



OS MAIAS – A LITERATURA NA TELEVISÃO†

Antonio da Silveira Brasil Junior*

Elisa da Silva Gomes§

Maíra Zenun de Oliveira#

Cite este artigo: BRASIL JUNIOR, Antonio da Silveira; GOMES, Elisa da Silva; OLIVEIRA, Maíra Zenun de. Os Maias, a literatura na televisão. **Revista Habitus:** revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais – IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p.5-20, 30 mar. 2004. Anual. Disponível em: <www.habitus.ifcs.ufrj.br>. Acesso em: 30 mar. 2004.

Resumo: O presente artigo pretende explorar as intrincadas relações que existem entre o que se convencionou denominar *cultura erudita* e *cultura de massa*. Para tal, analisaremos o caso concreto da minissérie *Os Maias*, especialmente no que concerne às relações que foram estabelecidas – a partir deste programa – entre os campos literário e televisivo. Ademais, exporemos brevemente a importância de um estudo sociológico da televisão e de suas obras culturais.

Palavras-chave: Sociologia da Cultura, Televisão, Literatura, Adaptação, Audiência, Cultura de Massa e Cultura Erudita.

1. Introdução

O presente artigo procura, através da minissérie *Os Maias*, exibida pela Rede Globo de Televisão em 2001, adaptada do romance de Eça de Queirós[1], refletir acerca do debate que se constrói em torno de duas esferas culturais – a erudita e a de massa. Neste sentido, visa a problematizar, sob a perspectiva da Sociologia da Cultura, a questão de um suposto antagonismo entre as referidas culturas, buscando verificar se há ou não ruptura entre as mesmas – observando as relações entre literatura e televisão tanto do ponto de vista de sua produção como de sua recepção[2]. Antes, porém, faremos uma reflexão acerca da abrangência e relevância da televisão atualmente, bem como sobre os motivos pelos quais deve ser estudada. Em seguida, percorreremos em um breve histórico as minisséries globais, e a título de ilustração, descreveremos alguns aspectos da trama de *Eça de Queirós*. Por fim, detendo-nos à nossa questão principal, observaremos como se dão as relações entre cultura erudita e cultura de massa, analisando o material publicado sobre a minissérie nos jornais *O Globo* e *Folha de São Paulo*.

Cabe lembrar que, no âmbito deste trabalho, o par conceitual “cultura erudita” / “cultura de massa” é aplicado relacionalmente, isto é, de acordo com suas relações mútuas. Como sustenta Bourdieu (1999), as diferentes formas culturais só podem ser entendidas enquanto inseridas num mesmo espaço relacional de posições diferenciadas, de modo que só se é possível definir o que é *cultura erudita* em oposição à *cultura de massa* e vice-versa[3]. Adotar esta

postura relacional, no que concerne aos usos deste par conceitual, possui duas conseqüências fundamentais: a) pode-se romper com uma análise essencialista [4] e com as tautologias que nada explicam – como expresso nas máximas “arte pela arte” e “negócio é negócio” –, que são mobilizadas pelos agentes culturais a fim de justificarem suas práticas; e b) se faz possível analisar como os diversos agentes culturais, no bojo de suas práticas, utilizam os termos *cultura erudita* e *cultura de massa* como categorias [5] e como alvo de lutas e disputas – na medida em que a “fronteira” entre as diversas formas culturais são constantemente contestadas, reavaliadas ou reforçadas pelos agentes.

Deste modo, ao invés de tentarmos definir, *tout court*, o que é a cultura erudita ou a cultura de massa, preferimos analisar de que maneira os diversos produtores ou artistas da minissérie *Os Maias* – bem como jornalistas, acadêmicos, etc. – re-atualizaram as distinções e fronteiras entre estas formas artísticas. Nesta direção, a importância da minissérie – ao se situar numa “zona de conflito”, conforme analisaremos posteriormente – foi exatamente a de problematizar as fronteiras pré-estabelecidas entre a cultura erudita e a de massa, impulsionando um esforço de reflexão e reconstrução destas fronteiras por parte dos agentes em questão. Em outras palavras, o uso relacional do par conceitual “cultura erudita” / “cultura de massa” teve como objetivo dar tratamento dinâmico aos processos *sociais* de hierarquização das formas artísticas.

2. A televisão como objeto de reflexão

Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística/IBGE (2001), dos 5.506 municípios brasileiros, 93% não possuem sala de cinema, 85% não têm museus e teatros e 25% não dispõem nem de bibliotecas. Por outro lado, o Brasil conta com canais de televisão que cobrem cerca de 98% do território nacional. Dessa forma, não é difícil supor que a televisão reina absoluta no acesso à informação, cultura e lazer de grande parte da população brasileira.

Entretanto, apesar da imensa rede televisiva (que abrange praticamente todo o território nacional) e do considerável público (aproximadamente 145 milhões de telespectadores), a Sociologia tem se interessado pouco e praticamente não tem explorado a televisão enquanto tema de estudo no Brasil. Para se ter uma idéia da escassez de trabalhos, um levantamento realizado em 2002 na Biblioteca Marina São Paulo de Vasconcellos, do IFCS, indica que naquele acervo encontram-se dissertações de mestrado que se referem à mídia, mas nenhuma tese de doutorado sobre a televisão ou outros meios de comunicação de massa [6]. O levantamento bibliográfico que fizemos em algumas das principais revistas de ciências sociais no Brasil, buscando artigos que aludissem ainda que de modo indireto à televisão, constatou uma quantidade irrisória de trabalhos sobre os meios de comunicação de massa [7].

Um dos raros títulos de referência nos estudos estritamente sociológicos sobre televisão continua sendo o livro de Miceli (1972) *A noite da madrinha*, baseado em sua dissertação de mestrado realizada na Universidade de São Paulo. A pesquisa centrou-se no conteúdo da mensagem do Programa da Hebe, apresentado por Hebe Camargo no SBT, observando, dentre outros aspectos, como a atração reforça os valores do universo da família de classe média. Assim, a apresentadora é vista por Miceli como madrinha deste sistema de valores, recebendo os seus

convidados numa sala de estar cenográfica, com uma linguagem emocional, com carinho, aconchego e calor, que por sua vez davam o tom de intimidade e familiaridade do programa. No entanto, em sua carreira acadêmica, o autor enveredou por outras temáticas voltadas para os intelectuais brasileiros, deixando para trás os estudos sobre televisão [8].

Se há uma escassez de estudos sobre televisão no campo da Sociologia, não podemos dizer o mesmo quando este meio de comunicação toma a si mesmo como objeto de reflexão, considerando que nos últimos anos vêm crescendo no Brasil os títulos publicados pelas pessoas que trabalham ou trabalharam na televisão, que vão desde reflexões sobre o que se veicula – e por que se veicula – a assuntos relacionados à produção na televisão propriamente dita [9].

As ciências sociais se caracterizam pela versatilidade de temas trabalhados. Contudo, torna-se um tanto difícil compreender a distância frente ao estudo de um fenômeno tão presente nas sociedades modernas, cuja repercussão é notável desde o seu surgimento. Neste momento, poderíamos inverter o questionamento e pensar justamente: por que a televisão deveria ser mais estudada pela Sociologia? Sem pretender esgotar esta questão, apontamos duas considerações relevantes que justificam a importância deste meio de comunicação como objeto de pesquisa. Em primeiro lugar, porque a televisão atinge 145 milhões de brasileiros, muitos dos quais têm nela a sua única fonte de informação, lazer e cultura, atuando no processo de formação destes indivíduos na medida em que os informa, seja quando os diverte ou não. Em segundo lugar, observamos a televisão como uma vitrine na qual a sociedade pode se ver, assim como o cinema, a literatura, o teatro ou a arte de um modo geral. Neste sentido, pode ser importante nos determos um pouco mais neste ponto, que considera haver uma relação direta entre a literatura, o cinema, a arte em geral, os programas televisivos e a sociedade.

Assim como a literatura pode nos levar a pensar sobre a sociedade, a televisão também tem esta capacidade. Desta forma, podemos considerar que ela traz elementos para pensar as relações sociais, pois através dela vêem-se representados traços que caracterizam tais relações, como a cordialidade, o *jeitinho brasileiro*, a valorização do corpo, as paixões pelo carnaval e futebol, entre outros aspectos, onde ressaltamos que seus produtores estão inseridos numa teia de relações sociais que caracterizam o país, e internalizam certos valores que acabam aparecendo na elaboração dos programas.

O sociólogo Bourdieu (1996, 1997) defende o estudo das relações entre a produção cultural e a sociedade não somente no livro *As regras da Arte* como também no livro *Sobre a televisão*. Ratificamos o estudo da televisão na Sociologia, observando os programas televisivos como qualquer outro produto cultural, só que com especificidades próprias, entre as quais a possibilidade de um alcance considerável, conforme já explicitado anteriormente. Neste sentido, apostamos que há uma relação entre o que se produz na televisão e a sociedade que a produziu, sendo possível tentar compreender a sociedade em que vivemos através da sua pesquisa.

3. Breve histórico das minisséries globais

Depois de percebida a relevância que possui o objeto escolhido por nós, tomando a necessária precaução devido à quantidade de símbolos concebidos pelo senso comum que cercam a televisão e para facilitar um maior entendimento sobre a possibilidade de haver um sistema de relações entre uma cultura *erudita* e outra *de massa* no conjunto das produções realizadas pela emissora de televisão, tornou-se importante o conhecimento a respeito da produção de todas as minisséries que foram inspiradas em textos literários feitas até então.

De acordo com os dados coletados através de pesquisas, foi em meados da década de 80 que a Rede Globo inaugurou este novo formato de programa – as minisséries. Semelhante às novelas, só que mais curtas, geralmente suas produções demandam custos muito altos. Elas são exibidas depois das 22 horas, e é neste horário que a emissora investe em novas tecnologias, como por exemplo, o uso da filmagem em película (recurso de filmagem cinematográfica). Ao todo, já foram produzidas oitenta e sete minisséries[10].

Vale ressaltar que das minisséries produzidas de 1984 até janeiro de 2003, trinta e uma foram feitas tendo por base textos literários, a maioria de autores do século XX. Interessante o fato de que entre os autores mais adaptados estão presentes alguns considerados como clássicos da nossa literatura contemporânea.

Jorge Amado, com o qual a Rede Globo mais trabalhou, teve quatro obras adaptadas: *Tenda dos Milagres*, produzida em 1985; *Tereza batista*, feito pela emissora em 1990; *Dona Flor e seus dois maridos*, exibida em 1998; sendo o último *Pastores da Noite*, no ano passado. O segundo escritor mais adaptado foi Néelson Rodrigues, com três trabalhos: *Meu destino é pecar*, que foi a segunda minissérie adaptada pelo canal de televisão, em 1984; *Engraçadinha*, feita em 1995; e também *A vida como ela é*, que foi televisionada em 1996. Os outros dois autores nacionais mais de uma vez adaptados são: Érico Veríssimo com *O Tempo e o Vento* em 1985 e *Incidente em Antares* no ano de 1994 e Dias Gomes, com *O Pagador de Promessas* em 1988, que anteriormente havia sido adaptado para o cinema, e *Decadência*, exibida em 1995.

Com exceção do argentino Mempo Giardinelli, que teve a obra *Luna Caliente* resgatada e transformada em minissérie em dezembro de 1999, e de *Eça de Queirós*, autor português duas vezes adaptado – primeiro com *O primo Basílio* em 1988 e em 2001 com *Os Maias* - as outras vinte e oito produções foram baseadas em autores brasileiros. De certa forma é possível perceber que há uma preferência por títulos nacionais e autores conhecidos do grande público. Além deste fato, dos vinte e um autores adaptados, dez são imortais da Academia Brasileira de Letras[11].

Depois de levantar estes dados a respeito das minisséries, percebemos que a presença do gênero melodramático nesta indústria de contar histórias, na qual se especializou a Rede Globo de Televisão, sempre foi significativamente enfatizado. No entanto, parece evidente que, diferente das telenovelas que abordam preferencialmente contextos muito próximos do cotidiano, as minisséries são a especialização de uma nova forma de recontar a história do nosso país. Ao se apropriar de autores que, de certa forma, retratam a realidade nacional através de seus livros, a emissora vem ao longo desses dezenove anos proporcionando ao grande público a reca-

pitulação de alguns momentos históricos da nossa sociedade. Houve, desde o início, uma tendência em reproduzir nas narrativas um clima capaz de mobilizar os telespectadores, criando uma atmosfera de realismo convincente, que de alguma forma se utiliza de dramas individuais para retratar os contextos nacionais.

Outro aspecto identificado ao longo da pesquisa – e que parece importante relatar – é que, mesmo em casos de fracasso de audiência, como ocorreu com a minissérie *Os Maias*, problemas de produção não impediram a grande vendagem de alguns livros adaptados. Reconhecemos que a dramaturgia televisiva inspirada na literatura tem o mérito de movimentar as livrarias. No mês em que a minissérie *Agosto* foi exibida, no ano de 1993, o livro de Rubem Fonseca teve mais de trinta mil exemplares vendidos. No caso do romance *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz, lançado em 1992, foram vendidos cinco mil exemplares até maio de 94, quando a minissérie estreou. Durante o programa, a vendagem dobrou. O sucesso da minissérie *A Muralha* impulsionou a venda dos livros, mais de 18 mil exemplares do romance de Dinah Silveira, que há muito estava fora de catálogo, foram comprados no mês de janeiro em 2000. Outro exemplo desta forte influência que as produções da Rede Globo exercem sobre o mercado editorial está relacionado ao sucesso repentino em torno do livro *A casa das sete mulheres*, da autora Lúcia Wierchowski. Lançado em abril de 2002, tinham sido vendidos, até a estréia da minissérie, treze mil exemplares. Após chegar à TV, ultrapassaram os trinta mil em três semanas[12].

4. O romance de *Eça de Queirós*

Antes de adentrarmos propriamente na análise da produção e da recepção da minissérie, cabe-nos expor um breve sumário do romance que serviu de inspiração para a minissérie.

Os Maias, de *Eça de Queirós*, relata a história da família Maia ao longo de três gerações, centrando-se na última e ressaltando o amor de Carlos da Maia e Maria Eduarda. Mas a história é também um pretexto para o autor fazer uma crítica à situação decadente de Portugal e à alta burguesia lisboeta, onde se dá a derrota e o desengano de todas as personagens. A ação de *Os Maias* se configura na segunda metade do século XIX. Inicia-se no Outono de 1875, quando Afonso da Maia, nobre e rico proprietário, instala-se no Ramalhão. É um homem culto e de gosto requintado. Seu único filho, Pedro da Maia, de caráter fraco, resultante de uma educação extremamente religiosa e protecionista, casa-se contra a vontade do pai com a negreira Maria Monforte, de quem tem dois filhos, um menino e uma menina. Mas a esposa, leviana e imoral, acaba por abandoná-lo fugindo com o napolitano Tancredo, levando a filha, de quem nunca mais se soube o paradeiro. Num ato de desespero, Pedro se suicida, deixando o filho, Carlos da Maia, aos cuidados do avô. Carlos passa a infância com o avô, formando-se depois em Medicina, em Coimbra. Regressa ao Ramalhão após a formatura, onde se rodeia de amigos, como João da Ega, Alencar, Dâmaso Salcede, Euzebiozinho, o maestro Cruges, entre outros. Ao contrário de seu pai é fruto de uma educação à Inglesa, Carlos era bem educado e de gosto requintado. Mas acabou se deixando influenciar pelos hábitos que o cercavam. Carlos fica deslumbrado ao conhecer uma mulher chamada Maria Eduarda, suposta mulher do brasileiro Castro Gomes. Ma-

ria Eduarda era uma bela mulher: alta, loira, bem feita, sensual mas delicada, “divinamente bela” – como dizia Carlos. Este a seguiu algum tempo sem êxito, mas consegue uma aproximação quando é chamado por Maria Eduarda para visitar – como médico – a governanta, Miss Sarah. Começam então seus encontros...

Entretanto, chega de Paris um emigrante, Sr. Guimarães, tio de Dâmaso Salcede, que diz ter conhecido a mãe de Maria Eduarda e que a procura para entregar um cofre desta que – segundo ela lhe tinha dito – continha documentos que identificariam e garantiriam para filha uma boa herança. Esta mulher era Maria Monforte, a mãe de Maria Eduarda, e portanto também a mãe de Carlos. Os amantes eram irmãos. Contudo, Carlos não aceita esse fato e mantém abertamente sua relação incestuosa com a irmã. Afonso da Maia, o velho avô, ao receber a notícia morre de desgosto. Ao tomar conhecimento, Maria Eduarda, agora rica, parte para o estrangeiro, e Carlos para tentar superar o ocorrido, vai correr o mundo. O romance termina com o regresso de Carlos a Lisboa, passados dez anos, e seu reencontro com seu velho amigo Ega.

Devido à linguagem em que foi escrita e pela fina ironia com que as situações são apresentadas, *Os Maias* é considerado a obra prima do autor. É um romance realista onde não faltam fatalismo, catástrofes e análise social. A ironia atribuída ao romance provém de personagens que concretizam certos tipos sociais, representantes de idéias, mentalidades, costumes, políticas, concepções de mundo, etc. A ação principal d’*Os Maias* encaixa-se perfeitamente nos moldes da tragédia clássica – peripécia, reconhecimento e catástrofe. A peripécia verificou-se com o encontro casual de Maria Eduarda com Guimarães, com as revelações casuais de Guimarães a Ega sobre a identidade de Maria Eduarda, e com as revelações a Carlos e a Afonso da Maia também sobre a identidade de Maria Eduarda. O reconhecimento, acarretado pelas revelações de Guimarães, torna a relação entre Carlos e Maria Eduarda uma relação imoral, provocando a catástrofe consumada pela morte do avô e a separação definitiva dos amantes. A maior parte da narrativa passa-se em Portugal, mais concretamente em Lisboa e arredores. Carlos aponta como solução para sua vida falhada o estrangeiro, quando corre o mundo para esquecer-se de Maria Eduarda. Há também um espaço social no romance que comporta ambientes (jantares, chás, bailes, espetáculos) onde a sociedade criticada pelo autor é representada, com suas classes dirigentes – a alta aristocracia e a burguesia.

5. Não há minissérie como eça [13].

Após abordarmos o histórico das minisséries baseadas em textos literários adaptados para a televisão, passaremos a analisar um caso concreto, a minissérie *Os Maias*.

Neste particular, nosso foco de interesse se concentra na análise empírica das *relações* entre o que se convencionou denominar “cultura de massa” e “cultura erudita”, posto que a adaptação televisiva de obras da literatura – ao colocar em relação dinâmica os campos televisivo e literário, conforme vimos anteriormente – permite-nos reavaliar as fronteiras, distinções e hierarquias que se estabelecem entre as mais variadas formas artísticas. Isto ocorre na medida em que a adaptação se insere numa *zona de conflito* – para utilizarmos o termo de Guimarães (2003) – onde as fronteiras entre as formas culturais se esvanecem e se mostram confusas, alte-

rando as normas comuns de hierarquização cultural. Ao se inserir uma obra clássica da literatura portuguesa – como no caso de *Os Maias* – num veículo de comunicação de massa – a televisão –, já não se torna mais possível menosprezar os recorrentes pontos de contato entre a esfera erudita e a de massa.

No que concerne à produção, *Os Maias* foi uma grande co-produção entre a Rede Globo e a SIC (Sociedade de Informação e Comunicação - Portugal), que custou, segundo a emissora R\$11 milhões. Prevvia-se que a atração passaria simultaneamente em Portugal e no Brasil, mas – por motivos técnicos e por medo da concorrência com o Big Brother Portugal – a estréia em além-mar foi adiada e, após a notícia do fracasso de audiência no Brasil, a minissérie não foi apresentada no país.

O projeto de adaptação do livro *Os Maias* por parte da Rede Globo é mais antigo do que se pensava inicialmente. Em 1997, este projeto já era negociado pela emissora, sob a adaptação de Glória Perez e direção de Wolf Maya. A atração, inicialmente, teria poucos capítulos (16)[14], seria toda gravada em Portugal, teria Paulo Autran como Afonso da Maia e estava prevista para ser exibida a partir de janeiro de 2000. No entanto, em março de 1999, depois de adaptar *Pecado Capital*, Glória Perez se recusa a emendar esse trabalho com a adaptação de *Os Maias* e pede férias. Depois deste episódio, a emissora decide escolher Maria Adelaide Amaral para a adaptação e Daniel Filho para a direção, que posteriormente seria substituído por Luiz Fernando Carvalho – chegando à configuração definitiva da equipe de produção do programa.

A atração foi a primeira produção na qual se passou tanto tempo fora do Brasil (cerca de 6 semanas) e com tamanha estrutura. Só em Portugal, foram mais de 70 pessoas na equipe técnica e 26 atores, num elenco de 50 pessoas. O diretor Luiz Fernando Carvalho enfatizou que as cenas em Portugal eram necessárias para encontrar e reproduzir bem a obra de *Eça de Queirós* – o que, segundo Carvalho, era uma forma de difundir a obra do escritor. O ator Osmar Prado, que interpretou o poeta Alencar, demonstra o mesmo preceito afirmando que a minissérie tinha uma função social, o de despertar o interesse das pessoas pela literatura.

Diante desta considerável dimensão orçamentária – cada capítulo custou aproximadamente R\$ 200 mil –, podemos indagar acerca das altas expectativas de retorno econômico e simbólico por parte da Rede Globo, posto que a minissérie se anunciava, a partir de uma pesada estratégia de *marketing*, como a grande produção do primeiro semestre daquele ano, produzida com “ares de cinema” de modo a oferecer “biscoito fino para as massas” – para utilizarmos as expressões dadas por Cláudia Croitor, jornalista da Folha de São Paulo, sobre o que seria a minissérie.

A minissérie *Os Maias*, além de se configurar como um foco de interesse na dimensão da própria adaptação, possui uma especificidade que a torna boa para se pensar: *houve um fracasso de audiência* – obteve em média 16,3 pontos percentuais em São Paulo e 17,7 no Rio de Janeiro, diante de uma expectativa de, pelo menos, 30 pontos de audiência em média (índice médio do horário) [15]. De fato, o fracasso de audiência da minissérie a torna ainda mais interessante para a nossa pesquisa a respeito das relações entre a cultura erudita e a cultura de mas-

sa, já que engendrou tanto o silêncio e a omissão quanto à reflexão e o debate entre jornalistas, críticos e produtores acerca das possíveis razões que levaram ao insucesso de audiência do programa. Mesmo com o relativo fracasso da minissérie, o sucesso do livro *Os Maias* no mesmo período foi incrível, chegando a se tornar um *best-seller* nas livrarias cariocas – o que pode ser extremamente revelador das complexas relações de força que se estabelecem entre os campos televisivo e literário.

A fim de melhor investigarmos as reflexões e o silêncio acerca desta produção cultural, partimos para o levantamento de material empírico nos jornais *O Globo* e *Folha de São Paulo* [16]. A escolha de *O Globo* se deveu ao fato deste pertencer à mesma empresa que exibiu a atração, buscando assim compreender o discurso oficial sobre a mesma. A escolha da *Folha de São Paulo*, por sua vez, deveu-se ao fato de que, além de ser um representativo periódico de São Paulo, este se autoproclama representante de um público que – segundo a opinião nada modesta de seus editores – constituiria o *establishment* da opinião pública nacional.

No que se refere ao jornal *O Globo*, o que caracterizou a postura da emissora foi uma certa omissão ou marginalização com relação à questão do fracasso de audiência. O jornal concentrava seus esforços na descrição de personagens e resumos de capítulos da semana em um esforço de ignorar o problema para tentar impulsionar a audiência. No entanto, o fracasso aparece em algumas matérias onde se caracterizam justificativas como a lentidão da narrativa (2 matérias), o horário (2 matérias) ou ambas (1 matéria). Mesmo quando aparecem estas justificativas, o que figura mais ou menos explícito por trás de tais argumentos é a *culpabilização do público* e a *exaltação da obra*. Em crítica posterior à minissérie, Nelson Motta, colunista do jornal, expressa esta opinião, ao referir-se que esse ‘triunfo artístico’ da televisão brasileira fracassou com o grande público.

Faz-se necessário enfatizarmos que é contraditório o discurso das organizações Globo no caso de *Os Maias*, pois destaca a alta qualidade da minissérie, deixando subjacente e às vezes explícito que o público televisivo não aprecia produtos de alto nível cultural. Afinal, a empresa, através de seu jornal *O Globo*, acaba por re-atualizar a dicotomia que se constrói em torno dos níveis culturais, isto é, a superioridade inequívoca da cultura erudita sobre a cultura de massa. A televisão, dirão seus críticos mais acirrados, funciona como narcótico, privilegia a baixaria, pois é isto que o público gosta e assiste. Esse discurso é incoerente com a emissora que tem como slogan o “padrão Globo de qualidade”. Afinal que padrão será este que não educou o seu público para apreciar produtos de qualidade?

Maria Adelaide Amaral, em um significativo comentário na última semana da minissérie, relata a frustração pelo índice de audiência baixo, ao passo que afirma a certeza de que a minissérie foi uma obra de arte e a satisfação de ver o livro entre os dez mais vendidos do país. Desta forma, por meio das matérias do jornal *O Globo*, observamos que, se por um lado, a minissérie é vista negativamente com relação à audiência, por outro, ela foi e continua sendo uma referência positiva de adaptação e desempenho dos atores. O fracasso não influenciou no objetivo social da adaptação, que – de acordo com seus próprios produtores – era a elevação dos índices de venda do livro de *Eça de Queirós*, num tom eminentemente pedagógico.

Numa postura oposta a do jornal *O Globo*, a *Folha de São Paulo*, por sua vez, com apenas três dias de programa no ar, já noticiava sem hesitação o fracasso de audiência da minissérie, o que levou à conformação de um gradativo espaço neste periódico para a discussão de suas razões e de suas possíveis soluções. O quadro abaixo ilustra os pontos recorrentes destas reflexões:

EXPLICAÇÃO	QUEM FORMULOU	ENTRADAS
“Qualidade derruba IBO-PE de Os Maias”.	Produtores (Luiz Fernando Carvalho, Maria Adelaide Amaral, Simone Spoladore[17]), jornalistas da Folha (Daniel Castro e Cláudia Croitor) e o acadêmico Carlos Nejar.	4
<i>As dificuldades técnicas, ocasionadas pelo preciosismo do diretor, afugentaram o público[18].</i>	Profissionais ligados à produção televisiva (Walther Negrão) e jornalistas da Folha (Daniel Castro).	3
<i>A lentidão da narrativa não é a tônica da televisão, com seu ritmo ágil e melodramático.</i>	Membros da Academia Brasileira de Letras (Antonio Olinto[19] e Arnaldo Niskier[20]) e o jornalista Daniel Castro.	5
<i>O horário ruim e variável contribuiu para a baixa audiência.</i>	Leitores da seção de Cartas e Arnaldo Niskier.	6

Além de configurar um espaço para a reflexão acerca da minissérie, houve a publicação quase diária de pequenas notas divulgando as baixas audiências do programa em comparação a diversos programas que, segundo os editores do jornal, seriam de menor qualidade – tais como o *Show do Milhão*, “enlatados americanos”, etc. Nesta direção, podemos perceber a estratégia do periódico paulistano como inversa da proposta de *O Globo* de omitir e silenciar o mau desempenho de *Os Maias* no que concerne à audiência.

Dentro deste caloroso debate que visava responder à incomum situação de uma superprodução global naufragar em audiência, a visão que se destaca – pelo menos nas concepções mais enfáticas apresentadas na *Folha* – é a *culpabilização* de um público que, não sendo capaz de apreender e apreciar uma produção tão qualificada e sofisticada, encontra-se emburrecido

por um processo de massificação[21]. Embora possa aos poucos se acostumar com tanta qualidade que passará a exigí-la futuramente[22]. E, neste contexto, *qualidade* significa a referência sacralizante ao texto eciano, redundando na celebração “acadêmica” da fidedignidade da adaptação e seu ritmo mais literário que televisivo.

Neste sentido, a definição da *qualidade* da obra artística por parte dos agentes engajados no meio cultural – pelo menos daqueles que se expressaram na *Folha* e em *O Globo* – não vem dos padrões consagrados na própria televisão, mas da referência ao texto literário. Através desta análise relacional, percebemos o quanto a televisão é dependente das normas de consagração dos diversos campos de produção considerados eruditos – como a literatura, as artes plásticas, certos tipos de cinema, etc. Tal situação de *heteronomia* engendra situações de extrema ambigüidade, como foi o caso da minissérie *Os Maias*, uma vez que o programa foi considerado ao mesmo tempo um sucesso – na “qualidade”, na vendagem do livro, etc. – e um insucesso – na audiência. Esta ambigüidade reflete as próprias complicações de um produto que se insere em uma zona liminar entre a cultura erudita e a cultura de massa, dificultando sua compreensão através de nossas hierarquizações comuns das práticas culturais.

Analisando a adaptação de *Os Maias*, Guimarães (2003) assinala que o livro contém os elementos centrais que a ficção televisional almeja, como narrativas intrincadas de acontecimentos, o melodrama, além de apresentar episódios históricos relevantes e reconhecíveis pelo público. Com relação à adaptação de obras literárias para o meio televisivo, o autor propõe que este é um espaço de grande debate e complexidade. A adaptação envolve diversos elementos como co-autoria, fidedignidade, identificação entre público e produto televisivo, atualização de obras etc.

Conclui o autor que as adaptações estabelecem uma *zona de conflito* entre formas culturais diferentes, voltadas para públicos diferentes. Embora o livro contenha os elementos citados, os baixos índices de audiência da minissérie decorrem, sugere o autor, do fato de que as especificidades do meio televisivo, não foram respeitadas na adaptação. Em nome de uma adaptação fidedigna, a minissérie foi praticamente o livro *ipsis literis* em imagem, transferiu-se a lentidão do livro para a narrativa televisiva (Guimarães, 2003).

De fato, a busca quase obsessiva pela adaptação fidedigna da obra – que deveria ser apenas “transportada” para a televisão – esquece uma dimensão constitutiva da própria experiência literária, que é a existência de múltiplas leituras possíveis, para além das figuras platônicas de uma “essência” ou de um sentido verdadeiro do texto. Logo, as adaptações de obras da literatura para a televisão que se prendem por demasia à suposta *fidelidade* ao texto escrito – como uma espécie de reverência ao sagrado cultural – correm sempre o risco de incompreensões e inadequações em virtude da transposição mecânica de um veículo a outro, realizada sem a devida atenção aos seus padrões internos.

Ao argumento anterior, acrescenta-se que a adaptação de Maria Adelaide do Amaral é uma interpretação possível dentre tantas outras, além do que a obra literária quando passa para o meio televisivo torna-se um novo produto cultural. Como todo produto cultural, esta nova

obra – veiculada em um meio de comunicação de massa – também apresenta uma pluralidade de interpretações, haja vista a heterogeneidade da recepção, podendo ser, portanto, tão crítica, *bela* e criativa quanto a obra que lhe originou.

O argumento de Guimarães com relação às especificidades do meio televisivo é procedente e relevante para nossa pesquisa. Neste sentido, faz-se necessário explicitar quais são estas especificidades e o que seria o *padrão televisivo*.

Bourdieu (1997) argumenta acerca dos mecanismos funcionamento do campo televisivo e seus efeitos. A lógica de produção televisiva, promove, de acordo com o autor, uma grande pressão pelo que é *extra-ordinário*, uma homogeneização da produção e uma falta de autonomia para seus produtores. Outro efeito ocasionado pelo índice de audiência é a pressão pela urgência, pela rapidez, pela velocidade. Esta pressão pelo comercial impõe-se também em outros campos por influência da televisão, principalmente no campo artístico pela lista de *best-sellers*.

Ainda sobre o padrão televisivo e sua lógica de funcionamento, Sodré e Paiva (2002) sugerem que a televisão massiva caracteriza-se, desde o início, por um *ethos de praça pública* onde o grotesco é a categoria estética dominante, responsável pelo formato popularesco. O grotesco associa-se ao disforme, ao desvio da norma em relação a costumes ou convenções culturais. Esta categoria possui relação estreita com o que Bourdieu chama de *extra-ordinário* e provoca como reações típicas o riso cruel, o horror, o espanto e a repulsa.

Partindo destes argumentos acerca do padrão e especificidades do meio televisivo, sob a perspectiva da *estética da recepção*, destacando Hans Robert Jauss (1993), pode-se inferir uma hipótese com relação ao fracasso de audiência. Segundo Jauss, toda modalidade cultural desenvolve um horizonte de expectativas para seus receptores, formada a partir de todo um conjunto de padrões que servem como referência para recusa ou absorção de uma nova obra. A absorção se dá a partir da adequação da nova obra com o horizonte de expectativas do receptor. Na recusa, por outro lado, ocorre o oposto, posto que não há adequação entre horizonte e obra. Assim, é possível que o público realmente tenha estranhado a produção estética, a narrativa, a linguagem de *Os Maias*. No entanto, não por estar “emburrecido pela massificação”, como fica subjacente nas justificativas oficiais, ou algo parecido, e sim pelo fato deste não ser o padrão das atrações televisivas rompendo com a percepção do telespectador.

Insistindo na questão do rompimento com o horizonte de expectativas do telespectador, faz jus enfatizar alguns aspectos da minissérie como a filmagem em película, a linguagem rebuscada, a transcrição de textos na íntegra para a fala dos atores, o descritivismo obsessivo, a lentidão. Estes elementos basicamente diferem das demais programações da televisão que tiveram sucesso – vide *Presença de Anita*, minissérie exibida alguns meses depois no mesmo ano e horário, que obteve média de 31 pontos percentuais no Ibope.

No entanto, com relação ao melodrama, enfatizado por Guimarães, há de se considerar algumas ressalvas. Campedelli (1985) propõe outra característica à qual se filiam algumas programações televisivas, como as telenovelas. O gênero, segundo a autora, mostra uma narrativa

maniqueísta que encara as relações humanas a partir de concepções morais, trabalha ao máximo a dualidade Bem e Mal, manipulando-a do início ao fim, de forma a não permitir meio termo. O Mal, descreve a autora, no melodrama, não decorre de causas sociais ou possui raízes psicológicas complexas, nem tão pouco surge da incompreensão ou neurose. Possui sempre forma concreta, personificada em um indivíduo propositadamente mal, o vilão. Por outro lado, encarnando o Bem, estão outros indivíduos sempre virtuosos, procurando provar a verdade.

Na obra de *Eça de Queirós*, nenhum personagem é verdadeiramente o que se poderia chamar de Mal e, além do mais, Carlos da Maia também não encarna o herói clássico, virtuoso. Carlos é repleto de contradições e em vários momentos, moralmente reprovável. O herói da narrativa de Eça é um aristocrata *boa vida*, que passa sua existência sem realizar e nem levar adiante nada de concreto. Passa sua vida toda em saraus, viagens, noitadas etc. Já no que se refere ao intrincado de acontecimentos, desencontros, dramas, neste sentido – de fato – o texto de Eça apresenta características tipicamente melodramáticas.

Outro ponto problemático na análise de Hélio Guimarães é sua suposição de que os fatos históricos inseridos na trama do livro de Eça sejam facilmente reconhecíveis pelo telespectador. O que se pode inferir é que talvez o leitor e/ou telespectador pudessem perceber elementos históricos brasileiros e de sua formação político-social semelhantes aos narrados por Eça. No entanto, tais elementos não são facilmente identificáveis, pois a crítica social do livro é sutil e, para muitos, pode passar despercebida – o leitor e/ou telespectador pode não ter se identificado com eles. O que também pode ter ocorrido quando a obra foi para televisão, o que, em alguma medida, pode explicar seu fracasso de audiência.

No entanto, apesar do fracasso de audiência, o livro de *Eça de Queirós* figurou entre os mais vendidos em São Paulo e foi *best-seller* no cenário carioca no período em que se exibiu a minissérie.

Um discurso recorrente é o medo de que a televisão produza indivíduos sem o hábito da leitura, seduzidos pela imagem e pela facilidade de fruição da cultura de massa, provocando, com isto, a morte certa do livro[23]. Este argumento, entretanto, não tem procedência no caso de *Os Maias*, pois a minissérie não só trouxe a obra de volta ao cenário e aos debates como também impulsionou sua vendagem no período de exibição da atração.

Como citado anteriormente, em declaração de pessoas da própria televisão, a minissérie tinha uma função social que era a de despertar o interesse das pessoas pela literatura, pela obra de Eça. Em linhas gerais, pode-se supor que esta função foi satisfeita, vide o sucesso de vendagem do livro. O mesmo não ocorreu, no entanto, com a função mercadológica, enquanto produto para o grande público veiculada em um meio de comunicação de massa, visto que obteve baixos índices de audiência, apenas 17 pontos percentuais em média.

Dessa forma, por meio das matérias dos jornais *O Globo* e *Folha de São Paulo*, observamos que, se por um lado, a minissérie é vista negativamente com relação à audiência, por outro, ela foi e continua sendo uma referência positiva de adaptação e desempenho dos atores. O fracasso não influenciou no objetivo social da adaptação – proposto pelos produtores da obra –,

isto é, a elevação dos índices de venda do livro de Eça. Percebemos então que há uma relação entre televisão e literatura, que neste caso, podemos supor que foi essencialmente recíproca, embora não com os mesmos resultados para ambas. Se, por um lado livro de Eça serviu como base para uma atração televisiva, por outro, a adaptação e exibição da minissérie aumentaram o interesse e incentivou a leitura de sua obra.

6. Considerações finais

Neste artigo, além de ressaltarmos o lugar central que a televisão ocupa enquanto esfera de *socialização* e de *aprendizagem reflexiva* para grande parte da população brasileira, buscamos enfatizar em que medida a análise dos bens culturais produzidos neste meio de comunicação de massa são úteis para a pesquisa sociológica. Assim, percebemos que a *adaptação literária para programas televisivos* – ao se situar numa zona liminar entre a cultura erudita e a cultura de massa – traz diversas questões fundamentais no que concerne às nossas práticas comuns de hierarquização das formas culturais, colocando até mesmo em questão a existência de uma fronteira intransponível entre as práticas consideradas “refinadas” e “distintas” e as desclassificadas como “massificadas” e “vulgarizadas”.

Na análise das matérias veiculadas nos jornais pesquisados, notamos que os debates que se estabeleceram em virtude do *fracasso de audiência* da minissérie *Os Maias* terminavam por *re-atualizar* as fronteiras e hierarquizações entre as formas culturais, engendrando uma série de complicações em virtude da ambigüidade que o programa representava. Tratava-se, afinal, de cultura *erudita* ou *de massa*? Evidentemente, não nos cabe a penosa tarefa de realizar o veredicto em relação a *Os Maias*, mas, por outro lado, a própria existência de um caloroso debate acerca desta questão nos autoriza a constatar a fluidez e a ausência de fronteiras rígidas entre o mundo literário – tido como erudito –, e a experiência televisiva. 🌀

NOTAS

† Foram co-autores deste artigo a mestre em sociologia Verônica Eloi de Almeida e a socióloga e bolsista do CAP/UFRJ, Gabrielle Bonzoumet.

* Graduando do 6º período de Ciências Sociais. Bolsista CNPq/PIBIC (orientadora: Prof^a. Dr^a Glaucia Kruse Villas-Bôas - Núcleo de Sociologia da Cultura).

§ Graduanda do 8º período de Ciências Sociais. Bolsista CNPq/PIBIC (orientadora: Prof^a. Dr^a Glaucia Kruse Villas-Bôas - Núcleo de Sociologia da Cultura).

Graduanda do 6º período de Ciências Sociais. Bolsista FAPERJ (orientadora: Prof^a. Dr^a Glaucia Kruse Villas-Bôas - Núcleo de Sociologia da Cultura).

[1] A obra *Os Maias* de Eça de Queirós foi escrita ao longo de quase dez anos tendo sua publicação em 1888. A minissérie que a tem por base, no entanto, agrega elementos de duas outras obras do autor: *A Relíquia* e *Capital*.

[2] Este estudo insere-se em um projeto maior desenvolvido no NUSC (Núcleo de Sociologia da Cultura), sob a orientação da Prof^a. Dr^a Glaucia Kruse Villas Boas, com o título “O novo e o moderno na produção cultural brasileira: literatura, imagem e música”.

[3] O uso do termo “cultura de massa”, no entanto, não prevê que a recepção destes bens culturais seja massificada ou homogênea. A utilização deste termo se deu em função de ser utilizado de modo corrente pelos produtores culturais.

[4] A análise essencialista pressupõe que se é possível distinguir os bens culturais eruditos dos vulgares através de uma “essência” interna à obra. Deste modo, a definição do que é erudito é dada por si só, sem levar em consideração os aspectos relacionais desta definição.

[5] O termo grego para *categoria* – *kategoroin* – significa literalmente “acusar publicamente”.

[6] Sobre o acervo de teses do IFCS ver o relatório de Antonio Brasil Jr. para o projeto “A literatura na televisão: um estudo sobre suas relações, produção e recepção” (2003), desenvolvido no Núcleo de Pesquisa em Sociologia da Cultura (NUSC). As dissertações defendidas no PPGSA são as seguintes: Silva Ferreira, Denise, “O reverso do Espelho: o lugar da modernidade. Um estudo sobre mito e ideologia racial nas novelas da TV Globo”, 1991; Fonseca, Alexandre Brasil, “Evangélicos e mídia no Brasil”, 1997; Soares, M. R. “Pelos lentes da Tupi: uma leitura do campo jornalístico no final da Era Vargas”, 1999; Lattman-Weltman, F. “Jornalistas: agenciando a cidadania, publicando o privado”, 1992; Almeida, A. P. T de. “Pague para entrar e reze para sair: a repercussão dos filmes de violência nos jornais cariocas e paulistas”, 1998; Castilho, S. R. R. “O ‘Soldado da TV’ contra a ‘Prezinha do Povo’. A propaganda eleitoral televisiva de César Maia e Benedita da Silva”, 1994.

[7] Na “Revista Brasileira de Ciências Sociais”, publicada pela ANPOCS, no período de 1986 a 2002, foi encontrado apenas o artigo “Continuidade e inovação, conservadorismo e política da comunicação no Brasil”, de Fátima Lampreia Carvalho (2000); um único artigo foi também encontrado na “Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais” no período de 1996 a 2000, a saber, “Um ponto cego nas teorias da democracia: os meios de comunicação”, de Luís Felipe Miguel (2000); três artigos foram publicados em “Ciências Sociais Hoje”, no período de 1981 a 1996, “A televisão e outras falas: como se reconta uma novela”, de Ondina Fachel Leal e George Ruben Oliven (1987), “Transformações culturais, criatividade popular e comunicação de massa: o carnaval brasileiro ao longo do tempo”, de Olga von Simson (1981) e “Sambandido: arte popular e cultura de massa”, de Leticia Vianna (1996).

[8] Resultados das pesquisas desenvolvidas pelo sociólogo sobre os intelectuais encontram-se no livro Miceli, Sergio, *Os intelectuais no Brasil*. Bertrand (Nac.), 1994.

[9] A título de ilustração sugerimos a leitura do livro de Gonçalo Júnior, “País da TV – a história da televisão brasileira” (2001), onde o autor entrevista vários produtores, diretores e autores de TV que discorrem sobre os limites e possibilidades da produção televisiva.

[10] Ver o site Teledramaturgia Brasileira: www.teledramaturgia.com.br.

[11] Ver o site da Academia Brasileira de Letras, www.academia.org.br/imortais.htm.

[12] Ver o site www.telenovela.hpg.ig.com.br/minisséries.htm.

[13] Título de matéria veiculada no Jornal *O Globo* em 31 de outubro de 2000.

[14] Posteriormente foi decidido o formato de macrossérie que permaneceu na adaptação de Maria Adelaide do Amaral, com 42 capítulos.

[15] Um ponto de audiência no IBOPE tem como referência 80 mil telespectadores.

[16] A pesquisa no jornal *O Globo* abrangeu o período de janeiro de 1997 à junho de 2003. A pesquisa na Folha de São Paulo abrangeu o período de março de 2000 e abril de 2003.

[17] “A minissérie tem um nível de qualidade e sofisticação que dificilmente foi atingido até hoje na televisão. É uma busca pela sensibilidade. Se causou polêmica é porque se trata de uma coisa nova. Sou apaixonada pelo resultado.” (Simone Spoladore, *Folha de São Paulo* – 28/1/01).

[18] “Na semana passada, Carvalho teria decidido mudar os primeiros capítulos, aprimorando os cortes e a sonorização. O diretor, que pretendia privilegiar a estética cinematográfica, trabalhou durante toda a noite de segunda-feira, mas não concluiu o trabalho.” (Daniel Castro, *Folha de São Paulo* – 11/1/01).

[19] Para Antonio Olinto, a minissérie poderia ser ainda mais lenta. “Mas o espectador não iria agüentar. O mundo de Eça está ali. O problema é que a televisão está viciada com histórias feitas para a TV, nas quais o autor sabe que deve haver uma briga a cada dois minutos.” (*Folha de São Paulo* – 4/2/01, TV Folha, p.3).

[20] "Quanto mais fiel ao livro, menos a série adquire o ritmo próprio da TV. É essa lentidão que as pessoas estranham" (Arnaldo Niskier, *Folha de São Paulo* – 4/2/01, TV Folha, p.3).

[21] Depoimento do diretor Luiz Fernando Carvalho: "é um momento de fazer uma reflexão sobre a TV brasileira. O nível da TV está muito baixo, e pode ter acontecido um estranhamento com a linguagem da minissérie, com o português bem falado e com uma narrativa visual do século XIX em Portugal. O Brasil tem um público emburrecido pela massificação". (*Folha de São Paulo* – 4/2/01, TV Folha, p. 3).

[22] Depoimento da adaptadora, Maria Adelaide Amaral: "Talvez o público não esteja acostumado a ver tanta qualidade na TV, mas se acostumará. E, rendido ao bom gosto, talvez exija a mesma qualidade dos outros programas de televisão que lhe são oferecidos." (*Folha de São Paulo* – 4/2/01, TV Folha, p. 3)

[23] Conferir Erausquim, 1983.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMPEDELLI, S. **A Telenovela**. São Paulo: Ed. Ática, 1985.

ERAUSQUIM, M. A. et alli. **Os teledependentes**. São Paulo: Summus, 1983.

BOURDIEU, P. **As Regras da Arte**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996.

_____. **Sobre a Televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. 5ª edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

GUIMARÃES, H. O romance do século XIX na televisão – observações sobre a adaptação de Os Maias. In: PELLEGRINI, T. et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac - Instituto Itaú Cultural, 2003, pp. 91 – 141.

JAUSS, H. R. **A literatura como provocação**. Lisboa: Passagens, 1993.

MICELI, S. **A Noite da Madrinha**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **Os intelectuais no Brasil**. Bertrand (Nac.), 1994.

QUEIRÓS, E. de. **Os Maias**. São Paulo: Ática, 1998.

RODRIGUES JÚNIOR, G. **Pais da TV**. São Paulo: Ed. Conrad, 2001.

SODRÉ, M. & PAIVA, R. **O Império do Grotresco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.