

## OS MAIAS E AS INÚMERAS POSSIBILIDADES DA DIREÇÃO DE ARTE NA CONSTRUÇÃO AUDIOVISUAL · Nívea Faria de Souza<sup>1</sup>

**Resumo:** No contexto da análise das materialidades cinematográficas e suas escolhas estilísticas, a presente investigação tem como objetivo abordar e perceber a importância e as possibilidades da materialização audiovisual da obra literária *Os Maias*, de Eça de Queiroz. Através das obras homônimas de Luiz Fernando Carvalho, para a televisão, e João Botelho, para o cinema, pretende-se refletir sobre as inúmeras possibilidades e desdobramentos das escolhas estéticas de cada um para a construção do espaço cênico. A considerar a direção de arte como a arte da composição, que consiste no arranjo e organização dos elementos materiais com intuito de obter um equilíbrio harmonioso do conjunto, e que, principalmente, sirva à proposta cênica, essa análise comparativa visa evidenciar a importância da direção de arte para a materialização do ponto de vista escolhido para se contar uma mesma história.

**Palavras-chave:** Figurino; direção de arte; cinema; *Os Maias*; intersemiótica.

**Contato:** niveafaso@gmail.com

O cinema pode ser considerado uma arte não só da imagem, mas uma arte da modificação, da transformação de ideias e textos em imagens concretas, uma materialização do ambiente para a captura e o registro audiovisual. O ambiente é todo o universo materializado em um enquadramento, cenografia, figurinos e adereços. Esse universo da materialização cênica no cinema é função da direção de arte, que possui a incumbência de caracterizar espaços, criar ambiente. É essa materialização que proporciona ao cinema a construção das imagens, e são os suportes para a construção do ponto de vista. Ou seja, para o registro das imagens pela câmera é necessário um trabalho que alinhe a técnicas e a criação que seja capaz de consolidar os espaços e transformá-los em ambientes de cena apropriados a uma proposta.

Dessa maneira, o cinema se encontra em uma sistematização criativa, que pode ser entendido como a união de inúmeros profissionais com funções diferentes e principalmente com processos criativos diferentes para conceber uma única proposta visual, isto é, cada indivíduo possui dentro de sua

---

<sup>1</sup> Docente do curso de Cinema da Faculdade Helio Alonso (FACHA/RJ), doutoranda pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/CAPES/INCT), Mestre pela UERJ, Graduada em Artes Cênicas – Indumentária e Cenografia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Diretora de Arte, Cenógrafa e Figurinista.

especificidade conhecimentos muitos peculiares construídos de suas experiências pessoais. O que podemos denominar de repertório.

A palavra repertório identifica um conjunto limitado de *rotinas* que são aprendidas, compartilhadas e postas em ação por meio de um processo relativamente deliberado de escolha. Repertórios são criações culturais aprendidas, mas eles não descendem de filosofia abstrata ou tomam forma como resultado da propaganda política; eles emergem da luta. [...] Em qualquer ponto particular da história, contudo, elas [as pessoas] aprendem apenas um pequeno número de maneiras alternativas de agir coletivamente. (Tilly 1995, 26, *apud* Alonso 2012, 26).

Dessa maneira podemos considerar que os artistas envolvidos na materialização de uma obra cinematográfica são únicos, e tanto suas contribuições artísticas e criativas ao processo de concepção, quanto a própria interpretação de uma do guia inicial (sinopse, roteiro e etc.) de construção da obra, serão singulares. Deste modo, os profissionais escalados para participar de cada sistema de produção farão uso de seus repertórios, e deixará um pouco de seu conhecimento, personalidade e vivência no projeto. Essa bagagem cultural tem caráter pessoal, subjetivo e acumulativo como considera Laraia:

Todo ser humano é essencialmente um ser de cultura, e por isso, herdeiro de um longo processo de acumulação, que reflete o conhecimento e a experiência adquiridos pelas numerosas gerações que os antecederam. Esse caráter acumulativo da cultura permite aos indivíduos a transmissão de experiências e conhecimentos de geração para geração, criando assim um interminável processo de acúmulo de aprendizagem, que beneficia toda a espécie. (Laraia 2001, 45).

Isto posto, levantamos nesse trabalho o papel da direção de arte na concepção criativa da materialização do audiovisual. Consideramos direção de arte o grande conjunto de vestimentas de cena, são todos os elementos materiais de caráter palpável, aquilo que possui volumetria, dimensões, cores e formas, fazem parte desse conjunto tanto cenários, quanto figurinos (Hamburguer 2014, 25).

Considerando que cada indivíduo é um ser único com seu próprio repertório que embasará sua criação, uma obra sempre carregará em sua construção visual resquícios criativos de cada sujeito, e toda obra será única devido a organização e modificação de cada indivíduo da equipe. E por mais que se opte fazer uma mesma obra, como por exemplo adaptar uma obra literária ao audiovisual, o produto final jamais será igual em produções diferentes, afinal, obra é resultado de uma construção coletiva. O filme ou a série não é o resultado do ponto de vista apenas de um indivíduo, o director, mas também de toda a equipe criativa (direção de fotografia e a direção de arte), além de ser importante considerar o roteiro.

Essa variação na construção pode ser vista em inúmeras obras que tiveram *remakers* ou adaptações realizadas por equipes diferentes, em épocas e localizações geográficas distintas, o resultado sempre será um produto diverso. João Botelho resume bem a ideia em entrevista a Jorge Mourinha no Jornal Público em 2014: "O cinema não é o que se passa nem quando se passa: é como se filma. *Os Maias* com dez realizadores diferentes dá dez filmes diferentes". E como se filma necessariamente vai passar por quem filma, quem materializa a imagem a ser registrada, quem compõe o "sistema equipe". Entendemos sistema

como uma entidade unitária, de natureza complexa e organizada, constituída por um conjunto não vazio de elementos ativos que mantêm relações, com características de invariância no tempo que lhe garantem sua própria identidade [...] um sistema consiste num conjunto de elementos que forma uma estrutura, a qual possui uma funcionalidade. (Bresciani e D'ottaviano 2000, 284-285).

Uma adaptação literária não limita a construção de uma obra audiovisual, pelo contrário, ela possibilita construir novas leituras, pois permite a utilização de metáforas e signos além do conteúdo explícito aparentemente na imagem. A adaptação literária ao cinema pode ser compreendida como uma proposição de uma nova perspectiva nada subordinada ao texto fonte, pois a formação da equipe, a interpretação para o roteiro irá também diferenciar as obras. Como considera Jorge Cruz,

Podemos ainda aceitar que transformar o texto literário em roteiro e este em filme são mesmo tarefas de tradução intersemiótica (isto é, vai além de uma nova formatação); e o roteiro não é uma obra indefinida que tende ao invisível, mas é uma obra intermediária e traduz o argumento para originar uma outra obra, a qual já nada tem a ver com a literatura, porquanto seja imagem e som projetados cinema. (Cruz 2010, 58).

Uma obra literária por mais descritiva que ela seja, como as obras de Eça de Queiros, por mais detalhes físicos e psicológicos de lugares e personagens que ela relate, ainda assim ela proporciona ao leitor livre imaginar e idealizar a fisionomia do personagem, o tom dos trajes, a luz que incide, a dimensão do espaço, o tom ideal relatado pelo autor, por exemplo: “Afonso não respondeu: olhava cabisbaixo aquela sombrinha *escarlata* que agora se inclinava sobre Pedro”(Queirós 2017, 38), cada leitor interpretará e idealizará sua própria cena, o seu próprio “tom escarlate”. Afinal, adaptar uma obra literária ao audiovisual, tem a ver com consolidar a cena, materializá-la esse processo tem a ver com desenvolver uma nova visão sobre o texto, uma interpretação. Essa produção exige um trabalho criativo intenso necessário para gerar novas descobertas na concepção da da imagem.

A exemplo de interpretações diferentes de um mesmo romance literário, com utilização de repertórios e contextualizações temporais e geográficas bastante distintas, tem-se a obra de Eça de Queirós, *Os Maias*, datada de 1888, ela

foi adaptada por dois realizadores de nacionalidade diferentes, em épocas distintas e principalmente equipes completamente diferentes. Praticamente uma leitura obrigatória, tanto no Brasil, quanto em Portugal a obra já foi adaptada para o cinema português por João Botelho em 2014 e para a televisão em 2001, por Luiz Fernando Carvalho, roteirizada por Maria Adelaide Amaral.

A obra brasileira foi uma megaprodução da Rede Globo, com intensa e extensa pesquisa de equipe que tanto foi realizar a pré produção em Portugal, quanto a própria gravação, foi o produto da emissora que mais tempo ficou no exterior em produção gravando. A autora da adaptação, debruçou-se no universo de Eça, ainda que utilizasse o romance como bússola, buscou ser fiel às criações do autor, sempre recorrendo ao livro e seus diálogos, fica claro que a autora arriscou-se em uma adaptação mais livre. Sem fugir do universo queirosiano, ela adequou a obra a linguagem televisiva da minissérie. Arrolou agentes facilitadores de composição textuais e recorreu a certos expedientes de dramaturgia, incluindo inserir cenas, deixando ali também seu repertório.

No caso da obra de João Botelho, que também foi quem adaptou o livro de Eça para o guião, não houve muitas introduções à história, pelo contrário, por se tratar de um filme, podemos notar muito mais cortes do que inserções. Bem mais curto do que uma minissérie, houve incisões significativas de cenas e contenções de capítulos, mas diferentemente da obra brasileira, João Botelho fez questão de ser fiel e focar exclusivamente na história da família Maia e principalmente na “análise impiedosa de um país a desfazer-se, sem sentido e sem remédio, o Portugal dele, o nosso Portugal.”<sup>2</sup>

Se a obra da Rede Globo se iniciou já no final tal qual um reencontro de Carlos Eduardo da Maia com o passado, em visita ao Ramalhete, casa que os Maias habitaram. Em uma apresentação do lugar da “tragédia que assola a família a anos”, em uma proposição de narrativa realista, João Botelho apresenta a obra em um acordo muito claro com o espectador, que ele está contando uma história, que aquilo é ficção, ele apresenta um prólogo narrado, introduzindo e contextualizando o espectador, mostrando todos os artifícios da materialização cênica: fotos dos atores, figurinos, maquetes, imagens de pesquisas. Apesar de

---

<sup>2</sup> Fragmento do dossier produzido e fornecido em pesquisa de campo pela produtora.

uma alegoria teatral como base de sua obra, João Botelho fez questão de ser o mais fidedigno ao texto possível, buscou não aniquilar o texto, ainda que devesse responder a tecnicidades temporais de uma obra cinematográfica: “Como filmar este texto magnífico, sem o trair, sem o amputar, sem o amesquinhar?” (João Botelho sobre *Os Maias*).

Mas fica claro em ambas as obras as características da adaptação de roteiro, escolhas do recorte proposta por Botelho e as minuciosas valorizações e enxertos na obra de Maria Adelaide. Com a autora percebemos uma valorosa e forte participação das personagens femininas, com cenas fortes, a roteirista se preocupou em valorizar a mulher tal como Eça de Queiroz descreveu, que apesar de escassas na obra, foram muito bem delineadas. A autora carregou a mão e foi prontamente seguida pela direção e pela arte e figurino, criaram assim uma Maria Monforte decidida, exuberante, sedutora, “a encarnação dum ideal da Renascença, um modelo de Ticiano” (p.32), a autora inclusive cunhou um inserto do retorno da personagem anos depois com a incumbência de revelar que Carlos da Maia é irmão de Maria Eduarda. Quanto a essa, por mais frágil que fosse quanto mulher em uma sociedade machista do século XIX, a fez decidida, com mais voz, uma mulher de opinião que aceita a sorte e as imposições sociais, mas não perde o brilho e permanece tão exuberante quanto a mãe, Maria Monforte. Entretanto, Maria Eduarda não foi julgada ou criticada em nenhum momento por Eça, que a fez como uma bela mulher, sensual e delicada. Esses detalhes são construídos não só através do texto, mas principalmente através das imagens, gestos e figurinos na adaptação audiovisual.

A aparição de Maria Eduarda nas duas obras são um acontecimento, mas a construção da personagem da obra de Luiz Fernando Carvalho é realmente deslumbrante. Ana Paula Arósio se transformou exatamente na descrição de Eça de Queirós:

(...) com a cadelinha nos braços; uma mulher passava, com um casaco de veludo branco de Génova, mais alta que uma criatura humana, caminhando sobre nuvens, com um grande ar de Juno que remonta ao Olimpo: a ponta dos seus

sapatos de verniz enterrava-se na luz do azul, por trás as saias batiam-lhe como bandeiras ao vento. E passava sempre... O Craft dizia très-chic. Depois tudo se confundia (...). (Queirós, 2017, 133).



Imagem 1- Frames da cena da chegada de Maria Eduarda à Lisboa. À esquerda - produção portuguesa; à direita - produção brasileira.

Diferente da obra brasileira, a obra portuguesa cria uma Maria Eduarda mais contida, um pouco mais simples. Fica claro que a obra de Botelho se desenvolve toda em uma relação masculina, sobre as opiniões, os afetos e cumplicidades das relações de homens, típicos do século XIX, quando surgem os Dândis. Podemos confirmar esse ponto de vista masculine na “Nota do realizador” divulgada à imprensa quando da época de seu lançamento (2014), Botelho propõe enfoque em dois personagens masculinos, são eles, Carlos da Maia e João da Ega, que os chama de: “o alter-ego de Eça, genialmente dividido em dois: um, representando o tédio rico e aristocrata de Carlos, outro o anarquismo ácido de João da Ega, o autor de obras primas nunca terminadas. No

final nem um nem outro correm para o poder, para a glória ou para o amor mas quase galopam para um jantarinho. Ah Portugal, ah os Portugueses!”<sup>3</sup>

A diferença de interpretação dos perfis também ocorre com Afonso da Maia, o patriarca da família, se na obra de 2001, ele aparece forte, de caráter ilibado, o eixo moral digno da tradição de uma família aristocrática, exatamente como o livro o apresenta, em 2014 ele aparece apagado, austero, já desiludido pela sorte que a família carrega, sua morte foi mais uma morte de cansaço, de desistência que uma morte de frustração, decepção pelo comportamento do neto, o choque pela relação carnal dos irmãos.

Enquanto João Botelho apresenta uma adaptação quase literal da obra, só insere uma cena de loucura e pesadelo de Afonso da Maia, permanece na transcrição quase óbvia de cada elemento, a obra de Maria Adelaide Amaral e Luiz Fernando Carvalho foi embebida de um mergulho profundo na construção da identidade dos personagens que habitavam a obra de Eça de Queirós. Um mergulho denso na obra que couberam interpretações ricas para a construção tanto de personagens por parte dos atores, quanto para a construção visual da direção de arte.

Com propostas diferentes, tanto a obra portuguesa, quanto a brasileira adaptam à sua maneira a obra de Eça de Queirós. As mesmas cenas descritas por Eça habitam as duas obras, a história é exatamente a mesma, o desfecho da separação dos irmãos e a superação de Carlos após a morte do avó também. Muitas vezes usam recursos muito similares, como para localizar geograficamente o consultório de Carlos Eduardo da Maia no Rossio. Ambos fazem uso da técnica de inserção de cartazes para apresentação a geografia do espaço. Um faz uso de uma gravura da praça, outro utiliza-se de uma pintura, recurso utilizado em quase toda a obra.(Imagem 2)

---

<sup>3</sup> Dossier divulgado à imprensa no período de lançamento do filme em 2014.





Imagem 2- Frames da cena de apresentação e localização do consultório de Carlos Eduardo da Maia no Rossio. (Esquerda) Vista pela janela do consultório – produção portuguesa; (Direita) Cartaz-gravura de apresentação da localização geográfica.

No entanto é fácil perceber as diferentes visões na materialização das cenas através da direção de arte. Quase toda a obra portuguesa é realizada com enquadramentos teatralizados, planos abertos, quadros amplos que cabem todos os personagens no mesmo plano, que raramente dão as costas para a câmera, já a obra brasileira, possui planos fechados, um número muito maior de cortes e planos para uma mesma cena, são decupagens de roteiros que influem na concepção espacial da obra. Se na obra dirigida por Carvalho, existe uma construção muito maior de espaços, uma produção de arte mais esmiuçada, com muitos detalhes, típico de uma produção naturalista, a obra de Botelho, seja por recursos financeiros ou opção estética, possui composições mais simples, com apenas o estritamente necessário para a ambientação e construção especial, concepções teatralizada de espaço e suas ocupações. As cenas externas obedecem exatamente as mesmas escolhas estéticas, a obra de 2001, apesar de

brasileira tiveram como paisagens de suas cenas locações reais portuguesas, Coimbra foi o sítio escolhido. Enquanto a obra de 2014 foi gravada em estúdio, salvo inserções pontuais como a imagem do lago que representou a mudança de tempo entre a segunda e terceira geração da família. Todas as cenas em estúdio, incluindo as externas possuem telas pintadas como no teatro renascentista, João Queiroz foi o artista plástico escolhido. (Imagem 3)



Imagem 3- Frames da cena da ida à Sintra. (1) Produção portuguesa; (2) Produção brasileira

As duas obras deixam claras suas proposições, suas escolhas e principalmente suas interpretações para a concepção e materialização de ambientes e personagens. Tal como as descrições de Maria Eduarda acima citada, João da Ega é outro personagem que merece destaque em ambas produções. Ega para as duas produções obedecem com primazia as características dadas por Eça de Queirós, um verdadeiro Dândi, alinhado, bem vestido, frequentador da alta sociedade, o amigo audacioso e crítico de Carlos, é um sentimentalista rebelde, entusiasta do realismo e dado a paixões proibidas, essas proposições são correspondidas tanto na interpretação, quanto no figurino. No entanto, as escolhas das figurinistas<sup>4</sup> foram completamente diferentes, e isso fica nítido na cena em que João da Ega aparece no consultório de Carlos da Maia para reencontrar o amigo. Enquanto a produção portuguesa materializa cada detalhe descrito na obra original de Os Maias, a obra brasileira se dá a oportunidade de

<sup>4</sup> Silvia Grabowski e Beth Filipecki, figurinistas da obra de João Botelho em 2014 e da obra de Luiz Fernando Carvalho e Maria Adelaide Amaral em 2001, respectivamente.

construir licenças poéticas, uma espécie de apropriação de um perfil psicológico e o reconstrói mais audacioso. No livro a descrição da cena aparece como:

o Ega, começando a puxar devagar dos dedos magros uma longa ‘luva cor de canário’.(...) cabelo que ele trazia crescido com uma mecha frisada na testa; e na gravata de cetim uma ferradura de opalas! Era outro Ega, um Ega dândi, vistoso, paramentado, artificial e com pó de arroz(...)(p. 75)

“- O que! tu não trazias nada por baixo? exclamou Carlos. Nem colete? (Queirós, 2017, 78).

Enquanto o Ega lusitano “chocaria a sociedade” por estar sem colete e com luvas amarelo canário, tal qual descrito por Eça de Queirós, o brasileiro aparece com uma camisa de fraque falseada (apenas a parte da frente), deixando à mostra a pele do Selton Melo, ator que interpreta o personagem, e não faz nenhuma menção às luvas amarelo canário. E elas nem fazem falta, pelo contrário revela toda a audácia e rebeldia do *bon vivant*. São construções diferentes, concepções que fazem parte do repertório de criação de cada profissional envolvido e sua respectiva obra, os personagens não perderam características, foram apenas construídos de maneira diferentes. (Imagem 4)

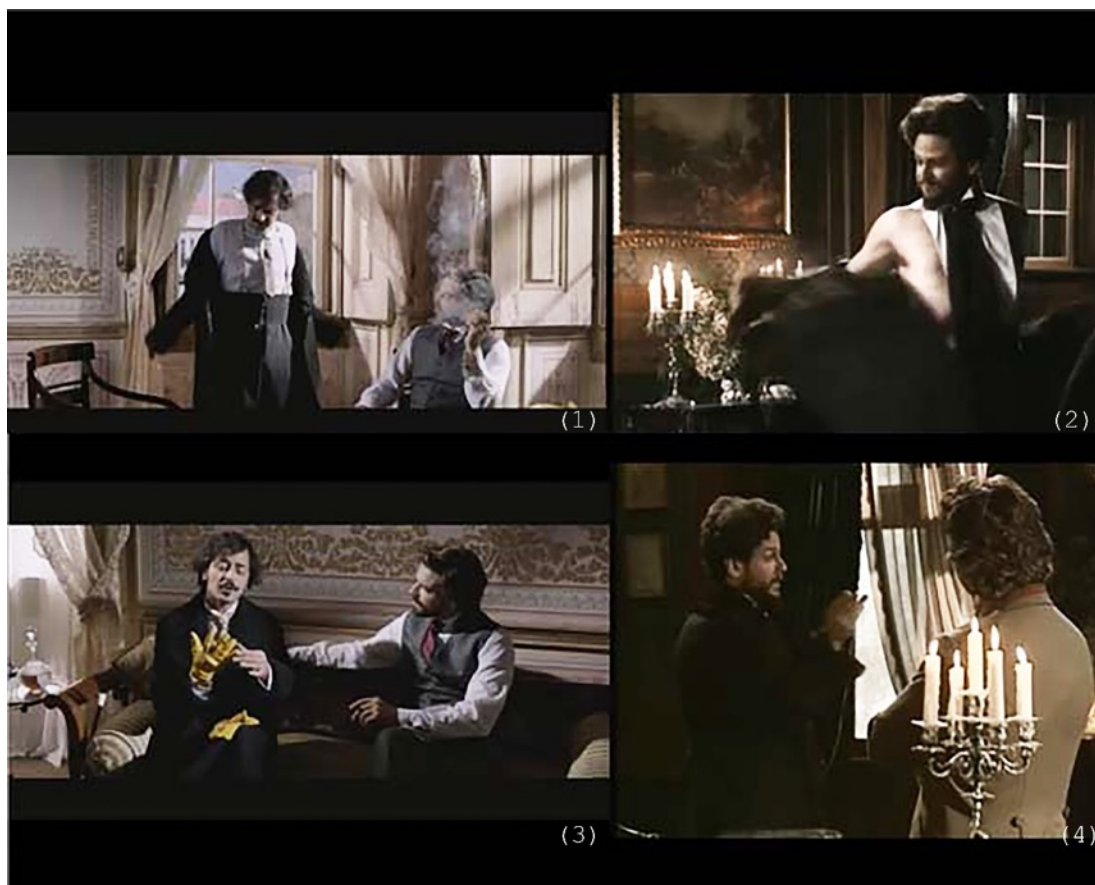


Imagem 4- Frames da cena reencontro de João da Ega e Carlos Eduardo da Maia no Consultório no Rossio. (1) e (3) Produção portuguesa; (2) e (4) Produção brasileira

Destarte, percebemos que a linguagem cinematográfica é uma construção coletiva que se inicia já na construção do roteiro, passa pelo director, mas carrega e muito a participação da direção de arte. A forma, as escolhas feitas pela equipe de arte dão corpo à proposta da obra, alicerçam a criação atmosférica e edificam o ponto de vista escolhido pela obra, são escolhas signicas para a materialização do texto que vão diferenciar uma adaptação da outra, são micro interpretações dentro do todo que é o produto final, o filme ou a minisérie. Uma história é contada não apenas pelo diálogo, mas a narrativa também se encontra na vestimenta, caracterização, ambiente, ocupação do espaço, objetos. São conjuntos materializados que revelam a identidade de uma obra audiovisual, essa construção é um exercício de criatividade e técnica, e a formatação da equipe responsável pela adaptação que vai construir a estética idealizada pelo director. Toda produção é balizada por uma contextualização temporal e geográfica, além do repertório.criativo de cada indivíduo do “sistema equipe”. Assim sendo, uma

obra literária poderá ser adaptada inúmeras vezes e ainda assim parecerá nova sempre que novas pessoas se empenharem a essa nova produção, afinal, será um novo olhar com uma percepção diferente de um mesmo texto. Mudam-se tempos, locais e repertórios, alteram-se o sistema técnico-criativo, edificam novos pontos de vista com novas materializações: Tem-se um novo produto, uma nova obra audiovisual.

## **BIBLIOGRAFIA**

- Alonso, A. 2012. Repertório segundo Charles Tilly: História de um conceito, *Sociologia & Antropologia*, ano 2, v 3, p. 21-41.
- Aumont, J. e outros. 1994 *A Estética do Filme*. Papirus..
- Bergson, H. 2005. *A evolução criadora*: Martins Fontes.
- Botelho, J. 2014. *Dossier de Imprensa: Os Maias – cena da vida romantica*. Ar de Filmes.
- Bresciani, E. e D'Ottaviano, I. 2004. *Auto-Organização e Criação*. Multi Cinência.
- Cruz, J. 2010. *Manoel de Oliveira Escultor das Palavras*. in Cunha, P. e Sales, M. Olhares: Manoel de Oliveira. Edições LCV.
- Hamburguer, Vera. *Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro*. Ed. Senac São Paulo.
- Laraia, Roque de Barros. 2001. *Cultura: um conceito antropológico*. Jorge Zahar Ed.
- Queirós, E. 2017. *Os Maias: Episódios da Vida Romântica*. Jorge Zahar Ed.
- Mourinha, J.. 2014. O Portugal dos Maias é igual ao Portugal de hoje. *Jornal Publico Pt*.

## **FILMOGRAFIA (Imagens/Frames)**

- Carvalho, Luiz Fernando. 2001. *Os Maias*. Brasil. Rede Globo.
- Botelho, João. 2014. *Os Maias – cena da vida romantica*. Portugal. Ar de Filmes