

DA PENA À CÂMERA: URDIDURAS NARRATIVAS NA MINISSÉRIE *OS MAIAS* (2001)

Eliana Kiara Viana Torres*
Roseli Barros Cunha**

RESUMO: Este artigo tem como objetivo investigar a instância narradora na obra televisual *Os Maias* (2001), escrita por Maria Adelaide Amaral e dirigida por Luiz Fernando Carvalho, adaptação do romance homônimo de Eça de Queirós, publicado em 1888, com o intuito de escrutinar a partir de duas cenas da minissérie a correlação que se permite vislumbrar entre a função do narrador, enquanto elemento pertencente ao texto literário, e a construção dessa instância narradora na imagem-som. A metodologia empregada na pesquisa bibliográfica buscará aportes teóricos da narratologia cinematográfica e da ficção televisiva a respeito de uma instância narradora na imagem-som, a fim de identificar recursos enunciativos responsáveis pela narração no texto televisual. Nesse sentido, buscará contribuições nos estudos de Machado (2007), Bordwell (2008), Pallottini (2012) e Sousa (2018). Ao propor refletir as características da narrativa de ficção televisual, busca-se compreender as especificidades da adaptação no regaste de obras-fonte, além de contribuir com as perspectivas teórico-analíticas no que concerne aos estudos sobre a literatura, o cinema e a televisão.

Palavras-chave: Adaptação televisual; Instância narradora; Minissérie *Os Maias*.

ABSTRACT: This article aims to investigate the narrator instance in the televisual work *Os Maias* (2001), written by Maria Adelaide Amaral and directed by Luiz Fernando Carvalho, adaptation of the homonymous novel by Eça de Queirós, published in 1888, with the intention of scrutinizing from two scenes of the miniseries, the correlation that allows one glimpse between the function of the narrator, as an element belonging to the literary text, and the construction of this narrating instance in the sound-image, in order to identify enunciative resources responsible for the narration in the televisual text. In this sense, it will seek contributions in the studies of Machado (2007), Bordwell (2008), Pallottini (2012) and Sousa (2018). By proposing to reflect the characteristics of the narrative of televisual fiction, it seeks to understand the specificities of adaptation in rescuing of source works, in addition to contributing with the theoretical-analytical perspectives with regard to studies on literature, cinema and television.

*Doutoranda em Literatura Comparada (UFC). Docente do Instituto Federal do Maranhão (IFMA). Membro dos Grupos de Estudos de Literatura, Tradução e suas Teorias (GELTTE) UFC/CNPq, do Grupo Langage & Cartharsis (IFMA), e do Grupo de Estudos Literários e Imagéticos GELITI (UEMASUL).

**Professora do Departamento de Letras Estrangeiras e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLEtras) da Universidade Federal do Ceará (UFC), coordenadora do Grupos de Estudos de Literatura, Tradução e suas Teorias (GELTTE) UFC/CNPq.

Keywords: Television adaptation; Narrator instance; Miniseries *Os Maias*.

Introdução

Entre tantas justificativas para o fascínio que o cinema exerce sobre as pessoas, parte delas talvez possa ser explicada pela capacidade de contar histórias que o cinema narrativo, ao longo do tempo, foi adquirindo. Por isso, é possível observar que a parceria entre cinema e literatura serve para confirmar o quanto o ser humano necessita contar histórias, pois “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo [...]” (BENJAMIN, 1994, p. 205). É desse sistema de trocas entre cinema e literatura que surgiu o fenômeno da adaptação cinematográfica, tipo de fazer estético que sempre está se atualizando e motivando reflexões teóricas.

O cinema e a televisão sentem o forte desejo de revisitar textos literários, daí vê-se uma grande produção de obras literárias adaptadas. No Brasil, o cinema e a televisão, no decorrer de sua história, têm se utilizado com frequência da literatura, ora adaptando romances, novelas e contos, ora se inspirando em peças teatrais e poemas; e não é exagero dizer que alguns filmes e minisséries considerados significativos para nosso cinema e a nossa televisão tiveram como ponto de partida o texto literário.

Percorrer caminhos junto à adaptação tendo a clareza que a obra adaptada constitui outro texto, com diferentes significações e sugestões, gestou o desejo de realizar este trabalho, com o intuito de prescrutar a obra audiovisual adaptada *Os Maias*, carregando o escopo de investigar os ingredientes da sua estrutura imagética, com o intuito de conhecer a construção de suas relações com o texto literário, reconhecendo as especificidades que compõem cada texto, romance e minissérie, sem nunca inferiorizar um ou o outro.

Assomadas as inquietações de como os elementos narrativos se projetam nos ingredientes de composição da obra cinematográfica e/ou televisiva, e com o desejo de acompanhar de maneira mais atenta as escolhas realizadas pelo diretor, seus percursos, seus sentidos sugeridos, este trabalho pretende analisar a adaptação da instância narradora, em duas cenas da minissérie *Os Maias*(2001), escrita por Maria Adelaide Amaral e dirigida por Luiz Fernando Carvalho, adaptação do romance homônimo do escritor português Eça de Queirós, publicado em 1888, uma vez que a obra apresenta enquanto objeto de análise instigantes caminhos.

1 Um olhar além do ver: o “narrador” audiovisual

O fenômeno da adaptação surge a partir de trocas promovidas entre literatura e cinema, fazer estético que passou a acompanhar o cinema logo depois de seu nascimento. Nesse sentido, não se pode pensar o traslado da literatura para a linguagem audiovisual como uma filmagem frase a frase do texto fonte, mas como transmutação de um texto ao outro, texto esse com características próprias. Dito de outro modo, a adaptação de uma obra literária para o cinema é a expressão da mesma obra em outra linguagem e em outro tempo. Nesse sentido, a recepção dessas obras deve ser diferenciada, enquanto o cinema/televisão usa, além da palavra, a imagem e som para composição de um texto, a literatura trabalha com a palavra materializada no papel. Desse modo, o que é dito somente com o uso da palavra neste, é representado por meio da imagem e do som naquele, as linguagens são dissemelhantes.

Para Diniz (2005), a relação entre literatura e cinema sempre existiu ou sobre a interdependência entre os dois, ou sobre a influência de um sobre o outro. Entretanto, para a autora, como a maior parte das obras fílmicas são constituídas de narrativa, a relação mais comum é da adaptação como tradução, a história narrada na literatura traduzida para o cinema (DINIZ, 2005, 19).

Plaza (2001) compreende a adaptação como um tipo de tradução intersemiótica, e a encara como processo criativo. Para o autor, a criação num sistema de signos opera por escolhas que se diferenciam do sistema original, e são essas escolhas que determinam uma dinâmica na construção da tradução. Os signos empregados tendem a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que por suas características tendem a se desvincular do original, despreendendo-se da ideia de fidelidade ao texto-fonte. Com isso, entende-se que no processo criativo da tradução não se visa mera à representação de realidades e conteúdos, mas à criação de novas realidades e de novas formas de conteúdo (PLAZA, 2001, p. 30).

Nessa esteira, adentramos aos estudos sobre a narrativa cinematográfica, neles, o teórico francês Aumont (2005) compreende que a imagem, muitas vezes, é uma narrativa, e tem sua duração no tempo e espaço. Aumont considera que a imagem representa um acontecimento no tempo e no espaço, e diferencia dois níveis de narratividade relacionados à imagem: a imagem única e a sequência de imagens. Para o estudioso,

A representação do espaço e do tempo na imagem costuma ser uma operação determinada por uma intenção mais global, de ordem narrativa: o que se trata de representar, é um espaço e um tempo diegéticos, e o próprio trabalho da representação

está na transformação de uma diegese, ou de um fragmento de diegese, em imagem (AUMONT, 2005, p. 182).

Na perspectiva de discutir acerca da presença de uma instância narradora na imagem-som, Jost e Gaudreault (2009) recuperam o conceito de focalização inaugurado por Genette, na literatura, para o cinema. Os autores designam o termo ocularização e assinalam possíveis atitudes em imagem cinematográfica daquilo que é mostrado na tela, sendo essas na perspectiva da câmera ou da personagem. Revelando a movimentação de câmera como recurso carregado de significados, a partir das estratégias usadas pelo cineasta, provando leituras ricas de sentidos. Bulhões (2009), ao discutir a focalização no cinema, assim definida por ele “a focalização, também conhecida como foco narrativo ou ponto de vista, pode ser definida como a representação da informação narrativa com base em determinado campo de consciência ou perspectiva” (BULHÕES, 2009, p. 80), desse modo o autor aponta “que o mostrar subordina-se à operação decisiva do narrar” (BULHÕES, 2009, p. 83). Para Bulhões, mesmo que elementos que identifiquem a figura do narrador no cinema, como uma voz discernível, ou um narrador presentificado no texto fílmico, não se façam presentes na imagem-som, há sempre uma instância que realiza escolhas no universo narrativo. Dito de outro modo, o cineasta tem um conjunto de opções estudadas e selecionadas para se direcionar um “dizer” ou “sugerir” leituras com os recursos que edificam a imagem-som, com tudo que a câmera cinematográfica pode oferecer, como ângulos, enquadramentos etc.

Arlindo Machado (2007), ao discorrer sobre a instância narradora no cinema, nos faz lembrar o quanto é mais fácil identificá-lo na literatura, uma vez que os sinais de sua presença estão marcados no próprio enunciado. Ou seja, no texto literário, não há colossais obstáculos para se identificar a voz que fala no texto, e depois de fazê-lo, podemos questionar a natureza de seu saber e relativizar seus dizeres na história. Já no cinema, Machado (2007) nos mostra que não é tão simples assim, uma vez que não se trabalha somente com o discurso verbal de cada personagem, mas com o olhar com que cada uma deposita sobre a cena. Para o autor, temos mais que uma polifonia (um jogo de falas), uma “polivisão” (um jogo de olhares), e esses olhares são múltiplos na construção da imagem em movimento. Nesse sentido, Machado exemplifica com *Citizen Kane*, pois no filme à medida que cada personagem conta sua versão, a encenação é acompanhada de imagem e som, e o mesmo enredo nos é apresentado por quatro personagens/narradores diferentes, como uma duplicação do “narrador”, que pertence ao olhar de um outro sujeito também marcado no enunciado, que aparece a olhar aqueles que narram como uma instância vidente. Dito de outro modo, o texto fílmico pode carregar diferentes

Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.8, n.12, p.27-42, 2022.

sujeitos marcados no enunciado, devido à natureza heterogênea de sua narrativa, sendo ao mesmo tempo: fala (voz), som (música, ruídos) e imagem (olhar). (MACHADO, 2007, p.14-16-17).

Com isso, Machado (2007) assegura que não podemos tentar pensar e compreender a questão da enunciação no cinema seguindo parâmetros da teoria literária, assim o autor afirma: “Quem narra o filme não é, portanto, exatamente a voz que nele fala, mas a instância que dá a ver (e ouvir), que ordena os planos e os amarra segundo uma lógica de sucessão” (MACHADO, 2007, p. 18).

Sobre a organização do olhar da câmera, Machado (2007) nos lembra que se configura de diversas maneiras, com multiplicidade na combinação de diferentes arranjos: quando aproxima e se distancia do objeto filmado, ou se põe de modo superior à cena, ou investe para perto de uma personagem, apresentando conduções múltiplas, saltos convulsos, como um corpo que não conhece os limites da matéria. Nessa esteira de compreensão acerca da arquitetura desse olhar, o estudioso esclarece:

Todo o trabalho do filme tem por função organizar o olhar, de modo que identifique o comportamento da câmera (e de outros expedientes técnicos do filme, como a montagem e a sonorização) com a visão de um observador imaterial e privilegiado, capaz de assumir posições e deslocamentos impossíveis a um ser humano comum. Encarnação desse observador onividente, a câmera procura sempre dar a melhor imagem possível do que está acontecendo em cena, com as ênfases necessárias para a inteligibilidade da história. (MACHADO, 2007, 25-26).

Assim, como uma manifestação demiúrgica, por portar esse poder de onividência, poder esse que o olho enunciador tem de percorrer as coisas como um observador invisível e totalizador, dá-se o nome de ubiquidade, uma vez que semelhante ao sujeito onisciente da literatura, a câmera cinematográfica é um olho que explora os que por ela se deixam a ver, trazendo à tona até os eventos mais escondidos e permitindo sua visualização ideal (MACHADO, 2007, p. 28).

David Bordwell (2008), ao chamar a atenção para *mise-en-scène*, que reúne os elementos de uma obra fílmica que estão sobre o comando do diretor, nos mostra que a instância narradora a qual procuramos na concretização da imagem em movimento não está somente no olho da câmera, mas em tudo que compreende a encenação cinematográfica. Para Sousa (2018), também tratando dessa questão, afirma que quando o estudioso sai em defesa da *mise-en-scène*, ele acredita nos múltiplos fios que tecem o tecido cinematográfico e que compõem a trama, confirmando que há um modo mais amplo de narrar no cinema (SOUSA, 2018, p. 56).

Silva, por sua vez (2011, p. 134) adiciona a esse percurso a compreensão de que no cinema “(...) tal atividade (narrar) não será somente associada à objetiva da câmera, ou à possível presença de um sujeito observador, mas também a todo e qualquer dispositivo empregado na construção de um filme que permite acrescentar um dizer ao que está sendo narrado” (SILVA, 2011, p. 134).

Quanto à focalização da ficção televisiva, Renata Pallottini (2012) sustenta o pensamento de que a câmera, sendo narrador, não supre todas as funções de um narrador. Pallottini afirma ainda que a instância narradora na ficção televisiva é construída por três elementos, a saber: o autor-roteirista, a organização cênico-visual, e o uso expressivo da câmera, sendo os dois últimos trabalho do diretor. No que se refere à organização cênico-visual (atores, cenário e encenação), na visão de Pallottini (2012), a narração é construída pela disposição, pelo conjunto dos elementos cênicos e pela interação entre eles, planejada pelo diretor e consolidada nas imagens. Ao explicar o termo arreglo narrativo, oriundo dos cubanos, para designar essa organização cênico-visual, confirma tal pensamento: “a composição visual que narra uma situação pela composição dos elementos, dos corpos e pela relação entre eles. Narrar é o objetivo da seleção do enquadramento” (PALLOTTINI, 2012, p. 146).

A câmera para a autora é o “olho” que mostra e a partir de enquadramentos, ângulos, e movimentação, e a banda sonora fabricam esse narrar na imagem-som. Mas não bastam, Pallottini (2012) assim confirma: “Mas não dão conta da narração no seu todo, visto que é, como foi dito, apenas a máquina a serviço de um organizador” (PALLOTTINI, 2012, p. 147). Como último elemento, Pallottini assenta sobre os braços do autor/escritor a função do narrar na imagem-som. Para este, ela acredita ser o organizador, o criador da mensagem desde sua origem, como um roteirista ao criar o argumento de um filme, ou seja, aquele que seleciona, escolhe. O narrador onisciente de modo dramático para Pallottini é então a instância narradora na televisão, desse modo ela esclarece,

A narração no sentido de contar histórias é, em última instância, entregue à figura do narrador onisciente de modo dramático, que resolve a fábula por meio de diálogos e ação organizados. A narração total, o conjunto formado por áudio e vídeo (criados a partir do ponto de vista do narrador onisciente) é o que produz, afinal, toda a história (PALLOTTINI, 2012, p. 147).

A autora acrescenta que esse autor desnuda seu ponto de vista sobre determinados temas ao organizar os elementos ficcionais, mesmo quando não esteja manifesto com clareza seu pensamento. Por fim, Pallottini (2012) considera a existência de que a voz do autor seja ouvida

pela voz de uma personagem, ou seja, a personagem porta-voz do autor existe para compreender o ponto de vista do autor, entendido aqui como sua visão a respeito do tema discutido, como sua consciência crítica,

Parece claro sim, que um autor pode querer utilizar uma personagem como a portadora preferencial de suas ideias e convicções, como o instrumento por meio do qual se manifestem suas próprias opiniões acerca do problema que possa ter motivado a escrita de um texto, a escolha de um tema (PALLOTTINI, 2012, p. 154).

Ao que se refere à ideia de um personagem como núncio de um autor, Sousa (2018) analisa que essa questão não parece estar relacionada ao procedimento da narração televisiva, pois tal ideia diz muito mais sobre as cargas ideológicas oriundas do dramaturgo e aspectos no desenho completo da teleficção. Sousa (2018) sintetiza que a ideia de compreender determinado ponto de vista (visto aqui como opinião, consciência crítica) de um autor por meio da voz de uma personagem, é, na verdade, “parte integrante de um fenômeno maior: o ponto de vista da narração, o modo como fazer, olhar a história” (SOUSA, 2018, p. 72).

Essa construção conceitual e teórica tem como intento fornecer mecanismos de articulação e entendimento para investigar, portanto, a instância narradora a partir da análise de duas cenas da adaptação televisual *Os Maias*.

Na minissérie, o diretor Luiz Fernando Carvalho usa primorosa cenografia, figurino, iluminação para filmar o universo criado por Eça. Na imagem-som, a instância narradora é demonstrada por contornos diferentes da narração literária. Essa forma de narrar está evidenciado, na adaptação televisual, por diferentes meios que a edificam. De maneira clara, percebemos esse narrador manifestado no recurso da voz *over*, aquela voz que não se vê e não se sabe quem está falando, com onipresença e onisciência narra. Além de outros dispositivos que podem constituir esse mecanismo de narração, o mais perceptível e que se pretende investigar, neste artigo, é o olho da câmera (posição, movimento, enquadramento etc.), e outros dispositivos presentes na *mise-en-scène* que constroem esse narrar na imagem-som.

2 Tessituras narrativas em *Os Maias*

A adaptação televisual *Os Maias*, escrita por Maria Adelaide Amaral e dirigida por Luiz Fernando Carvalho foi exibida pela TV Globo em 2001. A obra, composta de 42 capítulos, retrata, como no romance queirosiano, a decadente aristocracia portuguesa do séc. XIX, por

meio da história trágica de uma família. O romance *Os Maias* (1888), de Eça de Queirós (1845-1900), é associado à estética realista e naturalista. Sua obra consagrou-se com grande relevo no séc. XIX, pois soube retratar as complexidades e os dramas humanos.

No romance, vemos desnudados tudo aquilo que a sociedade burguesa daquele século colocava em invólucros. Atemporal, o clássico queirosiano retrata essa sociedade e tudo que a compõe: os homens públicos; as personagens femininas, aclarando sobre elas, suas condições desfavoráveis, num tempo destinado aos homens e de flexuoso tempo ao feminino; a ociosidade, a covardia, a inveja, a mentira, que tece o humano; a visão anticlerical. A ironia e a crítica social da pena do escritor português pintam o quadro desse país que lhe era tão precioso.

Em *Os Maias*, há a presença de narrador heterodiegético que modifica sua perspectiva de visão no decorrer do romance. Inicialmente, identificamos a narrativa não focalizada ou com focalização zero, caracterizada, segundo Gennete (1972), quando o narrador é onisciente, quando ele diz mais do que sabe qualquer personagem. Em seguida, identificamos a narrativa com focalização interna variável, segundo Gennete (1972), quando a narrativa mostra os acontecimentos filtrados pela consciência de diferentes personagens.

Em *Os Maias*, o narrador onisciente está em toda a parte inicial do romance, na história de Pedro e Maria Monforte, na infância e nos estudos de Carlos Eduardo em Coimbra. Esse narrador, como uma entidade demiurga, conhece todo o passado dos Maias e usa de técnicas narrativas para implantar presságios, analepses e prolepses e até mesmo o discurso indireto livre. Mas durante a maior parte da diegese predomina a focalização interna variável, na qual o ponto de vista é assumido por alguns personagens, entre eles, Vilaça e João da Ega, mas principalmente, Carlos da Maia.

Segundo Reis (2006), é com Carlos da Maia que a focalização interna ganha significado e profundidade considerável na constituição do discurso do romance. É Carlos que, na maior parte da narrativa, capta a diegese e forma uma imagem configurada pelo seu ponto de vista. Para Reis (2006), essa perspectiva cobre-se de dois momentos importantes no romance: o primeiro, quando temos a visão crítica de Carlos no que se refere ao espaço social abordado no livro; o segundo, quando seu ponto de vista nos oferece a definição de determinadas personagens, algumas, no início da narrativa, não reveladas pelo narrador onisciente. Dentre essas, é sobretudo a de Maria Eduarda que é predominante no romance, uma vez que os leitores a conhecem a partir da focalização de Carlos e do que sua visão vai progressivamente elaborando (REIS, 2006, p. 112-113).

A subjetividade de Carlos Eduardo operada pela focalização interna na narrativa e despejada sobre Maria Eduarda, torna-a dependente desse olhar. Desde o primeiro momento que o neto de Afonso se depara com aquela figura feminina é esse olhar que vemos sobrelevar. No capítulo VI do romance, vemos nitidamente o olhar de Carlos na descrição valorativa que norteia esse trecho quando com o amigo Craft, no hotel Central, avista a imagem daquela mulher:

Um esplendido preto, já grisalho, de casaca e calção, correu logo à portinhola; de dentro um rapaz muito magro, de barba muito negra, passou-lhe para os braços uma deliciosa cadelinha escocesa, de pelos esguedelhados, finos como seda e cor de prata; depois apeando-se, indolente e *poseur*, ofereceu a mão a uma senhora alta, loura, com um meio véu muito apertado e muito escuro que realçava o esplendor da sua carnção ebúrnea. Craft e Carlos afastaram-se, ela passou diante deles, com um passo soberano de deusa, maravilhosamente bem-feita, deixando atrás de si como uma claridade, um reflexo de cabelos d'ouro, e um aroma no ar. Trazia um casaco colante de veludo branco de Gênova, e um momento sobre as lajes do peristilo brilhou o verniz das suas botinas. O rapaz ao lado, esticado n'um fato de xadrezinho inglês, abria negligentemente um telegrama; o preto seguia com a cadelinha nos braços. E no silêncio a voz de Craft murmurou:
- Très chic. (QUEIRÓS, 2014, p. 129).

O que se sucede depois é o encontro dos amigos em um gabinete do hotel Central, no qual Ega apresenta Dâmaso a Carlos. No diálogo entre os amigos, Dâmaso diz conhecer o casal Castro Gomes de Paris.

Na adaptação televisual, a cena em questão é apresentada no episódio 13. Na imagem-som, é também no mesmo espaço que Carlos vê aquela que ocuparia seus pensamentos e mais profundos sentimentos por longos dias e por noites desmembradas em angústias e felicidade. Somos como espectadores convidados a olhar com a câmera que prescruta mormente a personagem feminina. Inicialmente, o dar a ver revela-se pelo descortinar do olhar dos três amigos, Ega, Craft e Carlos. Eles estão postos em frente a uma janela que, ao abrir das cortinas lentamente pelas mãos de Ega, veem despontar uma mulher que caminha com passos de deusa ao adentrar naquele espaço. A cena, que é acompanhada por uma música instrumental, paralisa os amigos e o fazem hipnotizados com a beleza daquele ser feminino. Ao evidenciar o caminhar lento de Maria Eduarda, a câmera então volta-se para Carlos de onde encarna seu olhar pelo enquadramento da imagem. Há então alternância dos rostos de Carlos e Maria na tessitura da imagem, o que nos faz ver o olhar completamente imperturbado do neto de Afonso. Assim, a instância narradora se firma, na feitura do olhar idealizado a partir da aparência física e de irresistível encanto nos gestos, nos olhos que transmitem sensualidade e superioridade, qualidades mais tarde enfatizadas por Carlos em Maria.

Figura 1 (a.b.) – Insinuante troca de olhares



Fonte: CARVALHO. *Os Maias*, 2001.

A voz *over* que na definição de Cassete (2007), “(...) vem de uma fonte radicalmente excluída, como pertencente a outra ordem da realidade, como no caso do narrador de voz” (CASSETI, 2007, p. 91), compõe a instância narradora quando evidencia o que corresponde no romance aos pensamentos de Carlos. Nesse instante da cena, a narração em *voice-over*, como em quase toda minissérie, surge para marcar de maneira indelével como, no romance fizera a focalização interna de Carlos, os sentimentos/intimidade mais acentuados do personagem: “ela passou diante deles, com um passo soberano de deusa, maravilhosamente bem-feita, deixando atrás de si como uma claridade, um reflexo de cabelos d'ouro, e um aroma no ar. Trazia um casaco colante de veludo branco de Gênova, e um momento sobre as lajes do peristilo brilhou o verniz das suas botinas” (CARVALHO. *Os Maias*, Ep. 13, 49min19).

Como podemos ver, o recurso simultâneo de ver e ouvir é colocado, nesse momento, pela junção da narração em *voice-over* e da imagem do filho de Pedro que acompanha com seu olhar no centro do enquadramento os passos delicados e ondulantes de Maria Eduarda, atravessando o corredor do hotel Central. Para Sousa (2018), o serviço da câmera, por vezes, é concretizar, poeticamente, a descrição tecida pelas vozes presentes na imagem-som (SOUSA, 2018, p. 99). Na adaptação, Carvalho constrói essa poeticidade, em muitos momentos, com o emprego desse recurso. Nesse sentido, ao ressaltar essa conexão, demonstramos uma força organizadora e articuladora da narrativa na imagem, distribuída em múltiplos recursos audiovisuais.

Como aponta Bordwell, é ofício do diretor trabalhar elementos que compõem a *mise-en-scène*. Nesse caso, há um elemento cenográfico posto no ambiente da cena que engendra essa instância enunciativa. A escolha de Luiz Fernando Carvalho pelo espelho ao qual Maria Eduarda se depara depois de atravessar o corredor, nos oferece leituras que nos remontam à perspectiva do romance eciano, mas também inauguram outras. O objeto que inunda a cena é encarado por Maria Eduarda como se dele não pudesse escapar. Tendo à sua frente a si mesma

Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.8, n.12, p.27-42, 2022.

e atrás de si o espaço empachado de homens e a fumaça de seus charutos, Maria despeja um olhar sobre si, para logo depois mergulhar em uma espécie de estado de dispersão. Nesse momento, vemos que o diretor anuncia marcas de um percurso individual (mostrado com contrapontos ao olhar idealizador masculino), ofertado ao espectador, que a personagem percorrerá na narrativa televisual. Logo em seguida, Maria sai do enquadramento em primeiro plano, e então, vemos Carlos que a observara de longe e agora petrificado está diante do espelho, visto, neste instante, pelo olho da câmera. É da imagem buscada em uma mulher que Carlos se alimentará a partir de então, da imagem idealizada, romântica, projetada em Maria Eduarda como no romance, a mulher vista pelo olhar de um homem, não por si mesma, é assim que a imagem de Maria é construída por Carlos. Maria é o espelho do próprio Carlos, a visão de um homem de seu tempo sobre o feminino, já que o espelho reflete a “verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 393). Sobre a visão do olho da câmera no espelho, é fundamental lembrar o que esclarece Silva acerca dessa perspectiva da instância vidente: “presença invisível, observadora e não antropomórfica, cujo olhar embora às vezes se identifique com as perspectivas dos personagens, em determinadas ocasiões, também tem sua autonomia bem-marcada” (SILVA, 2011, p. 135).

Figura 2 (a. b. c.) – Jogo de reflexos



Fonte: CARVALHO. Os Maias, 2001.

No romance, a passagem de Carlos pelo Ramalhete, o casarão da família Maia, em ruínas é colocada em seu último capítulo quando este, depois de dez anos longe de Lisboa, regressa a terras portuguesas e revive na companhia do amigo Ega as reminiscências que aquele lugar evoca. Na adaptação, Luiz Fernando transmuta para a imagem em câmera lenta toda a descrição realizada pelo narrador, no texto eciano. O diretor divide a passagem do último capítulo do romance em dois momentos na obra televisual. O primeiro, que narra a passagem de Carlos pelo casarão e suas recordações do tempo da paixão que vivera ali (Ep. 1). O segundo,

retrata a passagem dos amigos pelas ruas de Lisboa, e a constatação da decadência de Portugal no diálogo dos dois (Ep. 42).

Na primeira cena da minissérie (Ep. 1), o espectador vislumbra a literatura de Eça na edificação da imagem-som, já que em seus onze minutos de duração acompanhamos as imagens pela lentidão da câmera. Essa lentidão pode ser associada à narrativa lenta do texto eciano, que se inicia, na adaptação, com um *travelling* da esquerda para a direita, o qual o dá a ver por entre grades grossas de um portão uma árvore ao balançar lento de seus galhos e logo atrás o casarão da família Maia cercado por um jardim. A câmera lentamente caminha e vemos o casarão em toda sua dimensão até a imagem parar diante de um cadeado para logo em seguida vislumbramos uma mão que abre o cadeado e o grande portão, a partir de então, o olho da câmera se liga ao olhar do personagem que oculto e agora revelado como o senhor desse olhar desde o primeiro instante da cena. É Carlos da Maia que agora empurra as grades pesadas do portão e como se aquele espaço agora o convocasse fortemente, o corpo se projeta como num impulso para frente, a música instrumental ao fundo se intensifica e o neto de Afonso com passos lentos caminha e para diante do Ramalhete. A instância narradora se faz muito perceptivelmente pelo olho da câmera, primeiramente ocularizada no personagem Carlos e depois como uma instância não antropomórfica. Como também no romance, no último capítulo, a focalização se alterna entre uma focalização interna em Carlos e uma focalização zero ou focalização onisciente.

Figura 3 (a. b. c.) – Narrador encarnado no olho da câmera



Fonte: CARVALHO. *Os Maias*, 2001.

A câmera continua seu percurso acompanhado, inicialmente Carlos e depois Ega que caminham lentamente pelo jardim. Os passos vagarosos dos amigos pelas plantas cobertas por folhas secas dão todo ar melancólico, reforçado pela música, que inunda a imagem-som. Nesse ambiente, o diretor destaca a passagem de Carlos pela Vênus Citereia, vista como símbolo das paixões vividas por Pedro e Carlos e testemunhadas pelas paredes e jardins do Ramalhete. A Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.8, n.12, p.27-42, 2022.

câmera se movimenta e para atrás de Ega e Carlos, ocupando todo o enquadramento, que agora olham juntos para o Ramalhete, com nostalgia e mistério. É feito um corte e a instância vidente encarnada pelo olho da câmera, com um uso de *plongée*, mostra toda a faixada do casarão branco em ruínas vista em seus detalhes, janelas, telhados, escadarias até chegar ao alto, onde a imagem de girassóis em azulejos e o brasão da família é destaque na imagem, e agora ocupando todo o plano, surge a narração em *voice-over* como recurso da instância narradora: “A casa que os Maias vieram habitar em Lisboa era conhecida na vizinhança da rua de S. Francisco de Paula, e em todo o bairro das Janelas Verdes, pela casa do Ramalhete ou simplesmente o Ramalhete” (CARVALHO. *Os Maias*, Ep. 1, 03min23). Vale ressaltar que esse fragmento é o mesmo escolhido por Eça para iniciar *Os Maias*.

É também visto no deslocamento em *plongée* da câmera, que perpassa a frente do casarão em ruínas, a escadaria que os amigos sobem para adentrar o Ramalhete. O olhar do alto, amplia a imagem do casarão em contraposição a pequenez de Carlos e Ega. A decadência da família Maia e de Portugal são personificadas no Ramalhete. A trágica história arraigada ao espaço físico com sua força se impõe inexoravelmente sobre aqueles seres, é a força do destino que se revela e confessa o quanto assolará a vida de Carlos, de Pedro e de Afonso. É como se quisesse dizer que forças colossais orquestrarão o destino dos Maias tão elucidativos pela composição da imagem-som apresentada ao espectador, nesse início da narrativa audiovisual.

Figura 4 (a. b.) – Escombros da ruína familiar



Fonte: CARVALHO. *Os Maias*, 2001.

Seguindo o olho da câmera como narrador não antropomórfico, adentramos o Ramalhete, ao transpor as cortinas, Carlos e Ega a passos lentos e agora audíveis caminham pelos cômodos do casarão. Os flechas de luz que penetram a escuridão daquele espaço, acolchoado de poeira e folhas secas vindas do jardim, com sons de outrora que invadem o espaço registram recordações, inundam de nostalgia e pessimismo o interior de Carlos e Ega. Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.8, n.12, p.27-42, 2022.

A câmera aqui move-se lentamente acompanhando os amigos e às vezes para, como ocorre no texto de Eça, a descrição contemplativa do espaço com a câmera também sugere e é também indicada pela atuação dos atores. Nesse sentido, afirma Sousa (2018), “(...) a concepção das imagens na estética televisual carvalhiana aciona e implanta elementos não-habituais e muito próximos ao caráter fílmico, tais como a filmagem de planos longos e contemplativos, o uso da fotografia de cinema, (...) e cenários e interpretações viscerais do elenco” (SOUSA, 2018, p. 79). Então o ambiente de decadência do casarão e por extensão de Portugal é reforçado nas falas das personagens, mas é sobretudo na cena longa e pelo olho da câmera sinuoso e vagaroso que introduz a minissérie, que inferimos a história trágica que se anuncia.

Figura 5 – olhar feito de luz de penumbra



Fonte: CARVALHO. *Os Maias*, 2001.

Como podemos ver, em *Os Maias*, na estética de Luiz Fernando Carvalho, a construção de uma instância narradora arquitetada pelos recursos da imagem-som, é construída pela efeitos sonoros, trilha sonora, e narração em *voice-over* e sobretudo pelo olho da câmera. Sobre a feitura de concepção da narrativa audiovisual, o diretor nos elucida sobre seu processo de criação:

Essa premissa de que a narrativa estaria sendo elaborada em termos formais através do olhar do Tempo talvez tenha humanizado um pouco a narrativa televisiva. Eliminei o que considerava um excesso de equipamentos e tecnologia. Em termos técnicos, trabalhei com apenas uma câmera – reforçando a presença de um olhar como testemunha subjetiva e não como mero registro mecanizado. No mais, foram tentativas atrás de tentativas seguidas por enormes insatisfações, limites imensos impostos pelo meio que tentei reagir artisticamente, e sei bem que fui vencido muitas vezes (CARVALHO, 2021, p. s/n).

É com o olhar de testemunha que o espectador é convidado a envolver-se na obra televisual *Os Maias*, para experienciar a trajetória trágica da família Maia em suas três gerações, como também Portugal oitocentista, imbuído de dizeres acerca das questões humanas, pois é

sobre o humano com o que nos deparamos em *Os Maias*, tanto em Eça de Queirós como em Luís Fernando Carvalho.

Considerações finais

A análise que realizamos em torno da perspectiva da instância narradora na adaptação televisual *Os Maias*, identificada na narração em *voice-over* e no olho da câmera, mostrou que são marcas claras da presença de uma entidade que enuncia no texto audiovisual. Compreendemos como o narrador, elemento que pertence ao texto literário, pode configurar-se na imagem-som, a partir de diversos recursos desse fazer televisual. Dito de outro modo, como os elementos que estão a serviço do narrar da obra audiovisual são orquestrados, articulados no desenvolvimento da história e mais, como esses edificam múltiplos dizeres por meio das especificidades da linguagem audiovisual.

É instigante apreciar a adaptação de uma obra de Eça de Queirós, escritor do séc. XIX para os tempos atuais, com isso, perceber caminhos de interação com a obra literária, novas maneiras de narrar, como também provocar diferentes maneiras de enxergar o texto escrito, e reconhecer semelhanças da literatura de Eça de Queirós com toda sua profundidade e beleza adaptadas para o texto audiovisual.

Pudemos perceber que o olho da câmera e a narração em *voice-over* são recursos enunciativos que postos em composição e combinação erguem a narrativa audiovisual e põem o espectador atento a realizar leituras na tessitura da imagem-som. Nesse sentido, é perceptível que o trabalho de Luiz Fernando Carvalho suscita novos caminhos de se relacionar com a obra do escritor português, possibilitando outras leituras, novas construções de sentido.

Referências

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução de Marcelo Félix. 2.ed. Lisboa: Mimésis: Artes e espetáculo, 2005.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. Obras escolhidas. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Tradução de Maria Luiza Jatobá. Campinas, SP: papirus, 2008. (Coleção Campo Imagético).

BULHÕES, M. M. **A ficção nas mídias: um curso sobre as narrativas nos meios audiovisuais.** São Paulo: Ática, 2009.

CARVALHO, Luiz Fernando. **“Os Maias”:** um romance clássico, moderno e atemporal. Ateliê Editorial. Entrevista com Luiz Fernando Carvalho. Acesso: 09 de dezembro de 2022. Disponível em: <https://blog.atelie.com.br/2021/04/os-maias-um-romance-classico-moderno-e-atemporal/#.Y5MrqHbMI2w>

CASSETTI, Francesco; CHIO, Federico di. **Cómo analizar um film.** Barcelona: Paidós 2007. (Colección Comunicación Cine, 172).

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos:** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e cinema:** tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

GAUDREAU, A.; JOST, François. **A narrativa cinematográfica.** Tradução de Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GENETTE, Gérard. **Figuras III.** Traducción de Carlos Manzato. Editorial Lumen, 1972.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela:** modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007. (Comunicação).

OS MAIAS. **Minissérie.** Direção de Luiz Fernando Carvalho. Escrito por Maria Adelaide Amaral inspirada na obra de Eça de Queirós. Direção e adaptação para DVD: Luiz Fernando Carvalho. Intérpretes: Ana Paula Arósio, Fábio Assunção, Walmor Chagas, Selton Mello, Leonardo Vieira, Paulo Betti, Stênio Garcia, Osmar Prado, Maria Luísa Mendonça, Eliane Gardini, Jussara Freire, Otávio Augusto, Cecil Thiré, Antônio Calloni, Otávio Muller e Ewerton de Castro, Simone Spoladore, Sérgio Viotti, Eva Wilma, José Lewgoy, Marília Pêra, Emílio Di Biasi e Del Rangel. 940 min. Rio de Janeiro. TV Globo, 2001.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de televisão.** 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Coleção debates; 325).

PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2001.

QUEIRÓS, Eça de. **Os Maias.** 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

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

SILVA, Kátia Carvalho da. **A imagem da palavra e a palavra da imagem:** urdiduras do olhar em *Lavoura arcaica*. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011.

SOUSA, Saulo Lopes de. **Obliquidade do olhar que espia:** sendas do narrador em *Capitu*. Dissertação (Mestrado). São Luís. Universidade Estadual do Maranhão. 2018, 135 f.