

AS PERSONAGENS DO ROMANCE OS *MAIAS* NA MINISSÉRIE DA GLOBO

Kylde Batista Vicente

Unitins – Brasil

INTRODUÇÃO

Quando o assunto é adaptação da literatura para o cinema ou para a televisão, a transposição do enredo é o elemento que primeiramente é lembrado. De acordo com Gomes (2004b), a partir da *Poética* de Aristóteles, ao analisar um filme, é necessária a compreensão dos elementos que o compõem, cujas dimensões são: “efeitos, estratégias e meios ou recursos”. Gomes explica que os meios são ordenados tendo em vista a produção dos programas de efeitos previstos no filme: sentimentais, emocionais e cognitivos. Estes recursos ou meios são em geral os narrativos, cênicos, visuais e sonoros.

É assim que as estratégias de composição destes recursos podem gerar programas de efeitos variados, que, de forma geral, podem ser classificados em programas de efeitos comunicacionais, quando a ênfase está na produção de significados, sentidos; poéticos, quando a ênfase está na produção de efeitos emocionais; e por fim, estéticos, quando os programas de efeitos tendem a efeitos sensoriais, plásticos. Gomes (2003) assenta estes meios como parâmetros: visuais (aspectos plásticos, escalas de planos, nitidez da imagem, brilho, movimentos de câmera, etc.), sonoros (acústico de música, sonoplastia), narrativos (composição da história, seu argumento, enredo,

peripécias e desenlaces) e cênicos (direção, atuação dos atores, cenários, figurinos, etc.). Quando Fernão Pessoa Ramos (2009) escreve a Introdução à edição brasileira do livro *Lendo as imagens do cinema*, de Laurent Jullier e Michel Marie e apresenta cada capítulo do livro, inicia uma reflexão acerca dos procedimentos para leitura de filmes. Ramos chamará a atenção para o fato de que o analista de narrativas audiovisuais deverá ter um olhar arguto para não perder nenhum instante do filme, olhar que o analista de literatura e o de pintura não desenvolveu.

Ao prosseguir a leitura de Laurent Jullier e Michel Marie, “Para ler cinema não existe um código indecifrável, receita milagrosa ou método rígido. [...] Entretanto é possível proporcionar algumas ferramentas que auxiliarão a leitura” (Jullier e Marie, 2009: 15-16).

A busca dessas ferramentas nos conecta com elementos também muito importantes sobre a análise de filmes. Em nosso caso, análise de teleficção seriada. E tais elementos virão da leitura de Gomes (2004a: 85) sobre a prática da análise fílmica. A análise de filmes (assim como a análise da literatura) é um espaço de muitas reflexões. Assim sendo, principiamos pela orientação de que a obra é “uma máquina de programação de efeitos, uma matriz de sentidos, um sistema de estratégias sensoriais, um conjunto de dispositivos destinado a produzir emoções” (Gomes, 2004b: 105).

Se o texto audiovisual é construído para produzir efeitos, caberá ao analista perceber e captar essa produção de efeitos. De acordo com Gomes, o primeiro a revelar que toda encenação dramática representa um agenciamento de recursos (enredo, personagens, fala, narração, elementos cênicos) e que a destinação é o prazer ou efeito emocional de um gênero de composição foi Aristóteles. A partir daí, Gomes chamará de programas a sistematização de recursos em uma determinada obra, objetivando prever e providenciar determinado tipo de efeito na apreciação:

Programas são a materialização de estratégias dedicadas a buscar efeitos que caracterizam uma obra. Neste sentido, cada obra é uma peculiar combinação de elementos e dispositivos empregados estrategicamente, mas também é, sobretudo, uma peculiar composição de programas. E porque são justamente os programas que dão a têmpera específica de uma determinada obra, constituem o interesse primário de qualquer atividade analítica (Gomes, 2004b: 98).

Os programas estão ligados aos efeitos de apreciação nas dimensões cognitiva, sensorial e afetiva. Na dimensão cognitiva, Gomes afirma que:

A expressividade é evidentemente também informação e os estímulos básicos da configuração expressiva de uma matéria qualquer são, antes de tudo, signos. Expressar é em primeiro lugar significar, fazer pensar em alguma coisa, trazer à mente do intérprete um determinado conjunto de conteúdos. Compreender uma expressão é assim, executar a sua significação, entender o seu sentido. E expressão é, pois, mensagem, texto, tecido de signos, entretecimento de sentidos. E o efeito fundamental que tais expressões provocam é antes de tudo decifração, informação, matéria cognitiva (Gomes, 2004b: 98).

Na análise de uma obra, o cuidado do analista ao investigar a dimensão cognitiva reside no fato de que o produto não tenha apenas uma interpretação no que se refere a sua mensagem. Em outras situações, a obra requer que sejam convocados efeitos de sentido:

Neste sentido, expressar é, sobretudo, produzir uma sensação, construir a disposição sensorial do espectador. Executar os efeitos da expressão significa, neste sentido, ativar a sua solicitação sensorial, ser posto na condição de sentir o que se impõe que se sinta, ou seja, de ter a sua

estrutura sensorial posta em ação por dispositivos configurados na instância da produção artística. Nessa dimensão, a expressão é um sistema de estímulos sensuais, um tecido de indutores da sensibilidade, um conjunto de provocações a sentir, enquanto, por sua vez, o efeito fundamental provocado por tal expressão é, principalmente, sensação ou material sensorial (Gomes, 2004b: 98).

Além da dimensão cognitiva e sensorial, uma obra poderá conter estímulos destinados a produzir uma disposição de ânimo, um estado emocional (Maia, 2007: 108). Em uma obra de ficção, o cognitivo é convocado o tempo todo. O sensorial é solicitado a partir das imagens e da música, o que desencadeia o emocional. Assim, devem ser considerados em uma análise de uma obra expressiva, além dos programas para a produção de efeitos em si, o lugar do estrategista ou criador dos programas; o modo como esses programas são compostos; a noção de gênero/gêneros como central e o lugar da fruição para que seja ser possível o exame das escolhas dos criadores e dos gêneros.

Tendo em vista a hierarquia das artes e, portanto, das mídias, uma forma de a adaptação ganhar respeitabilidade ou de aumentar seu capital cultural está em seu voo ascendente. [...] Relaciona-se a esse desejo de mudar a posição cultural o impulso pedagógico por trás de várias das adaptações literárias para cinema e televisão. (...) os adaptadores devem ter suas próprias razões pessoais, primeiro para decidir fazer uma adaptação, depois para escolher que obra adaptar e em qual mídia fazê-lo. Eles não apenas interpretam essa obra como também assumem uma posição diante dela (Hutcheon, 2011: 133).

Contar uma história não é o mesmo que mostrar uma história. E nenhuma delas é o mesmo que uma história da qual participamos

ou com a qual interagimos, uma história vivenciada direta ou cines-tesicamente. A minissérie *Os Maias*, como já dissemos em outro momento, foi elaborada a partir de três romances de Eça de Queirós. Os recursos narrativos utilizados para o encadeamento das histórias, a forma como os temas foram tratados na minissérie (os indícios, os presságios, os símbolos, a família, personagens, a ironia) para atender às solicitações da mídia televisiva; a condução das personagens (caracterização, ações) em seus núcleos e a relação entre os núcleos; o texto literário e o televisivo, tudo isso deve ser considerado na análise da aproximação ao estilo queirosiano de narrativa. Ramos (2009: 12) sugere que fiquemos atentos para o fato de que

‘Ler’ cinema deve ir além da visão impressionista, permitindo a abertura da caixa de ferramentas em três níveis: plano, sequência e filme. Em cada patamar, os procedimentos de análise priorizam traços estilísticos distintos, como ponto de vista, profundidade de campo, luz, movimento de câmera, montagem e cenografia, intriga, gêneros e dispositivos.

Isso já ocorre nos primeiros minutos da minissérie, quando começamos adentrar, com as personagens, pelo jardim do Ramalhete. Não é por acaso que Carlos Reis¹ aponta a facilidade de a literatura de Eça de Queirós, mais do que a de Machado de Assis, ser transposta para as telas: “Eça é linear e visual, e tem uma veia cômica acentuada, Machado é mais preso à linguagem literária”. E Beatriz Berrini vai mais longe: “Livros como *Os Maias* parecem trazer embutidas marcações para a filmagem”. Os pesquisadores da literatura de Eça de Queirós acenam para as particularidades da obra do escritor.

1 Carlos Reis citado no artigo “Luxo fora de série”, publicado pela Revista *Veja* na época da divulgação da minissérie. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/100101/p_126.html> acesso em 20 de junho de 2010.

A FAMÍLIA E A COMPOSIÇÃO DA PERSONAGEM

Dramas familiares e afetivos estão presentes nos textos televisivos e teatrais de Maria Adelaide Amaral. Perfis biográficos e adaptações de obras literárias também são uma constante em seus textos. A recorrência às estratégias melodramáticas é uma marca nas obras televisivas desta autora. Na condução da narrativa na minissérie *Os Maias*, suas estratégias narrativas aproximam-se do modo melodramático, especialmente na elaboração da imagem feminina.

Apesar de configurar-se em poucos momentos em que há um distanciamento do estilo de Eça de Queirós, esse aspecto é possível ser identificado. Neste texto, trataremos de mostrar estas nuances: a construção da imagem feminina, a vitimização da protagonista e o poder familiar. A reparação da injustiça e a busca da realização amorosa, conforme ensina Huppés (2000) são elementos marcadamente pontuados nas narrativas melodramáticas. No caso da minissérie em análise, talvez fosse mais apropriado inverter-se: em primeiro lugar a busca da realização amorosa (ansiada por Carlos, ansiada por Maria Eduarda, ansiada por Pedro), tanto para o par amoroso central, quanto os dos núcleos secundários. O desfecho feliz dos vários casais em cena, cujas histórias de amor e vida foram acompanhadas por semanas, é ansiado pelo público. O segundo elemento, a reparação da injustiça, momento em que a verdade virá à tona e o culpado, geralmente, é castigado, chega ao momento da revelação do parentesco dos amantes e da volta da mãe deles.

Isso se distancia da literatura de Eça de Queirós, que procurou mostrar em seus textos a sociedade portuguesa do século XIX. No romance *Os Maias*, buscou fotografar a vida política, econômica, artística e familiar portuguesa. A produção literária queirosiana apresenta tipos humanos produzidos pela sociedade de Portugal e entre as personagens vamos encontrar mulheres construídas com o objetivo de causar certo desconforto na aristocracia portuguesa.

A mulher aparece desenhada acompanhando um dos principais temas da literatura queirosiana, o amor proibido.

A seguir apontaremos algumas discussões acerca de algumas mulheres presentes na minissérie *Os Maias*, especialmente a figura da mãe e da amada/irmã, porque podemos encontrar traços do melodrama na construção da minissérie ao ser inspirada na obra de Eça de Queirós. Nossa discussão estará direcionada para as mulheres que surgem a partir dos romances tidos como ponto de partida para a minissérie. Por isso, é necessária uma reflexão acerca da figuratização da mulher nas narrativas melodramáticas. Isso se deve ao fato de observarmos tons aproximativos entre a construção da mulher na minissérie e o modo de construção melodramática. Isso desencadeará um distanciamento entre literatura e minissérie.

A MULHER NA MINISSÉRIE

A figura de Maria Monforte surge, simbolicamente, na figura de Maria Eduarda e inicia o esfacelamento da família Maia, que trazia a grandeza simbólica do passado, de antepassados que, na imagem de Afonso, representavam a ressurreição da pátria e da família. A chegada de Maria Eduarda a Lisboa é uma chegada sebastianicamente esperada por Carlos que aguardava a mulher perfeita, linda, e tinha certeza que ela chegaria para ele. Por outro lado, é uma mulher que surge como uma incógnita: trazia os nomes Calzaski, MacGren e Castro Gomes, nomes que procuravam esconder uma mãe indesejada.

Quando Carlos vê Maria Eduarda no Hotel Central, pela primeira vez, também é apresentado a Alencar, figura importante no desenrolar do romance entre Pedro e Maria Monforte e que é o responsável pela notícia da suposta morte da filha de Maria Monforte (a minissérie dá a Vilaça esta função). O encontro com Alencar faz Carlos lembrar-se de sua mãe e de quando soube toda a verdade. Tais fatos interligam, simbolicamente, a volta da mãe na figura da irmã.

A partir das circunstâncias que se desenrolam, Maria Monforte torna-se a responsável por conduzir seus filhos a caminhos sem saída, seja pela fuga com a filha, seja pela ocultação da identidade dela. Com isso, leva seus filhos a um tabu supremo: o incesto. Toda confusão começa com a fuga com o italiano, a confusão de nomes e o nascimento de uma segunda filha que, ao morrer, leva Afonso a pensar ser sua neta. A matriz de Eça é mais trágica, logo a mãe não tem redenção, está condenada. Na minissérie, ao contrário, é oferecida à mãe a redenção. Essa se constitui em uma forte marca do melodrama.

Outro recurso do melodrama bastante explorado pela minissérie é o da surpresa iminente. Os momentos que antecedem a revelação alimentam a possibilidade de uma alteração no destino das personagens. O espectador fica à espera da revelação por João da Ega a Carlos sobre seu parentesco com Maria Eduarda. Também o espectador fica na expectativa do encontro final entre Carlos e Maria Eduarda na estação de trem. Ao trabalhar a expectativa, a minissérie sinaliza para o espectador a possibilidade de um desfecho feliz. O enredo melodramático, segundo Ivete Huppes, “trabalha lances inesperados, golpes e revelações sucessivas”, no “enredo do melodrama o traço principal é a surpresa iminente” (Huppes, 2000: 24). E a minissérie explora esse efeito.

Os monólogos também são outro elemento característico do gênero melodramático. Maria Eduarda externa suas impressões sobre o que ocorre à sua volta, deixando entrever algo mais de sua personalidade e intenções. Tais monólogos e confidências “ensejam o desabafo, ajudam a recordar episódios do passado e, eventualmente, introduzem conselhos e presságios” (Huppes, 2000: 50).

A aproximação, possibilitada pelo recurso da câmera, amplia o efeito de identificação entre espectador e personagem e convida o espectador a sentir o que sente a personagem, expandindo suas sensações diante do sofrimento. Em muitas situações, o uso do primeiro

plano e do *close-up* está aliado às cenas das revelações e confidências que mudam o curso da trama. Esses elementos caracterizam também a estrutura narrativa do melodrama. Tais elementos

[...] favorecem a compreensão por parte da plateia, além de representar uma alternativa de comunicação que se superpõe ao diálogo entabulado pelas personagens em cena. Aparecem como formas de comunicação direta com o público, em que pese vigorar a convenção da quarta parede. Há casos em que contribuem para completar o retrato das personagens principais, aquelas a quem é reservado espaço para revelações e de quem o interesse da história deseja decifrar o ânimo oculto (Huppes, 2000: 74).

O *close-up* sintetiza, a partir de seu surgimento, o olhar melodramático e marca as novas potências técnicas cinematográficas, servindo como instrumento para a “inscrição do cinema como forma de discurso dentro dos limites definidos por uma estética dominante” (Xavier, 2003: 38). Esse recurso permite ressaltar, sublinhar e ampliar o sentimento das personagens.

Um elemento importante refere-se ao fato de Maria Eduarda não ter conhecimento de seu verdadeiro sobrenome e nem de seu verdadeiro pai. O que ela conheceu foi um pai austríaco. Esses elementos também vão alimentando a possibilidade de os irmãos não suspeitarem do parentesco. Convém lembrar que, segundo Oroz (1992: 63), a irmã é a continuidade da mãe na ordem das atividades domésticas, cujos laços sanguíneos conferem um caráter sublime e predestinado às relações familiares. Maria Eduarda é, então, a continuidade de Maria Monforte: elas chegam à família Maia para desestabilizá-la, causando paixões avassaladoras, em tempos diferentes. Somente D. Afonso é capaz de prever os acontecimentos, que na análise dele, parecem espelhados: Carlos, ao envolver-se com uma mulher casada

(Maria Eduarda) faz relembrar a condição de Pedro, quando a mulher fugiu com o italiano.

A minissérie traz a figura de Maria Monforte (Marília Pera) a Lisboa de forma paulatina: primeiro pela presença de Maria Eduarda, que chega como Vênus que remonta ao Olimpo; depois pelas cartas enviadas à filha; posteriormente quando as lembranças da filha sobre a mãe são retomadas para explicar a Carlos sua vida; a seguir a chegada de documentos sobre a identidade de Maria Eduarda e, finalmente, para selar o destino de Carlos Eduardo e Maria Eduarda, com sua presença em Lisboa e no Ramalhete. Maria Monforte volta para concluir o esfacelamento da linhagem dos Maias, iniciado com a fuga dela com o amante e a filha.

A Maria Monforte que retorna a Lisboa, na minissérie, anos depois é caracterizada como uma mulher em decadência, doente, vivendo dos favores do amante da filha, Joaquim de Castro Gomes. Esta aparência está relacionada à reafirmação da culpa, já que Maria Monforte assume a responsabilidade por todos os desatinos e privações sofridos pela filha. Além disso, é a portadora da notícia que destruirá, definitivamente, a vida dos filhos. A decrepitude física, a miséria e a doença em estágio avançado colaboram para a composição da função desta personagem que está com a voz trêmula, o olhar vazio e um véu atrás do qual ela se esconde ou pretende esconder seu passado.

A preocupação da equipe de produção da minissérie com a construção de uma personagem que no texto matriz não existe (no romance Maria Monforte morre e manda a carta comprovando a identidade de Maria Eduarda) está apresentada na caracterização da personagem, na escolha da atriz, nos diálogos e ações vividas por ela em Lisboa.

As cenas dedicadas à volta de Maria Monforte exploram muito um ar de mistério: a sua volta a Lisboa, à casa de Maria Eduarda, a forma como, misteriosamente, está partindo para sua terra natal para

esperar o fim de sua vida. Recusa o convite da filha para se hospedar em sua casa e opta por ficar no hotel, já que está de partida para os Açores, como último destino para uma mulher que “sofre do mesmo mal que acometeu a Dama das Camélias”.

A personagem é caracterizada com muita maquiagem, com um véu negro cobrindo o rosto que vemos muito mal. Também notamos como ela está vestida: roupas elegantes, mas desgastadas, o véu está rasgado e o aspecto total é de uma mulher em decadência. Essa construção da personagem se harmoniza com a missão que ela desempenhará: a morte (da esperança da filha, do amor do filho, da família Maia).

Seguindo nossa discussão acerca das mulheres, tomamos agora para análise o arquétipo da amada que, no melodrama, é elaborado a partir de imagens como a fragilidade, a ausência de passado e a periculosidade, já que leva o homem a desgraças. É, para Oroz (1992), a visão patriarcal da mulher perfeita, e Maria Eduarda surge na primeira visão de Carlos como uma “deusa” que, aos poucos, vai conduzindo-o a um universo cada vez mais perigoso, cujos indícios e presságios da tragédia são ignorados pelos amantes.

No caso da narrativa em questão, a irmã é também figurada como a amada. Ou melhor: primeiro é vista como amada e depois sacralizada como irmã. O arquétipo da amada está associado ao amor romântico, cujos elementos estão presentes na literatura queirosiana. As ações das mulheres n’Os Maias são conduzidas pela sensibilidade extrema, pela visão demasiado emocional do mundo, a síndrome sentimentalista e idealista da mulher, enfim, efeitos de comportamento que advinham da educação romântica, das leituras românticas, da música romântica.

Ao ser transposto para a televisão, o texto queirosiano sofreu alterações que atenderam aos influxos do meio televisivo. Os romances *A Relíquia* e *A Capital* trouxeram ingredientes para estabelecer que-

bras na tragédia sofrida pelas personagens de *Os Maias*. O núcleo farsesco era também composto por mulheres significativas. Começamos pela Titi, Dona do Patrocínio, tia de Teodorico, cuja carolice serviu ao romancista para desenhar o cenário do beato Portugal do século XIX. Para este esboço, contou com a estratégia do grotesco e do absurdo. A minissérie procura trilhar esses caminhos, a partir do desempenho da atriz Myriam Muniz. A beatice também será foco, na minissérie, na elaboração da personagem Terezinha e de sua mãe; e da crítica à educação de Carlos, feita pelo Padre Vasques.

Carregando outras características, a personagem D. Maria da Cunha, vivida por Eva Wilma, é uma personagem que surge, nesta minissérie, como uma interlocutora de D. Afonso, alguém que trará ao telespectador informações que permitam melhor compreensão sobre o passado da família Maia. Esta personagem é a amiga, a companheira, a que traz sempre a visão de que o amor vence os obstáculos das diferenças sociais e da intolerância. Esta parece desempenhar, na minissérie, um papel de mãe bondosa (para Pedro e para Carlos) ou esposa (para D. Afonso).

Por outro lado, assemelhando-se ao arquétipo da má, D. Maria da Gama, vivida por Ariclê Perez, apesar de também cumprir uma função importante na forma como alimenta o espectador com informações, possui características um pouco mais malévolas, preconceituosas e hostis. Características parecidas possui a governanta Miss Sarah. Sempre está a queixar-se de Lisboa, do calor, a comentar o romance de Maria Eduarda e Carlos, embora não possuísse os valores puritanos que parecia ter. A Condessa de Gouvarinho e Raquel Cohen parecem apresentar características semelhantes às constantes à D. Maria da Gama.

Em uma figuratização da prostituta, Encarnación conquista a simpatia do espectador pela forma de lidar com a dignidade e com a generosidade. Torna-se irresistível aos olhos de Teodorico, levando-o a

tornar-se refém de Adelino. Nos primeiros capítulos da minissérie, Maria Monforte também será apresentada como a prostituta, dada a exacerbada sensualidade, aos decotes arfantes e ao sorriso escandaloso. A minissérie mostrará um comportamento excessivo de Maria Monforte também nos saraus e reuniões em sua casa em Arroios.

Joana Coutinho, que, cercada por suas “meninas”, desperta indignação em Arthur Corvelo, é uma personagem que chama a atenção pela forma como se relaciona com a sociedade lisboeta. Também não podem ser esquecidas Raquel Cohen e a Condessa de Gouvarinho. Como Joana Coutinho, pertencem à aristocracia portuguesa e, entediadas com o estilo de vida, procuram nos jovens João da Ega e Carlos da Maia diversão. Raquel desperta em Ega uma grande paixão, que não é correspondida, já que ela prefere a vida ao lado do marido, o banqueiro Cohen. A judia não sede à insensatez da paixão, como queria Ega. A condessa de Gouvarinho, entregue à paixão por Carlos, vinga-se dele quando descobre que ele está envolvido com Maria Eduarda.

Assim sendo, a mãe, a irmã, a namorada, a esposa, a má e/ou prostituta e a amada são representadas, de maneira peculiar, na minissérie *Os Maias*. Essa representação acomoda o texto queirosiano aos aspectos característicos do melodrama, especialmente na construção da personagem Maria Monforte, na sua volta após anos de silêncio. Entendemos que isso se aproxima ao modo como a figura da mãe retorna para solicitar a redenção, próprio do melodrama.

Em relação a este aspecto, no romance *Os Maias*, o narrador põe em discussão esta ideia quando descreve a relação entre Maria Monforte e o filho Carlos Eduardo. Por outro lado, reforça a ideia na relação de Maria Monforte com a filha, evidenciada na carta deixada por ela a Pedro, quando de sua fuga com o italiano: “É uma fatalidade, parto para sempre com Tancredo, esquece-me que não sou digna de ti, e levo a Maria que me não posso separar dela.” (Queirós, 2001:

39). Isto é reforçado na minissérie com uma cena construída a partir da dúvida: Maria Monforte decide deixar o menino quando o amante lhe diz que uma criança tão pequena iria dificultar a fuga e que ele não poderia ser separado de sua ama. O trecho “É uma fatalidade, parto para sempre com Tancredo, esquece-me que não sou digna de ti, e levo a Maria que me não posso separar dela” é reproduzido enquanto ela escreve o bilhete que deixa ao marido.

Tempos depois, quando mãe e filho se reencontram, Maria Monforte diz a Carlos Eduardo que não o levou consigo na fuga porque não poderia deixar o marido “com as mãos vazias”. Lembramos que este encontro entre mãe e filho é elaborado a partir das condições exigidas pela teledramaturgia para a compreensão e finalização da história. Eça de Queirós não o escreveu. Não podemos deixar de assinalar que Maria Adelaide Amaral opta por uma construção narrativa que ofereça ao espectador o que ele espera: as expectativas do público sobre o destino da mãe são atendidas. Com isso, configura-se um modo melodramático de construção do enredo. Na minissérie, a justificativa de Maria Monforte para seu retorno a Lisboa é para que haja uma tentativa de reconciliação, de redenção com os filhos. E este também é o objetivo da roteirista: a redenção.

Neste aspecto de descrição das personagens femininas, notamos que a minissérie apresenta um distanciamento da narrativa queiroisiana. Isso se refere à construção narrativa e das personagens, ao modo como a personagem se comporta no interior da narrativa. No que se refere ao enredo, este fato aponta para um distanciamento. No que se refere à caracterização da personagem, entendemos que se mantém o mesmo tom que teria uma mulher como Maria Monforte após anos.

O mesmo não ocorre com as outras personagens. Percebemos que há mais aproximação do que distanciamento em relação às demais personagens femininas na minissérie.

A VITIMIZAÇÃO DA PROTAGONISTA

A caracterização do melodrama ocorre também pela vitimização da protagonista. É uma personagem de extrema doçura e abnegação. No entanto, seu destino está marcado pela tragédia.

Na minissérie *Os Maias*, a personagem que irá incorporar a vítima será Maria Eduarda, cuja vitimização acontece durante quase a totalidade das cenas. No melodrama clássico, a reviravolta ocorre no final, com o grande triunfo sobre o mal, a trama da minissérie pautou-se por aproximar-se do texto queirosiano e o triunfo sobre o destino não ocorre.

Neste caso, a vilania não se coloca como o principal obstáculo ao desejo das personagens, mas o acaso é que irá definir o sofrimento deles, seja através do destino (Maria Monforte foge e leva a filha), da criação (a menina não desfrutará da fortuna do pai e é criada longe da mãe, aos cuidados de estranhos no convento) ou da moral da época (viúva, Maria Eduarda se vê na necessidade de se unir a alguém por quem não tem afeto/amor para que tenha subsistência de si, da filha e da mãe, e também para ser aceita na sociedade).

A vitimização deve alimentar a empatia com o espectador. Para isso, são necessários alguns recursos técnicos. O que temos na minissérie é que, ao surgir no capítulo XX, Maria Eduarda é construída como uma personagem sempre com uma fisionomia triste, como se estivesse, a todo momento, quase a derramar lágrimas. Na apresentação da família Castro Gomes, o espectador já sente antipatia pelo marido, por causa da forma como a mulher e a filha são abordadas por ele.

A FAMÍLIA

O tratamento que Afonso sofre na adaptação de Maria Adelaide Amaral passa, a nosso ver, pela concatenação de três dimensões distintas, daqui resultando uma personagem que é patriarca indubitável

da(s) história(s) – porém, cuja impossibilidade de dominar o percurso dos Maias surge reiterada ao longo da minissérie. Certamente a impotência de Afonso perante os caminhos trilhados pelo filho e pelo neto fora já fixada por Eça; a adaptação televisiva exige uma maior materialização dessa impotência, convocando Afonso da Maia mais vezes à cena do que aquelas que poderíamos esperar, tendo em conta apenas a leitura do livro. Com efeito, fazer este Afonso passa pela execução dos níveis ideológico, simbólico e afetivo, com maior recurso à representação física dele. Não se trata de ser-se fiel à veiculação ideológica de Afonso como o romance a dita, por exemplo (o mesmo sucedendo com os outros dois níveis de que falamos).

Trata-se de fazer confluir esses três patamares de significação para o ser-se Afonso da Maia numa circunstância nova. Uma das formas por meio das quais será possível a aproximação de Afonso da Maia ao público é a sua inserção em cenas carregadas de presságios. O poder intuitivo de Afonso é amplificado na adaptação. Por meio deste movimento, consegue-se não só uma espécie de mistificação do caráter de Afonso (que culminará com a sua derradeira aparição antes da morte), mas também uma motivação forte para o seu surgimento em diversos momentos da obra.

A primeira aparição de Afonso dá-se sob o signo da memória: é quando do regresso ao Ramalhete que Carlos, acompanhado por João da Ega, ao abrir as portas do escritório do avô, é bafejado com a sua lembrança vívida. E nesta aparição, marcada pela forte claridade que há de contrastar com a ruína no interior do Ramalhete, que logo se instala a sombra da premonição: Afonso, descrente em agouros, responde risonho a Vilaça, a propósito de serem fatais aos Maias as paredes do Ramalhete.

Este *incipit* faz com que os ambientes e os gestos fiquem marcados pela (pre)visão, sendo que Afonso aparecerá frequentemente associado à instauração de sinais. Vejamos. Aquilo que no romance se

reduz à perturbação provocada pela sombrinha escarlate de Maria Monforte e que a Afonso parece cobrir, numa antevisão de sangue, Pedro da Maia, é mote para que, na adaptação, Afonso volte a esse pormenor quando de uma conversa que tem com Carlos, no quarto de seu pai, sobre o que se passara com Pedro.

Por conseguinte, a adaptação ganha pelo que tem de fazer ver, pelo que tem de modelar, de forma que esse eixo de significação que é a visão ganhe substância. Não admira, pois, que o jogo, quer seja o *whist*, o xadrez ou o bilhar, desempenhe o papel de espaço de tensão premonitória no que diz respeito a Afonso. O jogo aparece como lugar de confronto em que o ganho ou a perda se decidem, em situação análoga àquela em que Afonso se encontra. O seu percurso é o de alguém que planejou uma estratégia em função de uma derrota anterior sendo que é muitas vezes diante de Craft, outras em convívio com o coronel Siqueira e D. Diogo, que os sentidos ocultos são desvelados.

É num jogo de cartas que D. Afonso fica sem trunfos e o constata gravemente e é num confronto de xadrez com Craft que, perdendo, do jogo parte para situação a que estava a chegar com Carlos. Significativamente, é também durante um jogo de xadrez que Afonso recebe e lê a carta de Maria Monforte. Consciente de que o seu xeque-mate estaria próximo, interroga Craft: “Acredita em fantasmas?”.

Afonso declara várias vezes que não acredita em fatalismos, como se o papel mitigador na vida humana que reconhece à água provasse a sua convicção de que as águas heraclitianas proíbem qualquer repetição na existência. E, no entanto, quase no final, é com espanto e terror que, regressado de Santa Olávia, anuncia “É como se eu conhecesse essa mulher a vida inteira”.

Sempre presente e atento, Afonso sabe que, quando Carlos pede a Cruges para tocar algo romântico como Mendelssohn, isso significa que o neto está propenso a sentimentalismos e esboça já uma des-

confiança quanto aos afetos de Carlos. Posteriormente, sabe-se, em conversa de bilhar, que Madame Castro Gomes é uma boa executora de Mendelssohn, o que, além de atar significados, concretiza as conjecturas de Afonso. Ele é um brilhante leitor de signos.

É por este motivo que a última aparição de Afonso em vida encerra de forma brilhante o seu percurso na obra. Vale a pena transcrever o respectivo excerto de *Os Maias* para o entendimento do que se passa na minissérie:

Defronte do Ramalhete os candeeiros ardião. Abriu de leve a porta. Pé ante pé, subiu as escadas ensurdecidas pelo veludo cor de cereja. No patamar tacteava, procurava a vela – quando, através do reposteiro entreaberto, avistou uma claridade que se movia no fundo do quarto. Nervoso, recuou, parou no recanto. O clarão chegava, crescendo: passos lentos, pesados, pisavam surdamente o tapete: a luz surgiu – e com ela o avô em mangas de camisa, lívido, mudo, grande, espectral. Carlos não se moveu sufocado; e os dois olhos do velho, vermelhos, esgazeados, cheios de horror, caíram sobre ele, ficaram sobre ele, varando-o até às profundidades da alma, lendo lá o seu segredo. Depois, sem uma palavra, com a cabeça branca a tremer, Afonso atravessou o patamar, onde a luz sobre o veludo espalhava um tom de sangue: e os seus passos perderam-se no interior da casa, lentos, abafados, cada vez mais sumidos, como se fossem os derradeiros que devesse dar na vida! (Queirós, 2001: 667-668)

Na minissérie, Afonso surge a transportar um castiçal – como se tivesse sempre sido o portador de uma verdade escondida que a tragédia de Carlos vinha agora revelar. O seu semblante continua a ser prova, desta vez derradeira, da sua providência já que parece saber estar perto o seu fim. A lividez e o horror são corroborados pelo desgosto que a ida à casa de Maria Eduarda lhe causara, o que contribui para maior dramatismo da cena final de Afonso.

Para que se complete a tessitura de Afonso enquanto personagem, fora-lhe reservado um acréscimo, se não de afeto – porque ele o já tinha –, de espaços de afetividade que concorrem para a sua humanização e que mais contribuem para a relativização das suas atitudes. A quase dependência emocional de Afonso é materializada na minissérie, de forma que se consiga a projeção da dicotomia entre repulsa da paixão e dedicação ao amor. Encabeçam estes polos, respectivamente, Maria da Cunha e Carlos da Maia.

D. Maria da Cunha, que se mantém “uma velha engraçada, toda bondade, cheia de simpatia por todos os pecados”, sofre um claro processo de adição de elementos caracterizadores e de proeminência diegética. Ela, mais do que a amiga e a confidente, surge como a mulher que Afonso, num passado distante, rejeitara, alegando as consequências nefastas do desvario amoroso.

É ela quem tenta dar voz à memória privada de Afonso, testemunhando um tempo esmagado, mas configurando também um refúgio para a austeridade daquele. Não que Maria da Cunha consiga torná-lo indulgente para todos – mas opera como garantia de certa segurança. Além disso, ela corporifica a mão feminina que procura sempre sustentar o pulso de ferro de Afonso.

Diante da impossibilidade de rasurar o passado, Maria da Cunha, a “linda Cunha”, como lhe chama o narrador d’*Os Maias*, acaba também por representar a fatalidade de que Afonso tanto foge, já que permanece, sempre, tentando apresentar a tolerância como solução para o drama daquela família.

Carlos da Maia, após o desaparecimento de Pedro, torna-se objeto de todos os cuidados de Afonso. Esta é, pois, uma personagem cuja sobrevivência depende dos méritos cívicos e morais do neto. E esta dependência é também intensificada na minissérie, já que ela torna mais grave e dramática a desilusão por que Afonso passará. Carlos foi educado para ser a exteriorização dos ideais do avô – falhando

Carlos, Afonso falha também. E, deste modo, mais do que honra e princípios aristocráticos, a defesa absoluta do bem-estar do neto será mais expressão de profundo amor do que de exercício violento de um preconceito.

Com Pedro da Maia ocorre o mesmo, visto que o que Afonso advoga sempre é o equilíbrio da emoção e do comportamento. D. Afonso compartilha das ideias liberais, ama o progresso, fruto de um esforço sério e não uma utopia romântica. É generoso com os amigos e os necessitados, não abdicando dos seus sérios princípios morais. É um modelo de autodomínio em todas as circunstâncias; é o sonho de um Portugal impossível por falta de homens capazes. Maria Monforte, desde o primeiro momento, ataca essas características de Afonso e é por isso também que é repudiada por ele.

No seu jantar de aniversário, Afonso afirma que “a ironia é que a felicidade está quase sempre nas mãos dos outros”. E aqui se concentra a sua ação na minissérie *Os Maias*. Ironicamente, também, a personagem com quem partilha o dom do olhar apurado sobre o decurso da diegese é aquela que o seu olhar não alcançou, mas com quem mantém acesa a disputa silenciosa pela felicidade de Carlos: Maria Eduarda.

CONSIDERAÇÕES

Ao ser transposto para a televisão, o romance *Os Maias*, de Eça de Queirós, sofreu alterações que atenderam aos influxos do meio televisivo. Os romances *A Relíquia* e *A Capital* trouxeram ingredientes para estabelecer quebras na trágica história vivida pelas personagens na minissérie.

Entendemos que os influxos exigidos pelo meio televisivo estão ligados à forma como é elaborada uma narrativa televisiva para sua composição, utilizando uma linguagem e estrutura narrativa dominadas por seus espectadores; inserindo questões relacionadas à ima-

ginação melodramática; modelos de amor; construção de uma sociedade harmoniosa e justa; segredos e mentiras que tecem seu enredo; espaço e tempo que sustenta a narrativa.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret [2003].
- BERRINI, Beatriz e Isabel de Faria e Albuquerque (1992). *Novos Contributos para a correspondência de Eça de Queiroz*. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.
- BORDWELL, David (1985). *Narration in the fiction film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- (2008). *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Trad. Maria Luíza Machado Jatobá. Campinas, SP: Papirus.
- GARDIES, René (Org.) (2008). *Compreender o Cinema e as Imagens*. Lisboa: Texto e Grafia.
- GOMES, Wilson da Silva (1996). “Estratégias de produção do encanto: O alcance contemporâneo da Poética de Aristóteles”. In: *Textos de cultura e comunicação*. Salvador, n. 35.
- (2004a). La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. In: *Significação*. Curitiba, v. 21, n. 1, p. 85-106.
- (2004b). Princípios de poética (com ênfase na poética do cinema). In Miguel PEREIRA, , Renato Cordeiro GOMES e, Vera Lúcia Follain de FIGUEIREDO (Org.). *Comunicação, representação e práticas sociais*. 1. ed. Rio de Janeiro: PUC/Aparecida, SP: Ideias e Artes.
- GUERRA DA CAL, Ernesto (1981). *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*. 4.^a ed. Coimbra: Almedina.
- HUPPES, Ivete (2000). *Melodrama: o gênero e sua permanência*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- HUTCHEON, Linda (2011). *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis, SC: UFSC.

- JULLIER, Laurent e Michel MARIE (2009). *Lendo as Imagens do Cinema*. São Paulo: Senac.
- MAIA, Guilherme (2007). *Elementos para uma poética da música do cinema: ferramentas conceituais e metodológicas aplicadas na análise da música dos filmes Ajuste final e O homem que não estava lá*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação.
- MEMÓRIA GLOBO (2008). *Autores: histórias da teledramaturgia*. Livro 2. São Paulo: Globo.
- OROZ, Silvia (1992). *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed.
- PLAZA, Julio (2008). *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- QUEIRÓS, Eça (1961). *A Capital*. São Paulo: Brasiliense.
- (1976). *A Relíquia*. Porto: Lello e Irmãos.
- (s/d). *Notas Contemporâneas*. Porto: Lello e Irmãos.
- (1981). *O Primo Basílio*. Introdução de Maria Lúcia Dal Farra. 6.^a ed. São Paulo: Ática.
- (2004). *O Primo Basílio*. Edição comentada e anotada por Paulo Franchetti. São Paulo: Ateliê.
- (2001). *Os Maias*: episódios da vida romântica. São Paulo: Landy.
- REIS, Carlos (1999). *Estudos Queirosianos: ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra*. Lisboa: Presença.
- (1982). *Introdução à leitura d’Os Maias*. 4.^a ed. Coimbra: Almedina.
- e Maria do Rosário MILHEIRO (1989). *A construção da narrativa queirosiana: o espólio de Eça de Queirós*. Biblioteca de Autores Portugueses. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- e Ana Cristina M. LOPES (2002). *Dicionário de Narratologia*. 7.^a ed. Coimbra: Almedina.
- (1976). *Técnicas de análise textual*. Coimbra: Almedina.
- (2000). *Os Maias na TV: missão impossível 2*. Jornal de Letras, Artes e Ideias, outubro.
- (2003). Um tiro talvez certo. *Público*. Lisboa, p. 41, 23 fevereiro.

- XAVIER, Ismail (org.) (1983). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal.
- (2003a) Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In Tânia PELLEGRINI et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, , pp. 61-89.
- (2003b). *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify.

RESUMEN

El romance, *Os Maias*, de Eça de Queiroz al ser transpuesto para la tele, sufrió cambios que atendieron a las necesidades del medio televisivo. Los romances *A Relíquia* e *A Capital* trajeron ingredientes para establecer la ruptura en la trágica historia vivida por los personajes en la miniserie. Comprendemos que los influjos exigidos por el medio de la televisión están conectados a la manera como es elaborada una narrativa para su composición, utilizando un lenguaje y la estructura de narrativa dominada por los espectadores; con la inserción de cuestiones relacionadas a la imaginación de los melodramas; modelos de amor; construcción de una sociedad justa; secretos y mentiras que componen su enredo; espacio y tiempo que sostiene la narrativa. Eso se refiere a las maneras de seducción de la audiencia y de comunicar de manera clara las informaciones seleccionadas, de una manera interesante y esclarecedora, ya que el espectador sufre una serie de distracciones del medio externo e interno, que son las dificultades del proceso de comunicación. Si el guión presenta un contenido muy denso, con muchos acontecimientos, el espectador puede quedarse confuso, perdido y frustrado, y por eso cambiar el canal de la tele. Sin embargo, todo eso interfirió en la manera de construir a los personajes. Este trabajo tiene la finalidad de apuntar los modelos de reconstrucción de los personajes *queirosinas* para la miniserie de Maria Adelaide Amaral.

Palabras Clave: miniserie – televisión – melodramas.

RESUMO

Ao ser transposto para a televisão, o romance *Os Maias*, de Eça de Queirós, sofreu alterações que atenderam aos influxos do meio televisivo. Os romances *A Relíquia* e *A Capital* trouxeram ingredientes para estabelecer quebras na trágica história vivida pelas personagens na minissérie. Entendemos que os influxos exigidos pelo meio televisivo estão ligados à forma como é elaborada uma narrativa televisiva para sua composição, utilizando uma linguagem e estrutura narrativa dominadas por seus espectadores; inserindo questões relacionadas à imaginação melodramática; modelos de amor; construção de uma sociedade harmoniosa e justa; segredos e mentiras que tecem seu enredo; espaço e tempo que sustenta a narrativa. Isso diz respeito a formas de seduzir a audiência e comunicar claramente as informações selecionadas, de forma interessante e esclarecedora, já que o espectador típico tem uma série de distrações externas e internas, que são entraves ao processo de comunicação. Se o roteiro tem um conteúdo muito denso, com muitos fatos, o espectador tenderá a ficar confuso, perdido e frustrado – e mudará de canal. Tudo isso, entretanto, interferiu no modo de construção das personagens. Este trabalho objetiva apontar esses modos de reconstrução das personagens queiroquinas para a minissérie de Maria Adelaide Amaral.

Palavras-chave: minissérie, televisão, melodrama.