

MATERIALIDADES EM TRÂNSITO: CIRCULAÇÃO DE PRÁTICAS ESTÉTICO-EXPRESSIVAS ENTRE O LIVRO E A TELEVISÃO, UMA INVESTIGAÇÃO ACERCA DE *MAD MARIA*

Transit of materiality: The flow of aesthetically expressive practices between book and television – an investigation about Mad Maria

Materialidades en tránsito: circulación de prácticas estéticas y expresivas entre el libro y la televisión, una investigación acerca de Mad Maria

Solange Wajnman

Professora Titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática da UNIP-SP
solwajnman@gmail.com

Resumo

Ao investigar prioritariamente a transposição literária do romance histórico *Mad Maria* para a televisão, mas levando em conta os exemplos dos romances *O primo Basílio* e *Os Maias*, que também se tornaram minisséries de televisão, propõe-se um percurso teórico-metodológico sob a ótica dos estudos das materialidades no campo do audiovisual. Dentro desse contexto, argumenta-se que a linguagem televisiva da minissérie *Mad Maria* selecionou e amplificou sobremaneira certos aspectos temáticos do romance original em função da adequação da natureza do suporte televisivo e ainda possibilitou uma série de recursos de hibridações entre meios diferentes que não seriam cabíveis dentro do paradigma da intertextualidade e da cultura do livro.

Palavras-chave: Livro. Televisão. Minissérie histórica.

Abstract

Upon primarily investigating the literary transposition of the historical novel *Mad Maria* to television format, but also taking in account the examples of the novels *O primo Basílio* and *Os Maias*, that also were adapted into miniseries, proposes a theoretical-methodological approach, under the vision of materialities study in the field of audiovisual. Inside this context, it's argued that the language used on the miniserie *Mad Maria* selected and amplified certain thematic aspects of the original romance in detriment of the adequation for television format, and has yet made able a series of hybridization resources among the different formats that would not be applicable inside the paradigm of intertextuality and culture of the book.

Keywords: Book. Television. Epic miniseries.

Resumen

A través de la investigación, sobre todo, de la transposición literaria de la novela histórica *Mad Maria* para la televisión, pero teniendo en cuenta los ejemplos de las novelas *O primo*

Basílio y Os Maias, que también se convirtieron en miniseries de televisión, se propone un enfoque teórico y metodológico bajo la óptica de los estudios de las materialidades en el ámbito audiovisual. Dentro de este contexto, se argumenta que el lenguaje televisivo de la miniserie *Mad Maria* seleccionó y en gran medida amplificó ciertos aspectos temáticos de la novela original teniendo en cuenta la adecuación de la naturaleza del apoyo televisivo y también permitió una serie de hibridaciones de recursos entre los diferentes medios de comunicación que no serían aplicables en el paradigma de la intertextualidad y la cultura del libro.

Palabras clave: Libro. Televisión. Miniserie histórica.

1 INTRODUÇÃO

Este artigo se insere dentro do campo audiovisual contemporâneo e recebe um tratamento diverso da ordem conceitual que envolvia os estudos da cultura do livro. Com um instrumental advindo da ótica da materialidade dos meios de comunicação (cf. Hans Ulrich Gumbrecht, 1988), a discussão tem como objetivo geral delinear as bases de um modelo que possa ser útil para a compreensão da transmutação de obra de romances históricos para a televisão. Mais especificamente, o estudo discorre sobre os processos de criação de ambiências desenvolvidos pela produção televisiva na passagem do romance histórico *Mad Maria*¹ para a imagem visual da minissérie homônima².

Propõe como hipótese a ideia de que um dos elementos do conteúdo da narrativa, a sociedade *belle époque* do Rio de Janeiro, apenas delineada no romance original, será sobremaneira amplificada em função da adequação expressiva da temática urbana à natureza da materialidade televisiva: a perspectiva visual algo sinestésica, envolta em texturas, cores e luzes. A investigação demonstra ainda como a minissérie se vale de uma série de fusões e mistura de materiais e suportes diferentes (vídeo, fotografia, animação) para recriar a narrativa oriunda do livro, situando-se assim mais próxima do domínio da intermedialidade, uma das lógicas constitutivas do paradigma digital.

¹ *Mad Maria* foi escrita em 1980 por Márcio Souza.

² A minissérie foi produzida pela Rede Globo e exibida entre 25 de janeiro e 25 de março de 2005, com autoria de Benedito Ruy Barbosa e direção de Ricardo Waddington.

2 QUADRO CONCEITUAL

A aceleração tecnológico-estética pela qual se caracteriza a produção audiovisual contemporânea nos deixa entrever uma possibilidade epistemológica ainda pouco explorada dentro desse campo. É justamente pelo fato de que atualmente há produtos televisivos marcados por mudanças de ordem estética e técnica de maneira paroxística, isto é, mudanças concebidas em ritmos velozes inimagináveis em contextos anteriores ao paradigma digital, que se vê saltar aos olhos, de maneira marcante, o impacto do condicionamento dos elementos materiais na apresentação de uma narrativa. É fato que esse condicionamento da ordem material sobre a narrativa sempre foi considerado por alguns autores desde o registro da materialidade do livro³. No entanto, sob o registro do paradigma digital, as produções que circulam velozmente entre mídias diferentes, em múltiplas transposições, citações ou hibridações ofuscam e direcionam a atenção para o registro da materialidade dos significantes – cenografia, figurinos, efeitos especiais, jogos de câmera, entre outras modalidades de formas –, aumentando os efeitos de presença desses significantes em detrimento dos efeitos de sentido. Trata-se assim de explorar os resultados dessas transposições entre mídias que ampliam os efeitos de sentido e caminhar em direção a uma epistemologia mais consoante com o paradigma digital.

Dentro desse quadro epistemológico, podem-se aqui adiantar alguns conceitos gerais que subsidiam a investigação dos próximos itens.

2.1 O ponto de vista da materialidade da comunicação

O artigo situa-se na esteira do campo da não interpretação ou da materialidade da comunicação, a partir do qual Hans Ulrich Gumbrecht (1988) problematiza esse ato interpretativo e opta por priorizar e tematizar o significante sem necessariamente associá-lo ao significado. Segundo Erick Felinto (2001, p. 1-16), um de seus melhores intérpretes, colocar-se nesse campo implica a necessidade de ter em mente a premissa de que a efetividade do ato comunicacional não somente exige a presença de um suporte material, mas também de que a materialidade do meio de transmissão influencia e pode até determinar a estruturação da mensagem comunicacional. Além disso, colocar-se nesse campo implica também considerar as condições históricas e materiais dos usuários com a própria materialidade do objeto.

³ Ver, por exemplo, autores como Roger Chartier e Paul Zumthor, entre outros, que trazem contribuições para este estudo pautado na materialidade do livro.

É dentro desse contexto, além da interpretação e do significado, isto é, privilegiando o estudo do suporte material, do objeto e enfim de seus significantes, que se examina a transposição do romance oriundo do livro para a televisão. Espera-se argumentar a ideia de que os objetos (papel e tinta no caso do livro, ou jogos de câmera, elementos do cenário e figurinos no caso da televisão) interferem na estruturação da mensagem original. Ao mesmo tempo, a investigação se orienta pelo percurso histórico e tecnológico dessas condições de produção material.

2.2 A produção de presença

Esse conceito, cunhado por Gumbrecht (2010) e apropriado à temática aqui presente, relaciona-se à ideia de que a construção do objeto audiovisual contemporâneo investido por técnicas digitais traz a possibilidade de presentificar o fato histórico, técnica comum no tipo de produção cinematográfica ou televisiva. Para Gumbrecht, existiria atualmente um convite para a investigação focada nas técnicas e nos efeitos de presentificação. Para ele, a julgar pelas práticas e fascínios do presente, “as técnicas de presentificação do passado tendem (...) a enfatizar a dimensão do espaço – pois só em exibição espacial conseguimos ter a ilusão de tocar objetos que associamos ao passado” (2011, p. 153-4). Gumbrecht vincula a introdução dessas técnicas à crescente popularidade dos museus, bem como ao interesse renovado na reorientação da subdisciplina histórica da arqueologia. É dentro desse contexto que o artigo se propõe a examinar narrativas históricas que têm a televisão como suporte. De fato, o que se verifica é que a produção audiovisual de algumas ficções televisivas que se remetem ao passado envolve várias técnicas de presentificação da memória, entre elas a capacidade de produzir sensações sinestésicas.

2.3 Ambiência

O termo ambiência utilizado neste trabalho remete à ideia de clima ou atmosfera também explorada por Michel Maffesoli. De maneira semelhante a Gumbrecht, Maffesoli relaciona clima ao imaginário. Ele diz: “Cada um de nós é tributário do clima no qual viveu. O clima nos determina, faz o que somos fisicamente. Da mesma forma, o imaginário é um clima que nos determina”⁴. Para Gumbrecht (2014, p. 14), a noção de ambiência ou atmosfera

⁴ Em entrevista ao *Estado*, disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,por-umretorno-a-terra-mae-imp--710690-0>>. Acesso em: nov. 2013.

aproxima-se ainda do conceito de *Stimmung*, em que ao “tom” de uma presença material, uma atmosfera pode ser captada a partir de uma manifestação artística e mesmo midiática.

Assim, a dimensão material de uma minissérie histórica, a maneira que ela é construída em suas formas, texturas e significantes pode emprestar aos sentidos do espectador o “tom” de uma época. Ler a ambiência dessas obras é ainda resgatar a “produção de presença”, conforme se discutiu no item anterior.

2.4 Intemedialidade

A ideia de intermedialidade ultrapassa aquela da intertextualidade e se direciona para outras práticas, que podem ser descritas como híbridas entre meios e suportes diversos. Como observa Adalberto Müller,

O conceito de intertextualidade parece-me estar ligado a uma vertente de pensamento, sobretudo francês, derivado da linguística saussuriana, onde o paradigma central é a relação de significação, e os termos essenciais são o signo, o discurso, o texto. Trata-se, a meu ver, de um paradigma essencialmente ligado a questões de linguagem, quando não à cultura do livro (MÜLLER, 2012, p. 168).

Assim, ao tratar de práticas mediáticas além do texto e da literatura, a investigação precisará se deter em práticas que se servem de hibridações: fusões, misturas no mesmo suporte de materiais e de elementos heterogêneos, sobreposições de conteúdos oriundos de diferentes artes ou domínios técnicos. É o que se demonstra neste trabalho.

3 A DIMENSÃO DE PRESENÇA DA LINGUAGEM TELEVISIVA

É dentro dessa ordem de problemas que se procura sistematizar neste artigo a singularidade do seguinte recorte: o que ocorre quando uma narrativa transmigra do livro para a televisão? Partindo da materialidade de cada uma destas duas mídias – livro e televisão –, a discussão se inicia tratando das maneiras pelas quais o suporte, os meios e os objetos que os constituem – papel e tinta no caso do livro, ou jogos de câmera, elementos do cenário e figurinos no caso da televisão – podem configurar diversos arranjos para uma mesma narrativa. Ora, isso ocorre justamente pelo fato de que esses meios portam materialidades singulares. Da palavra escrita do livro para a imagem do vídeo, os recursos expressivos se modificam e interferem no conteúdo. Em outras palavras, do ponto de vista da história dos

meios, pode-se dizer que a experiência estética contemporânea na televisão, nos filmes, na internet privilegia um tipo de efeito diferente daquele que a literatura do livro comportava. E mais, embora todas essas expressões estéticas possam apresentar uma oscilação entre efeitos de sentido ou de presença, aprendemos com Gumbrecht (2010) que, do ponto de vista da materialidade das tecnologias de comunicação, o livro comportaria uma possibilidade menor de “produção de presença”.

Situando-se na esteira do que Gumbrecht chama de “produção de presença”, propõe-se aqui que as formas de materialização da narrativa de minisséries históricas expressas dentro do contexto digital superem em vigor físico e intensidade corpórea a dimensão de sentido à qual o livro remetia de maneira prioritária. Ele observa:

(...) admito que existam distribuições específicas entre o componente de sentido e o componente de presença – que depende da materialidade (isto é, da modalidade mediática) de cada objeto da experiência estética. Por exemplo, a dimensão de sentido será sempre predominante quando lemos um texto, mas os textos literários têm também modos de pôr em ação a dimensão de presença da tipografia, do ritmo da linguagem e até mesmo do cheiro de papel. Inversamente, acredito que a dimensão de presença predominará sempre que ouvimos música. (GUMBRECHT, 2010, p. 139)

Tal como na música, em que a dimensão de presença predomina, pode-se dizer que a emergência de minisséries históricas como aquelas que surgem a partir dos anos 2000, frutos de uma política de modernização e com a implementação da linguagem digital especialmente na Rede Globo, observa-se o favorecimento da imersão do telespectador na imagem e o contato com ambiência algo sinestésica, elementos que se situam na dimensão de efeitos de presença, tal como Gumbrecht discute acima.

É assim que, do ponto de vista dos estudos de materialidade, investiga-se a natureza estética, as potencialidades e os processos histórico-tecnológicos pelos quais o meio passa. Para tal, deve-se estar atento aos modos pelos quais a linguagem televisiva começa a integrar a narrativa das histórias aos recursos audiovisuais, sobretudo no caso das minisséries históricas de qualidade que emergem com a construção do paradigma digital na TV. Essas características se devem a uma política de modernização das emissoras, cuja hegemonia até os dias atuais é detida em maior ou menor grau pela Rede Globo.

Em que não se despreze antecedentes importantes na história da imagem televisual, como a telenovela *Pantanal*⁵, constata-se na minissérie *Os Maias*⁶, da Rede Globo, justamente pelos recursos dos recém-adquiridos equipamentos digitais, uma melhoria de qualidade visual. É por meio desses recursos que toda uma atmosfera romântica e impressionista é construída.

Em termos de discussão sobre o tema, podemos dizer que a produção de minisséries históricas em seu desenvolvimento tecnológico e estético foi objeto de estudos que as diferenciavam do rádio. No Brasil, autores tais como Renato Ortiz (1988) e Silvia Borelli (2011), por exemplo, já mostraram como a linguagem específica televisual foi se diferenciando da linguagem radiofônica para adquirir sua singularidade. Se antigamente, devido à precariedade da televisão brasileira, a imagem possuía uma dimensão metafórica, atualmente ela tende a descrever o real de uma forma mais fotográfica. Essa conquista não é simplesmente um fato que pode ser constatado, é fruto de uma política que visa colocar o espectador mais perto do “real” e inseri-lo dentro da imagem.

Sob o ponto de vista da imagem, podemos dizer, a partir das pesquisas sobre *O primo Basílio*⁷ (1988) e *Os Maias* (2001), que, apesar dos progressos da cenografia, especialmente com Mario Monteiro, cenógrafo de *O primo Basílio*, a qualidade visual avança, porém há ainda uma restrição quanto às técnicas, câmeras e iluminação. A força da narrativa continua sendo a interpretação, como, por exemplo, a atuação de Tony Ramos no momento em que descobre que sua personagem, Jorge, foi traída. São duas câmeras Ikegami, que captam com maestria, por ângulos diferentes, a dor e a raiva daquele momento. No caso de *Os Maias*, câmeras mais sofisticadas, edição eletrônica e efeitos de pós-produção implicam uma diluição dos personagens na estética da imagem. Observa-se, assim, que em 2001 a televisão já aprimora a linguagem televisiva de modo que os recursos visuais se integrem de maneira mais intrínseca à própria narrativa.

⁵ A telenovela *Pantanal*, escrita por Benedito Ruy Barbosa e dirigida por Jayme Monjardim, foi exibida pela Rede Manchete entre 27 de março e 10 de dezembro de 1990.

⁶ A minissérie *Os Maias* foi escrita por Maria Adelaide Amaral com direção-geral de Luiz Fernando Carvalho. Foi exibida pela Rede Globo entre 9 de janeiro e 24 de março de 2001.

⁷ A minissérie *O primo Basílio* foi produzida pela Rede Globo e exibida entre 9 de agosto e 2 de setembro de 1988, com autoria de Gilberto Braga e direção de Daniel Filho.

4 DO LIVRO PARA AS MINISSÉRIES, TRANSMUTANDO AMBIÊNCIAS

Além do aprimoramento da linguagem televisiva que culminará em *Os Maias*, outros processos de modernização da emissora contribuem para a criação de uma ambiência que facilita a imersão do telespectador na imagem. Trata-se de uma filosofia da empresa que permeia os diversos setores da fabricação da telenovela e coaduna-se com outros processos de modernização da emissora que facilitam a imersão do telespectador na imagem. Trata-se do investimento em detalhes dos cenários e figurinos que se tornam cada vez mais “cientificamente” construídos e que conferem verossimilhança à narrativa.

Pode-se entender a partir daí que o figurino usado no início da telenovela passa a ser discriminado, e um traje com características distintas do figurino de teatro e com novos atributos é incorporado à trama. Isso equivale a dizer que, sobretudo na Rede Globo, a partir do fim dos anos 1970, inicia-se uma verdadeira pesquisa de tendências, marcada no início pela figurinista Marília Carneiro. Equivale também a dizer que se instaurou um processo algo “científico” na busca dos dados de pesquisa histórica para telenovelas e minisséries de época. Um trabalho que, embora ainda traga a ambiguidade do artesanal, torna-se cada vez mais organizado na pesquisa e produção. Assim, observa-se, tanto em *Os Maias* como em *O primo Basílio*, o cuidado em apresentar os personagens com um figurino coerente àquele que se usava no século XIX, graças a uma pesquisa histórica consistente.

Mas aquilo que, na obra literária, pode ser deixado por conta da imaginação do leitor, na obra audiovisual necessita de esclarecimento. De fato, como frisa o *Dicionário de Eça de Queirós* (Matos, 1993), “o vestuário raramente proporciona a Eça de Queirós descrições longas, minuciosas e trabalhadas”. A visualidade deve ser construída em todos os seus pormenores e detalhes para transformar em imagens não apenas os personagens, mas toda a realidade física que os cerca. É na materialização das obras de Eça de Queirós que se encontra tanto o respeito ao seu conteúdo original como aos artifícios da produção de arte.

Assim, como se observa nesta investigação, pode-se dizer que o rigor da pesquisa algo científico da Rede Globo abrange os detalhes explicitados por Eça de Queirós tanto no vestuário dos personagens como no sutil equilíbrio de tecidos, modelos, acessórios e ornamentos, característicos de cada um dos estratos sociais abordados pelo autor. Observa-se que o figurino abriga tanto o visual das formas como o respeito a muitas das técnicas de construção das vestimentas da época. Detecta-se, por exemplo, um detalhe esmerado: nos paletós dos personagens masculinos de *Os Maias* (Carlos da Maia, João Ega, Craft, Damaso e

Castro Gomes), a costura da peça sobre os ombros, que une a parte da frente com a posterior, não é feita exatamente sobre estes, como nos paletós modernos, mas desloca-se enviezadamente um pouco para trás, pouco acima das espáduas, como era de praxe nos paletós da época. Observa-se outro detalhe: o uso de colarinhos e punhos falsos, postos sobre a camisa masculina. Tal era o costume da época, que formalizava e empertigava os homens. Trata-se de detalhes que a produção das minisséries, sobretudo em *Os Maias*, conseguiu reproduzir com competência.

Além da questão do figurino, observa-se também, sobretudo a partir de 2001 e com *Os Maias*, a integração da narrativa à materialidade visual construída pelos recursos digitais. Assim, podemos dizer que a televisão da época conseguiu traduzir, a partir da singularidade de sua natureza videográfica, o sentido pictórico impressionista trazido por Eça de Queirós em sua descrição literária.

Ora, uma abordagem como aquela que propomos aqui, isto é, aquela que investiga o trânsito entre materialidades distintas, pode ser captada no romance de Eça de Queirós desde a ambiência impressionista da pintura incorporada em descrições literárias até sua transmutação para o vídeo. Assim, por exemplo, encontram-se descrições picturais como estas no livro *Os Maias*, como assinala em negrito Antônio Garcez da Silva:

O terraço do palacete d'Os Maias, às Janelas Verdes, abertas para o Tejo, era propício à **pintura de íntimos horizontes. Dele, Eça descobre uma vista das paredes altas, que se lhe afiguram uma bela marinha, encaixilhada entre cantarias brancas (...), mostrando na variedade infinita de cor e de luz episódios fugidios de uma pacata vida do Rio: às vezes uma vela de barco de Tiafaria fugindo “aurealmente à bolina”, e pinta outro quadro, num domingo em que “o sol ia aquecendo batendo a pedra, ao vaso de louça branca, numa refração do ouro claro (...)” embaixo, o jardim “verdejava imóvel na luz (...) refrescado pelo cantar do repuxo, pelo brilho líquido da água do tanque avivado aqui e além, pelo vermelho ou o amarelo pela carnação das últimas camélias...”. A nota impressionista é evidente neste quadro, quando o escritor descreve “a refração da luz” nos “vasos de louça branca”. Mas esta refração fixa-se no outro quadro, agora do interior, quando num serão do Ramalhete, já tarde, à hora em que o relógio Luís XV feriu “alegremente, vivamente a toada argentina do seu minuetto” (...) uma renda vermelha recobria os globos de dois grandes candeeiros Carecel, e a luz assim coada, caindo sobre os damascos vermelhos das paredes, dos assentos, fazia como uma doce refração cor-de-rosa, um vaporoso de nuvem em que a dala se banhava e dormia (GARCEZ DA SILVA, 2000, p. 129-30).**

A transmutação dessa ambiência impressionista para a televisão se fará também pela materialidade do meio: luz, iluminação, movimentos de câmera, objetos de cenografia. Muito

provavelmente devem ter sido esses efeitos que levaram Luis Fernando Veríssimo a comentar, na apresentação do DVD que se seguiu à minissérie:

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

Além disso, e de acordo com a modernização dos processos de realizar minisséries, especialmente na produção de arte, observa-se a colocação dos objetos de cena e a ampliação dos efeitos da iluminação que ajudam a construir uma atmosfera historicamente encarnada. As cortinas pesadas do Ramalhete, os tapetes que cobrem todos os cômodos, a forma regrada e artística como os pratos são distribuídos nas mesas para os jantares. A escolha dos objetos, que trazem em si a lembrança de outros tempos: taças de vinho decoradas com design leve, os arranjos de flores de centros de mesa respeitando os cânones da decoração oitocentista, as velas acesas que oferecem aos ambientes uma luz amarelada e escura.

E ainda, como vimos, insistiu-se na linguagem tátil dos objetos e texturas. Como observa Cardoso, a nova tecnologia dos processos de captação, transmissão e recepção da imagem, entre os quais se incluem o sistema digital e as telas de alta resolução, somada à aceitação dos efeitos naturais causados pela retícula eletrônica, como o do moiré, trouxeram para a tela as texturas extremamente detalhadas dos salões da aristocracia portuguesa da metade do século XIX, as cores saturadas e contrastantes (Cardoso, 2008, p. 78). Nesse caso, há um forte componente de efeito sinestésico. Os objetos na imagem solicitam a mistura dos sentidos: sente-se com os olhos aquilo que seria reservado ao toque; a tutilidade aveludada de um sobretudo ou a leveza de um vestido de seda da protagonista. Conhece-se pelos olhos o aconchego aristocrático dos tons de vermelho que o palacete dos aristocratas ostenta antes de seu discurso verbal. A linguagem sinestésica dos objetos de cenário e figurino é intensificada pelos recursos de luzes e câmeras.

5 MAD MARIA: DA MATERIALIDADE LITERÁRIA À BELLE ÉPOQUE AUDIOVISUAL

Retomando a discussão acima acerca da relação entre distintas materialidades iniciada por Gumbrecht, observa-se que em 1980, quando o livro *Mad Maria* foi escrito e publicado⁸ (muito antes da minissérie), a tecnologia digital ainda não era uma prática no Brasil. Em um contexto fortemente marcado pela palavra, a dimensão de sentido própria à cultura do livro, tal como a interpretação e a busca do significado teriam prioridade em relação às dimensões significantes da tipografia, do ritmo da linguagem ou do cheiro da tinta. Por outro lado, parece razoável supor que uma produção audiovisual com música, imagens de alta definição e cenários com objetos verossímeis como os elementos utilizados pela Rede Globo mais tarde tenha permitido, ao contrário, a ocorrência de efeitos de presença intensos.

Mesmo assim, vale a pena investigar: até que ponto o livro de Márcio Souza apresentaria qualidades de presença? E como esses efeitos teriam se transmutado? Afinal, como observa Gumbrecht, é preciso considerar também que mesmo um livro pode trazer efeitos de presença:

(...) Mas, por menor que, em determinadas circunstâncias mediáticas, se possa tornar a participação de uma ou outra dimensão, penso que a experiência estética – pelo menos em nossa cultura – sempre nos confrontará com a tensão, ou a oscilação, entre presença e sentido (GUMBRECHT, 2010, p. 139).

De maneira geral, acredita-se que o romance de Márcio Souza não tenha apresentado tratamento especial de linguagem que possa ter contribuído para a intensificação da dimensão de presença, o que implicaria, além de outros elementos, a articulação de palavras, pontuação, ritmo, cadências de frases e aspectos fonéticos com vistas a desencadear a sensorialidade do leitor. Ora, a palavra escrita em processo de construção e lapidação poderia certamente trazer essa dimensão. Um exemplo maior desse tratamento da palavra é aquele que Thomas Mann dá em *Morte em Veneza*, como analisa Antonio Candido:

Na cena do sonho do herói de *Morte em Veneza* (Thomas Mann), o acúmulo de certos ditongos faz-nos ouvir as flautas e o ulular do séquito dionisíaco; as orações assindéticas, as aliteraões, o ritmo acelerado, os aspectos táteis e olfativos apresentados – que sugerem um mundo “pânico” e primitivo –

⁸ Como se assinalou em nota anterior, *Mad Maria* foi escrita em 1980 por Márcio Souza.

reforçam a impressão do êxtase e da presença embriagadora do “Deus estranho” (CANDIDO, 1968, p. 34).

Para Antonio Candido, uma obra adquire relevância estética

somente na medida em que o autor consegue projetar este mundo imaginário à base de orações, isto é, mercê da precisão da palavra, do ritmo e do estilo, dos aspectos esquemáticos especialmente preparados, sobretudo no que se refere ao comportamento e à vida íntima das personagens; aspectos estes cujo preparo, por sua vez, se relaciona mais intimamente à composição estilística e à camada sonora dos fonemas (CANDIDO, 1968, p. 34).

No romance de Márcio Souza há certamente referências ao mundo imaginário e psicológico dos personagens, embora não se destaquem aí como marca característica a “precisão da palavra, do ritmo e do estilo, dos aspectos esquemáticos especialmente preparados”, como ensina Antonio Candido. Essa ausência da marca estilística que poderia desencadear inclusive efeitos sensórios no leitor será retomada no amalgamento sensível de formas, cores e texturas que caracterizaram a qualidade evoluída da imagem da minissérie *Mad Maria*.

Como conhecedor da Amazônia, o autor traz o conteúdo de várias histórias neste romance. Criando uma moldura fictícia de fábulas e mitos, o autor traz à tona a exploração de trabalhadores que de fato ocorreu. Mas, efetivamente, não se pode dizer que sua obra traga um elaborado trabalho com a palavra, estilo, enfim com o significante e a forma.

Além disso, ainda é curioso perceber que, no romance, as descrições do ambiente urbano não obedecem à mesma fluência descritiva atribuída à floresta e ao acampamento dos trabalhadores. Há breves descrições e caracterizações da ambiência do Rio de Janeiro. Talvez porque o centro das atenções fosse mesmo a selva, embora o autor percorra toda uma trama política, econômica e amorosa subsidiada no Rio de Janeiro. Ou talvez também porque ainda não tenha sido rompida naquele momento do início do século a velha ordem agrária que pudesse justificar uma extensa narrativa do clima de *belle époque* na cidade.

E aqui atingimos o âmago da leitura dessa transmutação ou trânsito entre os suportes livro-vídeo em *Mad Maria*: aquilo que no romance é colocado de maneira incipiente e em breves passagens torna-se um protagonista importante quando transmutado para a representação videográfica.

No livro, a selva amazônica é descrita por sua impenetrabilidade, mitos e mistérios, só sabemos da incipiente modernidade do Rio de Janeiro e de seu clima de *belle époque* a partir

de algumas poucas descrições dos prédios neoclássicos, da vitrine da tradicional Confeitaria Colombo e ainda por meio de mais raras observações sobre os trajés. Por outro lado, a minissérie homônima explora o cenário urbano em uma perspectiva visual algo sinestésica que envolve texturas, cores e luzes. A ambiência da *belle époque* se irradia no vídeo, o que remete à questão central da transmutação que é a passagem desta, apenas entrevista no romance, para a exuberância dos cenários e figurinos da composição audiovisual. Em outras palavras, queremos dizer que a ambiência da modernidade com seus espaços, luzes, cores, formas e texturas do vestuário é plenamente instaurada na representação televisiva da Rede Globo. Esta é pura presença.

Do ponto de vista do campo de estudos da visualidade, em seus aprofundamentos sobre tecnologias ópticas e imagens pictóricas (Couchot, 1988; Machado, 1990), podemos supor, de alguma maneira, que existam processos e singularidades coincidentes com a própria estrutura videográfica. O fato de a direção da minissérie estender e ampliar visualmente o tratamento estilístico urbano é condizente com a própria natureza do suporte televisivo, sobretudo a partir do estágio tecnológico atingido pela Rede Globo daquele momento, explorar as várias possibilidades da imagem, trazendo-a para a presença sensível, sobretudo quando se busca retratar o passado histórico.

É dentro desse contexto de inovação tecnológica e de recuperação dos detalhes estilísticos de época que Gumbrecht (2010, p. 154) destaca o fator “presentificação do passado”, mostrando que existiria nas “vagas de nostalgia” um convite para a investigação focada nas técnicas e nos efeitos de presentificação. Sob as possibilidades tecnológicas das mídias e sob efeito do tratamento estilístico do passado, a minissérie ganhou uma estratégia de sedução importante para captar a audiência. Assim, não é de se estranhar que se intensifique uma ambiência *belle époque* na narrativa audiovisual, o que significa dizer que cenário e figurino puderam ganhar evidência e força expressiva pela produção de arte. Trata-se aqui, certamente, de uma lógica intermedial, que une a contribuição de mídias diferentes: livro, pintura impressionista, registros visuais da *belle époque* em diversos suportes e televisão. Na materialidade videográfica, tal qual se apresentou, a ambiência *belle époque* é resultante desse processo intermedial.

6 MAD MARIA E LÓGICA INTERMEDIAL DOS RECURSOS EXPRESSIVOS

São sob esses termos que vemos a presentificação do passado se intensificar na minissérie *Mad Maria*. Justamente por articular materialidades diversas extraídas de contextos diferentes e por incluir o receptor por vezes sinestesticamente⁹ e conferir um caráter de presença, a minissérie na ordem digital ultrapassa a dimensão da intertextualidade e da representação muito mais próprias ao paradigma do livro. Acredita-se que ela utilizaria muito mais as estratégias da intermedialidade, ainda que a intertextualidade possa também aí ser incluída. Como se observou em um item anterior deste trabalho, o conceito de intertextualidade estaria mais centrado nas questões do significado, do discurso e do texto, componentes de um paradigma mais adequado à cultura do livro.

Apesar de observarmos mecanismos intertextuais nesses estudos apresentados aqui, não seria possível distingui-los das colagens, hibridismos, fusões, entre outros elementos não só estilísticos, mas referentes à própria natureza de cada mídia.

Buscando compreender a prática da intermedialidade, Irene Rajewsky observa a existência de dois tipos que a compõem. A primeira seria extracomposicional e a segunda, intracomposicional. Ela observa:

A primeira categoria de transposição midiática, extracomposicional, implica uma concepção “genética” de intermedialidade, orientada relativamente ao processo de produção. Nesse caso, a qualidade intermidiática – o critério de cruzamento de fronteiras midiáticas – relaciona-se à maneira com que uma configuração midiática vem ao mundo, ou seja, relaciona-se à transformação de uma configuração midiática definida (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato noutra mídia. O texto ou filme “original” constitui a “fonte” da recém-formada configuração midiática, cuja formação baseia-se num processo obrigatório de transformação intermidiática específico a uma mídia (...).

A intermedialidade intracomposicional, por sua vez, seria diferente dessa lógica. Ela supõe “uma participação direta ou indireta em mais de uma mídia, não só no processo de formação, mas ainda na significação e/ou estrutura de uma dada entidade semiótica (RAJEWSKY, 2012, p. 59).

Diante dessa tentativa de classificação, permanece-se com um tanto de ceticismo. Ora, em qual dos casos esta investigação deveria se encaixar? Não se acredita haver uma resposta simples para essa questão, sobretudo no caso de *Mad Maria*, em que ainda se observa o trânsito entre suportes variados além da fonte original de Márcio Souza, como música,

⁹ Haveria ainda aqui uma consonância entre os estímulos luminosos da ambiência *belle époque* acoplados ao suporte videográfico e o aparelho fisiológico do receptor, conforme poderia sugerir Mc Luhan.

pintura, desenhos, fotografias amalgamados em suas materialidades distintas com o suporte videográfico. Assim, examina-se aqui algumas lógicas e procedimentos entre dispositivos diferentes que compõem a abertura, os efeitos especiais e a ambientação de *Mad Maria*. Analisam-se os modos de fusão, hibridização e articulação entre elementos cênicos da minissérie com a fotografia de Dana Merrill, que documentou a construção da ferrovia¹⁰.

Logo na abertura da minissérie, algumas dessas fotos aparecem escaneadas ou fotografadas e tratadas digitalmente em modo intercalado com imagens gravadas pela equipe da Rede Globo em Rondônia. O efeito de computação gráfica traz a animação de um fio vermelho que percorre os trilhos, em referência ao sangue derramado ao longo de toda a construção da obra e é, ao mesmo tempo, o caminho percorrido pela locomotiva.

O *fade-in* e *fade-out* explorados a cada frame implicam uma sensação de movimento, como se as fotografias fossem, na verdade, vídeos. E alguns, de fato, são. Porém, foram editados de forma tão convincente que parecem ser todos originários das fotografias de Merrill.

Assim é que, do ponto de vista das lógicas da intermedialidade, observa-se que o registro fotográfico e o videográfico se entrelaçam, a ponto de uma mídia funcionar como a outra. A questão da referência temporal também é importante aí, pois a lógica configura-se como se o vídeo sucedesse as fotografias antigas dentro de uma coerência temporal. De fato, há uma correspondência dos meios, ou ainda uma continuidade com fotografias do passado. Em termos de pesquisa cognitiva, o espectador aproxima e perfaz uma associação de continuidade entre as imagens do passado e do presente. Introduce-se no vídeo uma caracterização que se assemelha iconicamente a um álbum de retratos antigo. E é nesse contexto que a sequência inteira se desenrola à maneira de uma coleção de velhas fotos. É como se o vídeo tivesse se convertido em fotografia.

Outra questão interessante do ponto de vista das lógicas da intermedialidade é o ritmo com que as imagens fotográficas e videográficas se transpõem. Nesse nível de análise, pode-se considerar a noção de hibridização. Temos aí um hibridismo de mídias: a fotografia, a imagem videográfica, a mídia musical orquestrada por Marcelo Barbosa e as incursões do apito da locomotiva (aqui também considerado como mídia, como se explica ao longo deste trabalho). Assim, o ritmo com que as imagens se transpõem obedece às variações da cadência musical. Nos primeiros sete segundos, o grande *fade-out* em uma única fotografia acompanha

¹⁰As fotografias de Dana Merrill já foram expostas ao público e atualmente todos os 189 negativos estão disponíveis no Museu Paulista para consulta e ampliação.

o barulho de uma locomotiva começando a aquecer. Logo depois, o som ritmado do trem em breves intervalos acompanha as mudanças de uma imagem para outra. Em seguida, ouvem-se notas dramáticas de violinos e a nítida imagem em close do trilho (com o fio vermelho passando), uma fotografia do deslizamento de um trecho e outra do alagamento e transbordamento do rio sobre o caminho, em referência clara aos milhares de mortes de operários e de tantos outros incidentes. O desenrolar das imagens continua acompanhando a trilha, por onde se observam imagens de plano geral no soar de nota com maior duração. E, por fim, nota-se a locomotiva Mad Maria, juntamente com o logotipo da minissérie, igualmente cortado pelo “fio de sangue” e o apito do trem.

Outras das possibilidades assinaladas são remissões explícitas aos tons pastel e ferrugem dos figurinos do filme *Gangues de Nova York* (2002, de Martin Scorsese) para os uniformes dos trabalhadores da ferrovia. Esse filme, inclusive, retratando choques entre culturas diferentes, traz também à tona situações de violência. Para além desse filme, observa-se também composições de tons e luzes de cenas internas que remetem ao clássico *Barry Lyndon* (1975, de Stanley Kubrick) ou *Moça de brinco de pérola* (2003, de Peter Webber). Observa-se ainda que as imagens dos trabalhadores em luta ou no trabalho árduo, tomadas em plano geral e em *travelling*, por vezes colocam-se à maneira impressionista como se fossem pinturas, o que sugere intermedialidades entre dois meios: pintura e cinema. Recurso este também utilizado nos filmes *Gangues de Nova York* e *Moça com brinco de pérola*. Como nesses filmes, há certa dessaturação das cores e das luzes e a introdução da coloração em sépia, o que possibilita associações com tudo que é da ordem do passado e do antigo.

Dentro desse contexto da intermedialidade, observa-se que a imagem da chegada da comitiva do Rio de Janeiro a Porto Velho na minissérie parece ter saído de uma das descrições literárias de João do Rio sobre as telas de Eugenio Latour ou das descrições das atrações coloridas que compunham a Exposição Universal no Rio de Janeiro. Encontra-se, nessa imagem-pintura em plano aberto, uma mistura suave de tons e cores advindos de roupas, malas, chapéus, fitas, serpentinas e do próprio navio que atraca.

As mulheres, em sua maioria, estão em traje completo, vestido, luvas com maletas ou bolsas, chapéu, e usam tons claros ou pastéis. Entre elas, Tereza, a amante do empresário Farquhar, se diferencia por seu vestido cor de tangerina. Um vestido vaporoso e repleto de panos que se mexem onduladamente com seus movimentos e com a brisa. Os homens se vestem em tons mais claros do que o padrão habitual para o século XIX. Mas importa ressaltar aqui que, à maneira impressionista, a cartela de cores se confunde em tons que se

espalham e combinam: o fundo do casco preto do navio contrastando com a terra do chão em que se espelham as camisas em tons terrosos dos espectadores, em um vestido vermelho e sombrinha dourada de uma das convidadas e que culmina no laranja-tangerina de Tereza. Vê-se aqui elementos de cor que se fusionam.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Espera-se ter delineado aqui um caminho metodológico algo distinto das análises pautadas na intertextualidade e dos estudos culturais, o qual, a julgar pela inovação tecnológico-estética crescente que ronda os tempos atuais, parece trazer novas respostas à investigação desse tipo de produto televisivo. Ao captar as possibilidades tecnológico-estéticas do meio televisivo como campo de investigações, entrevê-se um desafio metodológico fecundo e promissor.

Restaria, entretanto, alertar o leitor para os efeitos dessa intensificação de presença, que são constitutivos mesmos dos processos de midiatização e de expansão do produto televisivo para um grande público heterogêneo: glamourização, descontextualização e atualização dos elementos históricos. Esses componentes seriam certamente alvo de uma crítica saudável a uma apologia da lógica intermedial, que, de fato, pode tomar proporções de instauração de uma presença absoluta afastando o telespectador de uma consciência crítica.

Assim é que muitos elementos históricos do vestuário e cenário, por exemplo, também vão se coadunar e rearranjar com elementos do imaginário padronizado e glamourizado que não necessariamente corresponderiam aos dados de época. Mas isso seria motivo de outro artigo.

REFERÊNCIAS

BORELLI, Silvia H. H. S. Migrações narrativas em multiplataformas: telenovelas *Ti-Ti-Ti* e *Passione*. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de et al. (Orgs.). **Ficção televisiva transmidiática no Brasil: plataformas, convergência, comunidades virtuais**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

CANDIDO, A. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CARDOSO FREITAS, J. B. **A semiótica do cenário televisivo**. São Paulo: Annablume; Fapesp; USCS, 2008.

COUCHOT, E. **Images de l'optique au Numerique**. Paris: Editions Hermès, 1988.



FELINTO, Erick. Materialidades da comunicação: por um novo lugar da matéria na Teoria da Comunicação. In: **Ciberlegenda**, n. 5, Rio de Janeiro, UFF: 2001.

GARCEZ DA SILVA, A. Eça e o Impressionismo. **Camões**, Revista de Letras e culturas Lusófonas, n. 9-10, abr.-set. 2000. Disponível em: <http://figaro.fis.uc.pt/queiros/lista_obras.html>. Acesso em: 18 ago. 2015.

GUMBRECHT, H. U. **Corpo e forma**: ensaios para uma crítica não hermenêutica. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998.

_____. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contratempo, 2010.

MACHADO, A. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MATOS, Alfredo C. (Org.). **Dicionário de Eça de Queiroz**. Lisboa: Editorial Caminho, 1993.

MÜLLER, A. Além da literatura, aquém do cinema? Considerações sobre a intermedialidade. **Linhas imaginárias**: poesia, mídia, cinema. Porto Alegre: Sulina, 2012.

RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thais F. N; VIEIRA, André S. **Intermedialidades e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012.

ORTIZ, Renato et al. **Telenovela**: História e produção. São Paulo: Brasiliense, 1988.

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

SOUZA, M. **Mad Maria**. São Paulo: Record, 2010.

WAJNMAN, S; RODRIGUES, M.C.F. T. Miatização e lógica expressiva de minisséries históricas: o caso de *O primo Basílio* e *Os Maias*. **Matrizes**, v. 8, n. 1. São Paulo: USP, 2014.

_____. *Mad Maria*, Intermedialidades e memória dos sentidos: a presentificação do passado em minisséries históricas. **Significação**, v. 41, São Paulo: USP, 2015.





Original recebido em: 22 de setembro de 2016
Aceito para publicação em: 30 de março de 2017

Solange Wajnman

Possui Doutorado em Sciences Sociales - Universite Rene Descartes, Sorbonne (1994) e pesquisa de Pós-doutorado na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa (2009) e no departamento de Estudos Literários da Universidade Federal Fuminense (2015). Coordenou o NIDEM (Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Moda) entre os anos 1988 e 2000 e hoje coordena o grupo de pesquisa "Moda, Comunicação e Cultura" junto ao CNPq. Coordenadora do GT Moda e Mídia do Colóquio de Moda. Atualmente é professor titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação na Universidade Paulista (UNIP). Tem estudos publicados na área de Comunicação que abordam seguintes temas: teoria da comunicação, cultura visual e estilo.



Esta obra está licenciada sob uma Licença Creative Commons.

