

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: ANÁLISE DO PROCESSO DE ADAPTAÇÃO DE UMA OBRA LITERÁRIA PARA A TELEVISÃO EM *MAD MARIA*

Valderiza de Almeida Alves (UFAM)¹

Resumo: Esse artigo objetiva comparar alguns aspectos do romance *Mad Maria* (1980), de Márcio Souza, com a minissérie homônima (2005), de Benedito Ruy Babosa. Através da ótica da adaptação abordar o processo de tradução intersemiótica de um livro para o formato de uma minissérie. Faço uso do aporte teórico desenvolvido por Julio Plaza (2008) acerca desta qualidade de tradução, que se caracteriza como uma interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. Alguns componentes textuais da narrativa colaboraram de forma decisiva na construção dessa análise: narrador, personagem e tempo.

Palavras-chave: Tradução Intersemiótica; Adaptação; *Mad Maria*.

A tradução intersemiótica é um dos campos mais prósperos dos Estudos da Tradução. Ela é uma de três categorias criadas por Jakobson (1991), que as classificou com base em funções, como segue: i) tradução intralingual, interpretação de signos verbais por outros signos da mesma língua; ii) tradução interlingual, interpretação de signos verbais por signos verbais de outra língua; e iii) tradução intersemiótica, interpretação de signos verbais por signos não verbais e vice-versa.

Essa categoria de tradução abrange o conhecimento e interpretação de pinturas, vídeos, imagens, sons, figuras, dentro outros. Nas palavras de Plaza (2010, p. 14) tradução intersemiótica é entendida como “prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história”. Para a professora Thaís Flores Nogueira Diniz (1998, p. 314) tradução intersemiótica é, grosso modo, uma transposição de determinado sistema de signos para outro sistema semiótico.

Quando traduzimos uma obra literária para o cinema, alguns elementos específicos da literatura são transformados em outros, especificamente cinematográficos. No cinema, esses aspectos seriam, por exemplo, a filmagem, a montagem, recursos de iluminação, entre outros. O cinema criou seus próprios métodos de narrar, apesar de que isso se deve em grande parte pela ajuda da própria literatura.

Os debates acerca da adaptação ainda repousam sobre a “fidelidade” ou não à obra de partida. A raiz dessa suposta superioridade da literatura em relação ao cinema,

¹ Graduada em História (UNIMONTES), mestranda em Letras – Estudos Literários (UFAM). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM). Contato: valderizaalves@yahoo.com.br.

segundo Robert Stam (2006, p. 21), diz respeito a uma constelação de preconceitos primordiais. Stam resumiu seis preconceitos que ele vê como sendo inconscientes sobre as relações entre as duas semioses. O primeiro deles é o preconceito da antiguidade, pressuposto de que as artes mais velhas são necessariamente artes melhores. Com isso o preconceito aparece quando há uma supervalorização da obra mais antiga em detrimento à mais recente. O pensamento dicotômico é o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura. De acordo com esse pensamento, o cinema é sempre uma versão barata e quando cai no gosto do leitor/telespectador pode acabar com a cultura do livro. Há ainda, segundo o autor, o preconceito da iconofobia, que está culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaicoislâmico – protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo das aparências dos fenômenos; o preconceito da logofilia, é a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos; o preconceito da anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso; e a carga de parasitismo, preconceito de adaptações, vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque é uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”.

Esses preconceitos são verbalizados em termos como “infidelidade”, “deformação”, “violação”, “vulgarização” entre outros, uma visão da crítica moralista, que sugere que o cinema “faz um desserviço à literatura” (STAM, 2008, p. 19).

As análises baseadas apenas no grau de “fidelidade” do filme podem neutralizar os elementos cinematográficos que diferenciam a linguagem literária, verbal, da cinematográfica, predominantemente visual. Ademais é necessário que se ressalte a importância de uma perspectiva crítica que leve em conta os elementos específicos da linguagem cinematográfica, incluindo elementos como montagem, fotografia, som, cenografia, ponto de vista narrativo responsáveis pela construção de significados no sistema semiótico compreendido pelo cinema, como endossa Corseuil (2005, p. 296).

Partindo dessa perspectiva, passaremos a analisar como foram transpostos os elementos do romance de Márcio Souza para a minissérie homônima, de Benedito Ruy

Barbosa. Os elementos da narrativa – narrador, personagem e tempo – contribuíram decisivamente para essa análise. Convido-vos a entrar nessa história e observar os efeitos que a adaptação conseguiu ou não criar.

Narrador

O narrador é um elemento interno à narrativa responsável pela narração dos acontecimentos do mundo ficcional. É consenso entre os teóricos que, dentre os elementos constituintes da narrativa, ele é quem organiza e estrutura os demais. No processo de contar histórias, o narrador apresenta e explica os fatos que se sucedem no tempo e introduz as personagens (CARDOSO, 2001). O leitor/ouvinte/espectador só entende o que está sendo transmitido na história a partir do que o narrador conta. Dessa forma, ele mantém o título de elemento estruturador da narrativa e também de confidente, quase um amigo, muito próximo, do apreciador.

A professora Lúcia Correia Moreira (2006, p. 74) nos lembra que quando o narrador conta uma história, ele tem um intuito ou vários: convencer, entreter, justificar, exemplificar, entre outros; portanto é importante moldar a “voz” que irá (re) velar as intenções inerentes a ela. Assim, no estudo de uma narrativa, entender os caminhos utilizados pelo narrador é essencialmente importante. Além disso, faz-se necessário compreender as intenções do narrador, uma vez que, dependendo do meio em que ele mediará, suas funções se modificarão.

Em *Mad Maria* (1980) o narrador é heterodiegético, ou seja, “designa uma particular ação narrativa: aquela em que o narrador relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão” (REIS, 1980, p. 254-255). O narrador heterodiegético é conhecido como *narrador observador* ou *narrador na terceira pessoa*. São duas as características desse tipo de narrador: a onisciência (sabe tudo da história) e onipotência (está presente em todos os lugares da história).

Quando a chuva começou a cair [manhã], ele procurou abrigo no oco de uma raiz. Encolhido, com o rosto encostado nos joelhos dobrados, ele apertava os braços e a escuridão se dissolvia no nada, e só os ruídos de chuva e trovões dançavam com todo o portento de forças que lhe ultrapassavam. Ele não sentia medo, estava acostumado com a fúria da natureza e pensava que ela tinha o direito de se revoltar assim pois tinha força. (...) Estava de mau jeito ali naquele oco cheirando a terra e madeira apodrecida, um cheiro bom e amigo.

Quando a chuva terminasse ele se levantaria e tentaria pegar alguma comida dos civilizados. (SOUZA, 2005, p. 109 e 110)

No exemplo acima, extraído do romance histórico *Mad Maria*, o narrador situa o leitor no tempo (momento do dia), apresenta as condições climáticas do espaço onde a ação ocorre (“Quando a chuva começou a cair” “... enquanto a tempestade desabava”). Ao mesmo tempo, descreve ao leitor, em detalhes, o acontecimento e sua repercussão na personagem que o vivenciava; narrando, inclusive, o que se passava em sua cabeça. O narrador é onipresente porque encontra-se no espaço e no tempo em que o enredo se desenvolve e sabe tudo a respeito daquilo que acontece – as condições climáticas daquela cena, como agia a personagem (índio) no local e o que se passava no *interior* da mente dele. O narrador é onisciente porque relata não apenas o que assiste, nem apenas as ações da personagem, mas também o que a personagem *sente*. “Em outras palavras, ele sabe mais que os personagens” (GANCHO, 2004, p. 27). Em *Mad Maria* o narrador assume postura neutra e distingue-se do narrador intruso “pela ausência de instruções e comentários gerais ou mesmo sobre o comportamento das personagens, embora a sua presença, interpondo-se entre o leitor e a história, seja muito clara” (LEITE, 1985, p. 32).

Quase tudo neste livro bem que poderia ter acontecido como vai ser descrito. No que se refere à construção da ferrovia, há muito de verdadeiro. Quanto à política das altas esferas, também. E aquilo que o leitor julgar familiar, não estará enganado, o capitalismo não tem vergonha de se repetir. (SOUZA, 2005, p.11)

Nesse trecho, observamos a posição neutra do narrador, ele demonstra ter conhecimento dos acontecimentos e ações da estória, inclusive como esta termina. Porém, mesmo relatando e ordenando os episódios, não toma parte da ação e nem faz juízo do narrado. Do mesmo modo que no romance, na minissérie homônima o foco narrativo encontra-se na ação, ou seja, o narrador se retrai ao máximo para deixar o campo livre às personagens. Por se tratar de uma obra de um meio audiovisual, entretanto, a minissérie é narrada visualmente, “por imagens, ao invés de palavras, podendo apresentar ainda outras formas de narração, verbais, complementares e subordinadas a narração visual (PINNA, p.163). Dentre vários elementos narrativos, em *Mad Maria*, dois foram, essencialmente, cruciais para a estruturação da minissérie, são eles: o movimento da câmera e trilha sonora musical.

O olho da câmera, narrador que relata a matéria narrada visualmente, pode variar seu foco narrativo diversas vezes ao longo da mesma minissérie. Em *Mad Maria* (2005), o narrador que sobressai é o do tipo *observador* e *neutro*, contudo, por vezes ele é também *narrador personagem*, diga-se de passagem, a primeira cena da trama, quando o índio caripuna corre pela floresta. Ao mesmo tempo em que temos uma visão de observador da personagem correndo sem rumo na floresta, temos também a visão da própria personagem da ação, tentando se desviar dos galhos e folhas que atravessam o caminho.

A trilha sonora e os efeitos sonoros também atuam como narradores. As notas angustiantes da música instrumental *Os homens e a Floresta* desempenham papel de narrador ao embalar a vida que levavam os miseráveis trabalhadores na construção da estrada de ferro. Enquanto que a melodia adocicada de a *Valsa de Luiza* entra quando os olhares entre a jovem Luiza e o ministro Juvenal de Castro se cruzam. É nesse momento que entra a música instrumental com acordes suaves, que servirá de suporte ao narrador durante outras cenas que se seguirão e que contam o relacionamento proibido de Luiza e Juvenal de Castro. Em se tratando da trilha sonora musical, Moreira (2006, p. 80 e 81) ressalta as suas “funções diversas, pode preencher vazios narrativos, como um pano de fundo, ou pode assumir especial importância na medida em que acaba por contar a história juntamente com os narradores convencionais”.

Personagem

A personagem é um ser fictício fundamental para o desenvolvimento de uma narrativa. É ela quem anima a ação das histórias, do mesmo modo que, para Aristóteles, a alma anima os seres, sendo a essência da vida (PINNA, 2006, p. 176). Cada personagem, segundo a ótica do seu criador, tem um papel a ser desenvolvido e uma função a ser desempenhada. A professora Cândida Vilares Gancho (2004, p. 14) considera que uma personagem “só existe como tal se participa efetivamente do enredo, isto é, se age ou fala”.

Quanto às funções que exercem na organização interna do enredo, segundo defende Gancho, são três tipos de personagens identificados em uma narrativa: *protagonistas*, *antagonistas* e *adjuvantes*. Passamos a nos concentrar em como essas três funções são percebidas em *Mad Maria*, tanto no romance quanto na minissérie e, através da ótica da adaptação, abordar o processo de tradução intersemiótica de um livro

para o formato de uma minissérie, evidenciando as transformações na estória e entendendo a re-criação das características e das emoções descritas no texto de partida.

Como estamos lidando com duas semioses, obviamente os artifícios utilizados pelo autor e o roteirista, na caracterização das personagens, foram distintos. No romance, as características das personagens são delineadas durante a transmissão da estória narrada, isto é, durante o processo de narração. Já no cinema/minissérie, a narração é feita pelo olho da câmera que mostra – de maneira mais objetiva que as obras literárias – os aspectos físicos das personagens e as características que estes evocam.

Dr. Finnegan é o protagonista do romance/minissérie *Mad Maria*. O protagonista é a personagem principal da estória ou, nas palavras de Brait (2004, p. 89), “aquele que ganha o primeiro plano na narrativa”. É curioso o fato que, sendo uma personagem protagonista, o autor não tratou de descrevê-la fisicamente (cabelo, olhos, nariz, altura, etc). Entretanto, isso não é um problema ao leitor pois, no processo de recepção, esse cria um tipo ideal irlandês preenchendo, dessa forma, as lacunas deixadas, propositalmente, pelo autor da narrativa.

Ao longo da narrativa literária vemos descrições de natureza psicológica da personagem, que foram tomando formas com o desenrolar da narrativa. Conforme Luiz Carlos Maciel (2003, p. 76) “a dimensão psicológica domina a maior parte da produção atual [...], na qual prevalece o realismo psicológico, que é o estilo vigente nas artes cênicas ocidentais desde o século XIX”.

Na minissérie, as características físicas e as típicas e/ou caricatas que as personagens possuem são apresentadas ao apreciador no momento de sua entrada em cena, de maneira praticamente imediata. Quando se trata de personagens redondas, como Dr. Finnegan, as demais características que essa possui (psicológicas, sociais, ideológicas e morais) podem ser apresentadas no mesmo momento de sua entrada ou gradualmente, ao longo do episódio em questão ou dos próximos. O que levaria muitas páginas de descrição para se tornar imaginável na literatura, basta um *take* para tornar-se visível na minissérie (PINNA, p. 221, 222).

A escolha de certos atores para fazerem esse ou aquele personagem tem a ver com o currículo do ator ou escolhas pessoais do diretor do enredo. Os espectadores, normalmente, já conhecem os atores que aparecem em cena. Desse modo, toda a bagagem que ele traz na sua imagem servirá ao personagem. Há ainda diretores que

optam em utilizar atores não profissionais, de maneira que sua imagem será unicamente a imagem da personagem para o telespectador. Na minissérie, Fábio Assunção deu vida ao jovem irlandês Richard Finnegan. Ao que tudo indica o currículo do autor, que até a época tinha atuado em *Meu Bem, Meu Mal* (1990) no papel de Marco Antônio Venturini; *Rei do Gado* (1996) como Marcos Mezenga; *Celebridade* (2003) como Renato Mendes, entre outras produções, somado as características físicas, foi determinante em sua escolha.

Em sua jornada, o protagonista “depara-se com inúmeras forças que tentam impedi-lo de atingir o objetivo; essas forças traduzem-se na figura do *antagonista*, que não é necessariamente o pior, mas é o que causa ou intensifica a oposição ao protagonista” (CARDOSO, 2001, p. 42). O antagonista não tem que ser necessariamente uma pessoa, “pode ser o destino, o ambiente, uma instituição ou qualquer outro elemento personificado ou personificável” (CARDOSO, 2001, p. 42). Em *Mad Maria* o ambiente (de insalubridade, doenças, calor, medo, solidão, fome, cansaço) é o antagonista da personagem principal. Enquanto Finnegan proporciona a vida; o ambiente, a morte.

Com atitudes simples, mas firmes, Finnegan e seus auxiliares enfermeiros Jim e Tedd que podem ser apontados como coadjuvantes, pois desempenham no enredo o papel de *auxiliares* do herói, vencem a batalha contra as doenças em Abunã.

Camisa de manga comprida, calça, sapato fechado, chapéu-mosquiteiro. Era com esses trajes – nada agradáveis para quem enfrenta o sol a pino e o forte calor dos trópicos – que o dr. Finnegan circulava pela selva. Além de dar o bom exemplo, o encarregado da saúde dos operários abusava das recomendações: não dispensar o uso de repelentes, sobretudo nos horários de maior contaminação – de manhã e ao entardecer –, e sempre ter à mão um comprimido de quinina contra a malária. Quem não seguisse esses conselhos, podia se preparar para o pior: duas semanas depois de picada, os primeiros sintomas da doença apareciam: febre alta, calafrios, dores de cabeça e taquicardia. (COHEN, 2005, p. 45)

Alguns aspectos da personagem Dr. Finnegan sofreram modificações quando transpostos à tela. E isso é natural! Quando um romance é adaptado, várias mudanças serão necessárias, isto ocorre porque alguns componentes do romance não podem ser alcançados na tela. Em *Mad Maria*, a narrativa não enfatizou alguns aspectos da vida pessoal do médico, como por exemplo, a sua irmã Nancy, que inclusive contribuiu para

sua viagem ao Brasil. Na narrativa textual, a irmã sempre aparecia em seus sonhos, quando criança, para brincar com ele. Na narrativa fílmica, não há menção de sua irmã.

Outro ponto sobre a vida de Finnegan que sofreu modificações quando transposto para a telinha foi seu relacionamento amoroso com Consuelo. No romance, Richard não parece nutrir sentimento algum pela boliviana, além de sexo. Deixa-a partir sem nenhum tipo de remorso. O último capítulo do romance evidencia esse sentimento com a seguinte frase: “Finnegan agora sonhava com escorpiões porque não gostava de sonhar com Consuelo nem com mulheres” (SOUZA, 2005, p. 451).

Na minissérie, o roteirista optou por “um final feliz”. Os sentimentos de Finnegan por Consuelo eram confusos. A insegurança diante do seu futuro o afligia, o que o fez ficar sem tomar decisões. Consuelo o amava e estava esperando um filho, fruto desse amor. Um segredo que fora dividido apenas com a Harriet – amiga de Consuelo. Temendo atrapalhar os planos dele para o futuro, a pianista foge. Ao descobrir sua fuga, Finnegan, desolado, descobre que a amava e põe-se através da moça. Em vão! Ele não tinha noção onde ela poderia estar vivendo.

Passados tempos, Finnegan monta seu escritório em Porto Velho, e recebe a visita de um índio Caripuna, que lhe conta que conheceu um menino, chamado Joe Richard, que vive com a mãe, uma linda mulher, no meio da floresta, junto com uma tribo indígena. Richard tem a certeza de que as pessoas descritas são Consuelo e seu filho. Há mais uma passagem de tempo, e a narrativa passa para 2005. Em Rondônia, um guia turístico conta a um repórter histórias sobre a construção da ferrovia Madeira-Mamoré. O repórter pergunta sobre o destino do médico americano Richard Finnegan, e o guia lhe diz que, segundo a lenda local, Richard se embrenhou no mato atrás de sua mulher e nunca mais foi visto.

Tempo

Conceituar tempo nunca foi uma tarefa das mais simples. Desde os primórdios, o homem tem levantado questionamentos sobre o tempo e seu papel influenciador. Discutir essa questão em *Mad Maria*, no romance e no filme, nos leva a refletir a respeito da manipulação do tempo da história pela instância narrativa. O narrador precisa utilizar artifícios para criar a ilusão de rapidez ou demora, de continuidade ou descontinuidade temporal.

Em *Mad Maria* podemos verificar a apresentação do tempo em variados níveis. A começar pelo tempo histórico. A minissérie/livro tem como pano de fundo a construção da EFMM que ocorreu entre os anos de 1907 a 1912. No entanto, focaliza um intervalo curto do tempo, o verão de 1911 até meados de sua inauguração em 1912. A época em que se passa a estória narrada não coincide com o tempo concreto em que a obra e minissérie foram lançadas. Estas foram produzidas, respectivamente, nos anos de 1980 e 2005, sendo seu tempo concreto os séculos XX e XXI. Na minissérie, o tempo psicológico das personagens também é percebido.

A mudança do comportamento de Dr. Finnegan demonstra mais claramente a passagem do tempo psicológico. De médico inseguro e inexperiente no início da trama, Dr. Finnegan se transforma na cópia fiel do engenheiro Collier, um ser destemido e sangue frio que fora corrompido pelo ambiente inóspito, repugnante e pavoroso daquele lugar. A transformação psicológica da personagem, em questão, pode ser sentida até mesmo em suas vestimentas. No início da trama, para proteger-se dos mosquitos causadores de várias moléstias, o médico aparece com “um chapéu esquisito, abas redondas onde estava costurada uma rede fina que descia até quase a cintura” (SOUZA, 2005, p. 25). Já no final do enredo, a personagem se mostra completamente pertencente ao meio, com uma camisa suada que ele “mantinha aberta mostrando o peito queimado de sol”. (SOUZA, 2005, p. 459).

Mad Maria é também um romance sobre o tempo e seu papel destruidor. O tempo vivido pelas personagens, em alguns momentos, evoca o tédio, decorrente das medidas temporais objetivas. Luíza é uma dessas personagens. Ela parece brigar com o tempo quando o seu amado, o ministro J.J. Seabra, não vai ao seu encontro, seja na quitanda de seus pais – logo nos seus primeiros contatos – ou mesmo na casa do bairro de São Cristóvão – lugar onde abrigava a relação proibida entre eles. O tempo à espera do amado parece ser uma eternidade, o que causa enfadamento na personagem. Isso também acontece com Consuelo que se sente agastada por não poder sair aos domingos, em vista de um importante ritual que acontecia nesse dia: o banho coletivo dos trabalhadores. As horas de reclusão na enfermaria eram agonizantes e irritadiças, pareciam não acabar, até mesmo porque o índio, seu amigo que lhe fazia companhia, era também levado para fora para tomar sol. Não obstante a apresentação desse sentimento

de tédio, a história como um todo não é longa ou excessivamente demorada dando a impressão de tempo vivido pelo leitor/telespectador.

Benedito Nunes (1995, p. 24), em *O tempo na narrativa*, observa que “nas obras ou nos textos literários dramáticos ou narrativos, o tempo é inseparável do mundo imaginário, projetado, acompanhando o estatuto irreal dos seres, objetos e situações”. O tempo é apresentado através dos acontecimentos e suas relações, salvo quando acontecem sinalizando momentos, fases e expressões temporais. O escritor utiliza mecanismos que preenchem uma fase e não a própria fase temporal correspondente.

Em *Mad Maria* vemos isso acontecer quando Dr. Finnegan e a bela Consuelo são levados em toneis de gordura, assentados sobre o dorso de mulas, pelos trabalhadores alemães que pretendiam fugir do canteiro de obras e atravessar a inóspita floresta alagadiça do Abunã. O sequestro começou momentos após o almoço, num dia de domingo, quando todos estavam descansando.

No romance, o tempo como *durée* – o tempo de duração de um fato tal como uma versão do tempo concreto interna a narrativa – tem duração de aproximadamente dezesseis horas, início da tarde de um dia até o clarear do dia seguinte. O narrador criou alguns artifícios que supriram as lacunas temporais para o leitor, como: o *flashback* de Consuelo (no tonel, Consuelo lembra sua infância na Bolívia com seus pais), a descrição da vida de Günter (jovem alemão que liderou a fuga), as brigas entre os alemães, as descrições minuciosas dos estados físicos dos enclausurados e seus desmaios. Todos esses artifícios preencheram um espaço suficiente para dar a impressão de passagem de tempo. Passados, pois, os acontecimentos importantes para narrativa, as horas seguintes são vencidas em apenas uma frase: “Finnegan abriu os olhos e a luz do dia amanhecendo lhe trouxe uma surpreendente esperança” (p. 271). É importante fazer com que o leitor sinta essa demora, porque ela aborrece as personagens.

Renata Pallottini (1998, p. 136) aponta que as passagens de tempo nas telenovelas e minisséries se dão no interior do capítulo. Caso forem pequenas, de minutos ou horas, as passagens nem são indicadas, emergindo do fluxo dos fatos e assim serão recebidas pelo público.

A vida de um dia inteiro da cidadezinha começa pela manhã, com o canto do galo; vê-se um personagem que atravessa a praça, outro que entra no trabalho, e a cena seguinte já nos mostra o café da manhã na casa do protagonista. A terceira será sobre o acontecimento na igreja ou no hotel, e no final do bloco, vê-se que já é hora do almoço: quinze

minutos de cenas picotadas em quatro horas de tempo da história, da ficção.

Naturalmente, nossa percepção do tempo na minissérie é muito diferente, pois esperamos que “coisas aconteçam” mais rapidamente. Em vista disso, o teledramaturgo investe em artifícios ou convenções que dão a impressão de passagem temporal. Um desses artifícios é a ilusão de simultaneidade “seja quando o tempo da história se desdobra no espaço (caso mais próximo de *simultaneidade* estrita), seja quando o enredo se constitui de múltiplas histórias, que se passam em diferentes unidades espaço-temporais” (NUNES, 1995, p. 51).

O espectador segue essas passagens sem grandes problemas. As cenas da fuga dos alemães, na Amazônia, foram intercaladas às do Rio de Janeiro. O café da tarde entre o empresário Farquhar e o Coronel Agostinho seguido do jantar entre o ministro J.J. Seabra e Luíza, ocorridos ao mesmo tempo em que Finnegan e Consuelo agonizavam em um tonel, dá a impressão de passagem do tempo, e isso confirma o que Pallotini já dissera acima. No nosso caso, trinta minutos de cenas picotadas em dezesseis horas de tempo da história, da ficção.

Considerações finais

O sucesso que as adaptações provocam no nosso âmbito é incontestável. Pode ser por isso que muitas discussões como essas, descritas acima, ganharam voz e se tem perpetuado por largo tempo. Na leitura que se faz de uma obra literária, o cineasta, assim como qualquer apreciador, cria e recria à sua maneira, incorporando na nova obra elementos que estão ligados às suas convicções pessoais, suas experiências e etc.. Apesar disso, houve uma preocupação, na minissérie, em manter-se fiel aos princípios que nortearam o autor do romance, Márcio Souza. Dessa forma, o espírito das primeiras décadas do século XX e, sobretudo, o olhar crítico do autor em relação a toda malha de interesses que estavam por trás da construção da estrada de ferro foram postos em cena na tela da TV. Além disso, não ficaram de lado os conflitos íntimos das personagens, bem como as referências sociais e políticas da época que vincularam a minissérie ao texto matriz inspirador.

Referências

BRAIT. Beth. *A Personagem*. São Paulo: Editora Ática, 2004.

CARDOSO, João Batista. *Teoria e Prática de leitura, apreensão e produção de texto: por um tempo de “PÁS”* (Programa de Avaliação Seriada). Brasília: Universidade de Brasília, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

COHEN, Marleine. *Uma saga Amazônica: através da minissérie Mad Maria*. São Paulo: Globo, 2005.

CORSEUIL, Anelise Reich. *Literatura e cinema*. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2ª. ed. rev. e ampl. Maringá: EdUEM, 2005.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Tradução Intersemiótica: do texto para a tela*. Cadernos de Tradução. Florianópolis. v.1, n. 3. pp. 313-338. 1998.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Editora Ática, 2004.

JAKOBSON, R. *Aspectos linguísticos da tradução*. São Paulo: Cultrix, 1991.

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

MACIEL, Luiz Carlos. *O poder do clímax: fundamentos do roteiro de TV*. São Paulo: Editora Record, 2003.

MOREIRA, Lúcia C. M. de M. e FLORY, Suely F. V. *Uma leitura do trágico na minissérie Os Maias – a funcionalidade dos objetos na trama ficcional*. São Paulo: Arte&Ciência, 2006.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

PINNA, Daniel Moreira de Sousa. *Animadas personagens brasileiras: a linguagem visual das personagens do cinema de animação contemporâneo brasileiro*. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Artes e Design, 2006.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 1980.

SOUZA, Márcio. *Mad Maria*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

STAM, Robert. *A Literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Ilha do Desterro. Florianópolis. n.º 51. p. 019 – 053. Jul./dez. 2006.