuel Carneiro e Vicent Villari, que ficaram responsáveis pelos núcleos de *A Capital* (1876-1878) e *A Relíquia* (1878), entre outros.

Com esse exemplo é possível mostrar como a adaptação refere-se a vários autores diferentes, não apenas ao autor da obra erudita, como em princípio se pensa, mas há uma mescla de produções culturais e autores que servem como referência para a adaptação.

O conceito da desreferencialização, formulado por Gumbrecht, está presente no que foi colocado porque o telespectador perde a referência de quem é o autor: não é possível acreditar que as cenas foram feitas pelo Eça de Queiroz por motivos óbvios, mas não se atribui a autoria apenas ao diretor ou ao adaptador, trata-se de uma autoria coletiva. São vários profissionais envolvidos em um projeto, portanto são várias “subjetividades”.

O telespectador tem como base a autoria de Eça de Queiroz e a direção de Luiz Fernando Carvalho, porém sabe que figurinistas, maquiadores, diretores de arte, produtores também dão a forma ao produto final.

Muitas vezes, o público habituado à televisão consegue identificar pelas características da abertura ou do figurino qual é o responsável por determinada parte do projeto. Com isso, percebemos que o próprio código televisivo acaba criando e fazendo referências aos “seus autores”. Mais uma vez, o meio áudio-visual cria uma tradição própria, só reconhece à autoria as pessoas acostumadas a ele.

### **3.2- Cópia e original:**

Em uma adaptação, a distinção clara entre cópia e original é muito distante. Segundo Gumbrecht, se não existe apenas um original, não existem também cópias. Portanto, a conotação pejorativa de cópia faz pouco sentido, pois já não se sabe qual é a produção e o produtor originais.

Se partirmos do princípio que Eça de Queiroz usou, como já dissemos, um enredo formular, ele também já reproduziu uma narrativa. Além disso, a versão usou não apenas uma obra do autor, mas três, portanto não seria uma cópia, mas várias cópias que se fundiram.

Quando assistimos à adaptação, percebemos também que há referências a inúmeras outras obras, como filmes e novelas. O crítico Ivan Ângelo aponta para isso:

Algumas cenas fazem suspeitar que o diretor Luiz Fernando Carvalho tem especial admiração por dois grandes filmes também adaptados de obras literárias. A chegada de Maria Eduarda ao hotel remete à primeira cena de Silvana Mangano no hotel em *Morte em Veneza*. Outros momentos sugerem uma afeição do realizador a *O Leopardo*.

São filmes que contam histórias de decadência, feitos pelo mesmo diretor, Luchino Visconti. (ÂNGELO, 2001)

Assim, percebemos que uma adaptação não pode ser considerada uma cópia de uma obra literária, mas sim uma outra realização artística que tem uma infinidade de obras como referência, não só literárias, mas também ligadas a diversas formas de expressão.

Os conceitos de cópia e original já foram há muito tempo questionados por críticos literários, porém, a versão televisiva é uma produção ímpar para tais aspectos serem estudados, pois há várias referências em uma só produção, que, por sua vez, tornou-se uma realização artística única.

### **3.3-O erudito na cultura de massa:**

A obra literária e a versão televisiva foram produzidas em épocas diferentes: a primeira obra no século XIX e a segunda no início do século XXI; foram elaboradas usando códigos diferentes, o literário e o áudio-visual.

Há ainda a questão da relação da obra com o público, com o mercado. No século XIX, o público procurava a obra para ter acesso a ela. Com a televisão, a produção artística chega ao público sem que este procure por ela. Ela é feita, inclusive para atingir determinado público, pensando nas expectativas do telespectador daquele determinado horário.

A partir disso, podemos dizer que quando questões sobre cultura erudita e cultura de massa são discutidas, temos, mais uma vez, esta perda de referenciais. Sabe-se que se trata de uma obra produzida pela indústria cultural, que visa atingir o gosto de um público acostumado ao código televisivo, por isso homogeneizado, mas baseia-se em um enredo do século XIX, que foi produzido para agradar a um público com outros gostos e expectativas.

A partir da adaptação há um questionamento dos valores culturais. A adaptação em questão, por exemplo, teve índices de audiência menores do que o esperado pela emissora, mas foi considerada de muita qualidade pelos críticos da época. A baixa audiência foi atribuída, entre outras coisas, ao fato das cenas serem muito longas, o ritmo muito lento e alguns diálogos transcritos literalmente do livro. A adaptação foi bastante “fiel” à obra original, porém “ignorou” ou tentou mudar algumas especificidades do meio televisivo.

Mais uma vez, percebe-se que o que é considerado erudito, e, portanto, melhor, pode não fazer sentido quando há uma mudança de época e público. Os valores que norteiam os critérios de bom ou ruim são relativizados porque houve uma mudança de referenciais.

A cena inicial pode ser um exemplo disso. Ela retoma *ipsis literis* o discurso introdutório de *Eça de Queiroz*, com um ritmo considerado lento e arrastado para a televisão, ela transmite um momento de evocação, nostalgia e perda não só dos personagens Carlos da Maia e João da Ega, mas também de toda a aristocracia portuguesa. A cena é perfeita para fazer referência a *Eça de Queiroz* e as suas intenções, mas para o veículo televisivo, ela é considerada bastante escura e vagarosa.

É importante salientar ainda que faz pouco sentido comparar a obra literária com sua versão áudio-visual, pois trata-se de realizações artísticas diferentes, com linguagens e intenções distintas. Acostumou-se a ligar o literário ao erudito e a cultura de massa ao popular, sem considerar as especificidades de cada meio.

### 3.4-O leitor e o telespectador:

Quando o telespectador vê a adaptação, ele passa a imaginar a obra de Eça de Queiroz a partir das imagens veiculadas pela televisão. Através apenas da leitura, o público imaginava Carlos da Maia a partir das suas próprias experiências; entretanto, depois de ter visto a adaptação, fica muito difícil imaginar Carlos da Maia e não pensar no ator Fábio Assunção, que interpretou o personagem na versão televisiva.

A referência da obra passa a ser aquela divulgada pelas imagens da televisão, o indivíduo está condicionado a ver o personagem daquela maneira, perdendo a liberdade de imaginá-lo. A referência dos fatos é dada pelas imagens, não mais pela experiência, como disse Jameson (1985) anteriormente.

O leitor do século XIX entendia a obra literária a partir da experiência que tinha de vida e da maneira como Eça representava a sociedade daquele momento; o espectador da televisão entende o mundo através do que é veiculado pelas imagens, a referência para o entendimento da obra não é a experiência, mas sim o que os autores da adaptação julgaram pertinente mostrar.

Por outro lado, o telespectador entende a adaptação porque ela remete a imagens conhecidas, ele faz parte do processo de adaptação. Porém estas imagens devem ser reconhecidas por vários espectadores, assim elas não devem refletir apenas um telespectador, mas uma infinidade de pessoas e valores.

Para que a adaptação consiga que o público identifique-se com ela, a trama do romance oitocentista deve ser apresentada ao telespectador mediada por valores morais contemporâneos.

O comportamento de Maria Monforte, por exemplo, aparece como moralmente reprovável nas duas narrativas, porém a adaptação valoriza muito mais esse fato do que a obra literária. Através dessa valorização, percebe-se que a versão televisiva tem necessidade de mostrar fatos que apelam para o juízo de valor do telespectador contemporâneo, o código televisivo mostra o que interessa, algo que prenda a atenção.

Como exemplo do fato das adaptações terem como referência os valores contemporâneos, citamos 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, passeiam nas ruínas e namoram ardentemente, inclusive com o olhar de aprovação do pai de Maria, apesar do 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.

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. Esse “timing” maior para o namoro não convencional ajuda o telespectador, “contaminado” pelos valores atuais, a entender melhor a diferença de comportamento entre Pedro da Maia e Maria Monforte, pois, talvez, no século



XIX, apenas o fato dos namorados viajarem juntos para Sintra fosse suficiente para os leitores perceberem isso, porém, no século XXI, esse comportamento teve que ser mais explorado.

### **3.5-O tempo e o timing:**

Outro ponto relevante para as análises de uma adaptação é o estudo do tempo. Porém, aqui, iremos apenas citar alguns traços mais significativos. É óbvio que muitas vezes uma descrição que leva várias páginas para se realizar, pode ser mostrada por uma passagem de câmera, ou ainda, podemos ter vários acontecimentos sendo mostrados simultaneamente através das imagens áudio-visuais, enquanto, com a linguagem literária, o efeito da simultaneidade é dificilmente conseguido.

Em uma versão, dá-se ao tempo o tratamento que interessa para que se valorize ou não uma cena. Portanto a referência que o telespectador tem da importância dos fatos para a trama é o tempo que os autores da versão acham conveniente dispensar a ele.

A cena do namoro dos personagens em Sintra foi muito explorada, teve um timing maior do que o do livro, de acordo com a intenção da adaptadora e do diretor, que pareciam tentar fazer também com que os telespectadores contemplassem a beleza da paisagem e dos personagens. Porém, há uma cena que mostra a passagem dos anos da infância de Carlos da Maia para a juventude de uma forma bastante econômica: ele, menino, pula no lago, nada algumas vezes de um lado para o outro, e, quando pára na beira da água, já é um homem. É um econômico recurso visual, que faz com que o telespectador entenda que só deve perceber que o tempo passou e que o personagem cresceu saudável e ligado a natureza.

Portanto, os referenciais de tempo do telespectador são muito diferentes dos referenciais dos leitores da obra literária. O tempo na adaptação é dado de acordo com as intenções em dirigir o entendimento do leitor para causar este ou aquele sentido. Os espectadores não têm a mesma dimensão de tempo ou de passagem de tempo que tinham apenas com a obra literária, os recursos visuais subvertem as noções de tempo que já existiam.

### **3.6-A televisão como divulgadora da literatura:**

Como já foi dito no capítulo que discute as relações entre a literatura e a televisão, no Brasil, o consumo da ficção e a formação de um imaginário em torno do qual indivíduos de comunidades heterogêneas se reconheçam não ocorreu através dos livros, mas sim pela televisão.

Não foram os romances, mas sim as telenovelas que supriram a necessidade dos indivíduos de ficção. Porém, o texto literário não foi excluído totalmente desse processo. Pelo contrário, exerceu papel importante na constituição de uma massa consumidora de ficção através das adaptações literárias feitas pela televisão desde seu início. A referência que o espectador tem de literatura, muitas vezes, é dada pela televisão, é a partir dela que muitas obras têm seu enredo conhecido e depois são consumidas.

Então, podemos dizer, que muitos telespectadores só têm acesso a algum conteúdo literário através das versões televisivas e outros compram a obra porque esta foi adaptada. Citamos novamente o fato dos espectadores comprarem as obras literárias depois delas serem adaptadas pela televisão. No caso de *Os Maias*, por exemplo, o editor da L&PM conta que em 20 dias vendeu 12 mil

exemplares de *Os Maias*. Todos os outros livros de Eça do catálogo da L&PM também foram praticamente esgotados. *Fizemos uma joint-venture espontânea com o Dr Roberto Marinho*, afirmou o editor Ivan Pinheiro Machado (2001) na época.

Portanto, mais uma vez, temos um questionamento de conceitos literários estabelecidos e referenciais subvertidos. As adaptações literárias levam as pessoas a “consumirem textos literários”, mas modificam a leitura que se faz dele.

### **Conclusão:**

A tentativa de entender o conceito de desreferencialização é importante para a análise de uma adaptação porque, a partir dele, consegue-se entender melhor o lugar que esta expressão artística ocupa no contexto cultural contemporâneo. Através da desreferencialização, as tradicionais hierarquizações entre as expressões artísticas e culturais são questionadas, os limites entre a cultura de massa e cultura erudita, originalidade e cópia são redefinidos, percebe-se também a apropriação de produtos culturais do passado pelos meios de comunicação de massa, projetando-os para diferentes públicos e atribuindo-lhes novos sentidos.

Além disso, quando se pensa na desreferencialização, entende-se a dimensão que os meios de comunicação contemporâneos tomaram no cotidiano do indivíduo. Os conceitos e valores projetados através das imagens ocupam um lugar muitas vezes maior do que a experiência do homem para o entendimento de mundo. Tomar consciência disso é importante para os estudiosos de todas as áreas, mas é mais revelador para aqueles que se ocupam da literatura.

### **REFERÊNCIAS:**

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.

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

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. Perspectivas pós-modernas na literatura contemporânea. Texto sem referência trabalhado na disciplina “Perspectivas Pós-Modernas na Literatura Contemporânea”, Unesp/ Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara, 2006.

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

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Literatura em televisão – uma história das adaptações de textos literários para a televisão**. Tese de Mestrado apresentada

junto ao Programa de Pós Graduação em Teoria Literária, no Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, 1995.

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.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Entrevista com Gumbrecht. In:\_\_\_\_\_. **34 Letras**. Rio de Janeiro – PUC, número 2, dez. 1988, p.97-115.

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

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

**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, baseado na obra de Eça de Queiroz. Rio de Janeiro: 2004. 4 DVD (940min).

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

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

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.